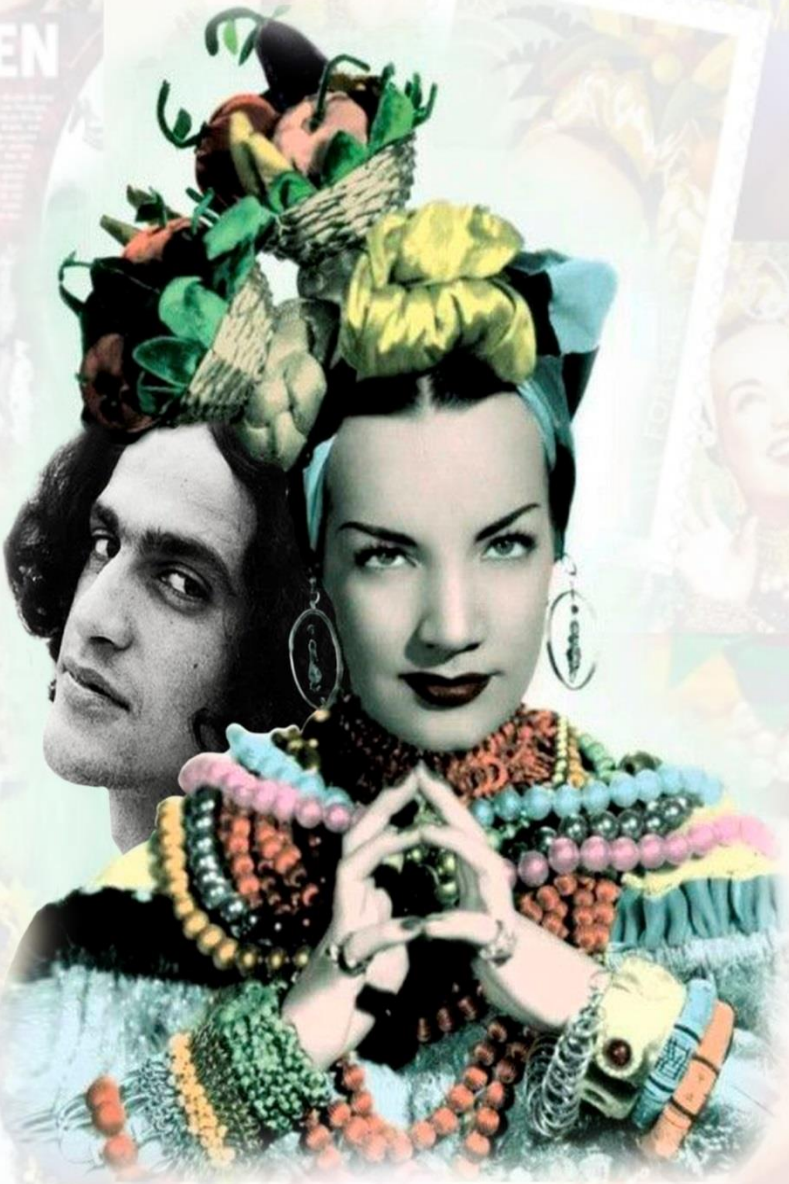
A imagem barroca de Carmen Miranda no cenário da modernidade



Francisco Israel de Carvalho

UFRN 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
LITERATURA COMPARADA

Francisco Israel de Carvalho

A IMAGEM BARROCA DE CARMEN MIRANDA NO CENÁRIO DA MODERNIDADE

Natal /RN
2017

FRANCISCO ISRAEL DE CARVALHO

A IMAGEM BARROCA DE CARMEN MIRANDA NO CENÁRIO NA MODERNIDADE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – PPgEL, do Departamento de Letras da Universidade do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva

Natal/RN
2017

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA

Carvalho, Francisco Israel de.
A imagem barroca de Carmen Miranda no cenário da modernidade / Francisco Israel de Carvalho. - Natal, 2017.
373f.: il. color.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem.
Orientador: Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva.

1. Miranda, Carmen - 1909-1955 - Tese. 2. Barroco - Tese. 3. Antropofagia - Tese. 4. Carnavalização - Tese. 5. Samba - Tese. 6. Cinema - Tese. I. Silva. Francisco Ivan da. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA CDU 7.034.7(81)

FRANCISCO ISRAEL DE CARVALHO

A IMAGEM BARROCA DE CARMEN MIRANDA NO CENÁRIO DA MODERNIDADE

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de doutor, em Estudos da Linguagem – Literatura Comparada – da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Aprovado em 31/Maio/2017

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva
Orientador (UFRN)

_____

Profa. Dra. Reny Gomes Maldonado
Examinador Interno (UFRN)

_____

Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira |Lima
Examinador Interno (UFRN)

_____

Prof. Dr. Armando Sérgio dos Prazeres
Examinador Externo (USJT-SP)

_____

Prof. Dr. João Batista de Morais Neto
Examinador Externo (IFRN)

ATA DA 174ª SESSÃO DE DEFESA DE TESE DE DOUTORADO

Aos trinta e um dias do mês de maio de 2017, às 14h, no Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, foi instalada a comissão examinadora responsável pela avaliação da Tese de Doutorado intitulada: **A IMAGEM ARTÍSTICA DE CARMEN MIRANDA NO CENÁRIO DA MODERNIDADE**, apresentada pelo doutorando **FRANCISCO ISRAEL DE CARVALHO** ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, como parte dos requisitos para obtenção do título de **DOUTOR EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**, área de concentração em Literatura Comparada. A comissão examinadora foi presidida pelo professor orientador doutor Francisco Ivan da Silva (UFRN) e contou com a participação dos professores doutores Samuel Anderson de Oliveira Lima (UFRN), Reny Gomes Maldonado (UFRN), Armando Sérgio Dos Prazeres (USJT) e João Batista de Morais Neto (IFRN) na qualidade de examinadores. A sessão teve duração de 3:30 e a comissão examinadora emitiu o seguinte parecer:

A tese preenche os requisitos exigidos pelo PPGEL e o doutorando apresentou um avanço qualitativo na estruturação do texto. Entretanto, a Banca sugere ajustes fundamentais na revisão de conceitos, por exemplo, estabelecer a relação com a antropofagia oswaldiana, desenvolver/revisar o conceito de América. A Banca sugere ainda que ao acúmulo de imagens seja dado um tratamento artístico.

O candidato foi considerado Aprovado.

Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva
Presidente da Banca - Orientador

Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima
Examinador Interno

Prof. Dr.Reny Gomes Maldonado
Examinador Externo ao Programa

Prof. Dr. Armando Sérgio dos Prazeres
Examinador Externo à Instituição

Prof. Dr. João Batista de Morais Neto
Examinador Externo à Instituição

Francisco Israel de Carvalho - Doutorando

Dedico este trabalho a minha família: a meus pais Angelina e João Cândido *(in memoriam*), minhas irmãs Salete *(in memoriam*) e Cecília.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de registrar meu agradecimento a todos aqueles que, de alguma forma, me auxiliaram na elaboração deste texto, a começar pelo meu orientador, Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva, pelo acolhimento, amizade, profissionalismo e lições acadêmicas tão valorosas em todo meu percurso da graduação e da pós-graduação.

Aos meus colegas do Curso de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – PpgEL – do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), aos quais devo pontuais indicações bibliográficas.

Um agradecimento especial, a minha colega de doutorado e amiga Guadalupe Segunda, pela cessão de livros e pelo encorajamento de seguir adiante.

A professora Simone Pereira de Sá, pela gentileza, pois mesmo estando fora do Brasil, disponibilizou para cópia, o exemplar do seu livro: "Baiana Internacional – As mediações Culturais de Carmen Miranda", com edição esgotada, contando com a colaboração do meu migo Antônio Carlos, que providenciou isso no Rio.

A professora Lisa Shaw, da Universidade de Liverpool (Inglaterra) por ter disponibilizado sua conferência, em português, sobre Carmen Miranda, proferida na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. .

Aos professores João Batista de Moraes Neto e Reny Maldonado que estiveram comigo desde a qualificação, contribuindo de forma decisiva para o resultado final do texto.

Aos professores Armando Prazeres e Samuel Anderson pela disponibilidade e compreensão.

A todos meus amigos, representados por: Ailson Oliveira, Aldeci da Rocha (in memoriam), Ana Luiza, Antônio Carlos Corrèa, Armando, Aurélio (pela paciência na formatação da capa e fotos), Carlos Sérgio Borges, Edivanaldo Vicente, Euclides Lins, Eunice Freire (in memoriam), Héverton Duarte, José Francisco, Jussiê Pereira, Gleba Silveira (in memoriam), Graça Azevedo, Ilza Matias, Liomar Queiroz, Normando Barbosa, Márcio Dantas, Marcos Damasceno, Kalyna, Lúcia Dantas, Simone, Thiare Tharine, Wanderléa e Zélia Prazeres (in memoriam) que partilharam de momentos de angústia e alegrias no percurso da vida e deste trabalho.. .

Ao maestro e músico Glênio Maciel, pelos ensinamentos para melhor entender o registro vocal de Carmen Miranda.

À Maria CCristina Russo Franco pela tradução exclusiva, para este trabalho, do livro “Carmen Miranda” da professora Lisa Shaw.

Ao PPgEL, nas pessoas do Prof. Dr. Edvaldo Bispo, a secretaria Elisabete Maria Dantas e seus auxiliares, João Gabriel e Ricardo, que sempre facilitaram todas as minhas demandas no programa. .

Aos meus pais (in memoriam), Angelina e João Cândido, minha gratidão e saudades.

A minha irmã, Salete Maria de Carvalho (in memoriam) que me ensinou as primeiras letras.

A Carmen Miranda, a Pequena Notável, a *Brazilian Bombshell* ou a Cantora do It, meu eterno carinho e admiração.

A Deus, por ter permitido o encontro com todas essas pessoas citadas e pelos dons e graças que me deu.

Nenhum brasileiro de bom senso pode ignorar o muito que Carmen Miranda fez pelo Brasil lá fora, transportando este país na sua bagagem, ensinando a povos, que jamais haviam tomado conhecimento de nossa existência, a cantar as nossas músicas e a adorar o nosso ritmo. Carmen Miranda será sempre uma dívida irresgatável.

(Villa-Lobos)

RESUMO

A proposta deste trabalho teve como objetivo enfocar a imagem artística de Carmen Miranda, cantora, atriz e comediante luso-brasileira, enquanto representação simbólica da identidade nacional, desde o início de sua carreira, no Rio de Janeiro, no ano de 1929 e representações da América Latina nos Estados Unidos, a partir de 1939. Procuramos inseri-la no contexto da modernidade, quando as expressões populares e afro-brasileiras se uniam, para a consolidação da "invenção do samba" como patrimônio cultural do Brasil. Carmen Miranda foi a figura feminina principal que contribuiu na construção desses agenciamentos, para o surgimento do que viria a ser a música popular brasileira. Dando voz aos sambas e marchinhas produzidas pelos compositores do morro e compositores brancos, como também, sendo uma das principais estrelas dos primeiros filmes sonoros brasileiros, chamados carnavalescos. A essência deste trabalho é por em relevo a "performance barroca" de Carmen Miranda, tendo como suporte, teóricos como: Afonso Ávila (1997), Afranio Coutinho (1994), Eugênio D´Ors (1990), Gilles Deleuze (1995, 2005), Irlemar Chiampi (1998), José Antonio Maravall (2009), Lezama Lima (1988), Omar Calabrese (1987), Severo Sarduy (1979. 1999), além de estudiosos de música brasileira, como José Ramos Tinhorão, Tárik de Souza, entre outros. A partir dessas premissas, concluímos a pesquisa, comprovando que Carmen, através da sua baiana internacional, cria novos signos simbólicos sobre o conceito de nação e da identidade latino-americana, transformando essa fantasia, reciclando, juntando na sua performance artística, elementos da cultura popular, do Barroco, redimensionados pelo o excesso, a caricatura, o desperdício, o luxo e a estilização. Personagem catalisadora de opiniões da unanimidade e da divergência, a respeito do título de "Embaixatriz do Samba", ela apropria-se antropofagicamente, da cultura brasileira (interna) e americana (externa), trazendo uma performance nova, original, única, neobarroca, sendo responsável pela barroquização dessas culturas e influenciando toda uma geração posterior.

PALAVRAS-CHAVE: Carmen Miranda. Carnavalização. Samba. Cinema. Barroco. Antropofagia.

ABSTRACT

The purpose of this work was to focus on the artistic image of Carmen Miranda, singer, actress and Portuguese-Brazilian comedian, as a symbolic representative of the national identity, from the beginning of her career in Rio de Janeiro in 1929 and as a representative of the Latin America in the United States, starting in 1939. We sought to insert it in the context of modernity, when popular and Afro-Brazilian expressions joined forces to consolidate the "invention of samba" as Brazil's cultural heritage. Carmen Miranda was the main female figure who contributed to the construction of these historical facts agencies, for the emergence of what would become Brazilian popular music. Giving voice to the sambas and marches produced by the suburbian composers of the hill and white composers, as well as being one of the main stars of the first Brazilian sound films, called carnival movies. The essence of this work is to emphasize the "baroque performance" of Carmen Miranda, supported by such theoreticians as, Afonso Ávila (1997), Afrânio Coutinho (1994), Eugênio D´Ors (1990), Gilles Deleuze (1995, 2005), Irlemar Chiampi (1998), José Antonio Maravall (2009), Lezama Lima (1988), Omar Calabrese (1987), Severo Sarduy (1979. 1999), and Brazilian music scholars such as José Ramos Tinhorão, Tárik de Souza, among others. Based on these premises, we conclude the research, proving that Carmen, through her International Baiana, creates new symbolic signs about the concept of nation and Latin American identity by transforming her costume design, recycling, joining in her artistic performance elements of culture Popular, Baroque, resized by surplus, caricature, waste, luxury and stylization. A character that catalyzes the opinions of unanimity and divergence regarding the title of "Ambassador of Samba", she appropriates the Brazilian (internal) and American (external) cultures anthropophagically by bringing a new, unique, neo-baroque performance, being responsible for the baroqueization of these cultures and influencing an entire generation later.

KEYWORDS: Carmen Miranda. Carnavalization. Samba. Cinema. Baroque. Anthropophagy.

RÉSUMÉ

Le but de cette étude visait à mettre l'accent sur l'image artistique de Carmen Miranda, chanteuse, actrice et humoriste luso-brésilien, comme une représentation symbolique de l'identité nationale depuis le début de sa carrière, à Rio de Janeiro, en 1929 et des représentations de Amérique latine aux Etats-Unis, de 1939. nous cherchons à le placer dans le contexte de la modernité, lorsque les expressions populaires et afro-brésiliennes se sont joints à la consolidation de la « invention de la samba » en tant que patrimoine culturel du Brésil. Carmen Miranda a été la principale figure féminine qui a contribué à la construction de ces assemblages, à l'émergence de ce que serait la musique populaire brésilienne. Donner la parole aux sambas et marches produites par les compositeurs de la colline et compositeurs blancs, ainsi que d'être l'une des étoiles principales des premiers films parlants brésiliens, appelés carnaval. L'essence de ce travail est soulevée par la "performance baroque" Carmen Miranda, soutenu, théorique Afonso Ávila (1997), Afranio Coutinho (1994), Eugênio D´Ors (1990), Gilles Deleuze (1995, 2005), Irlemar Chiampi (1998), José Antonio Maravall (2009), Lezama Lima (1988), Omar Calabrese (1987), Severo Sarduy (1979. 1999), ainsi que des chercheurs de la musique brésilienne comme José Ramos Tinhorão, Tárik de Souza, entre autres. Sur la base de ces prémisses, nous avons terminé la recherche, ce qui prouve que Carmen, à travers sa Baiana International, crée de nouveaux signes symboliques sur le concept de nation et de l'identité latino-américaine, tourner ce fantasme, le recyclage, joignant à sa performance artistique, des éléments de la culture populaire, baroque, redimensionnée par l'excès, la caricature, les déchets, le luxe et le style. avis de catalyseur de caractère de l'unanimité et la divergence sur le titre « L´Ambassadrice du Samba », elle anthropophagically s´ approprie de la culture brésilienne (interne) et l´américaine (externe), apportant une nouvelle performance, original, unique, néo-baroque, être responsable pour la barroquização de ces cultures et d'influencer toutes la génération suivante.

MOTS-CLÉS: Carmen Miranda. Carnavalisation. Samba. Cinéma. Baroque. Anthropophagie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

2 DESDE QUE O SAMBA É SAMBA: o samba como símbolo da brasilidade 26

2.1 CARMEN MIRANDA E O SAMBA: A "Embaixatriz do Samba" e a Identidade Nacional.....26

2.2 O "SAMBA": A palavra, a origem.....33

2.3 NOITADA DE VIOLÃO: O encontro entre intelectuais e sambistas.....44

2.4 O SAMBA PEDE PASSAGEM.....53

2.5 O "SAMBA MODERNO" QUE VEM DO ESTÁCIO 55

2.6 MÚSICA E POESIA – UMA RELAÇÃO POSSÍVEL 67

2.7 NACIONALISMO, BREJEIRICE E MALÍCIA NA VOZ DE CARMEN MIRANDA 78

2.8 A MELANCOLIA DO SAMBA E DO CANTE JONDO 99

3 OS FILMES MUSICAIS: A Indústria do Cinema Nacional.....114

3.1 RÁDIO, SAMBA E CINEMA – A Identidade Nacional na Era Vargas 115

3.2 A VOZ DO CARNAVAL.....123

3.3 ALÔ, ALÔ BRASIL E ESTUDANTES 124

3.4 ALÔ, ALÔ CARNAVAL 125

3.5 BANANA DA TERRA 132

3.6 OS FILMES CARNAVALESCOS: As Chanchadas e a Critica.....135

3.7 O QUE É QUE A BAIANA TEM?.....140

4 O *K(IT)SCH* BARROCO DE CARMEN MIRANDA 154

4.1 BARROCO: Uma aventura sem fim 164

4.2 CARMEN MIRANDA: As muitas faces do Barroco.....175

4.3 IMAGENS, ESTEREÓTIPOS E CLICHÊS 182

4.4 O FESTIM BARROCO: A carnavalização da baiana.....191

4.5 OS TURBANTES COMO FRACTAIS, MÔNADAS, RIZOMAS.....199

4.6 A ALEGORIA BARROCA 203
4.7 TRAVESTISMO E CULTURA “CAMP” 210
4.8 A ANTROPOFAGIA E TROPICÁLIA NOS ANOS 40 215
4.9 A ANTROPOFAGIA DA TROPICÁLIA NOS ANOS 60 220
5 DE PEQUENA NOTÁVEL A BRASILIAN BOMBSHELL 241
5.1 CARMEN MIRANDA NA BROADWAY 241
5.2 CARMEN MIRANDA EM HOLLYWOOD 258
5.3 ENTRE A LOURA E A MORENA – O erotismo e as luzes de Busby Berkeley ..274
6 A MARCA E O MARKETING DE CARMEN MIRANDA 296
6.1 UMA E OUTRAS CARMENS 317
6.2 UMA E MUITAS BAIANAS 327
6.3 OS DISCOS DE CARMEN MIRANDA 336
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS 358
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 364

INTRODUÇÃO

Quase dez nos depois de surgir no cenário artístico, Carmen Miranda já era a mais bem sucedida cantora brasileira da sua geração. A "Embaixatriz do Samba," como foi chamada na época, migrou para os Estados Unidos (1939), depois de uma vitoriosa carreira no Brasil, contratada do empresário Lee Shubert, para estrelar uma revista na Broadway: *Streets of Paris*, no elenco que contava também com o francês Jean Sablon. Carmen ia como artista exclusiva de Lee por um ano, podendo também se apresentar em shows de cinemas, cassinos, boates, etc. Ia também com a missão de internacionalizar a música da identidade nacional (o samba) e que ela foi a cantora porta-voz de tantos compositores e responsável pela sua popularização e aceitação por parte da elite cultural do Brasil, que aos poucos ia abrindo alas para o samba adentrar nos salões nobres, onde aconteciam as grandes festas da chamada burguesia nos anos 1930, na capital do Brasil.

Na bagagem da memória, levava quase trezentas músicas que havia gravado no Brasil, entre sambas, marchinhas e chorinhos. Na bagagem física, muitas malas e numa delas, cinco fantasias de baianas que ela mandara confeccionar especialmente para se apresentar nos Estados Unidos e teve a ideia de combinar os adereços e turbantes, que combinados dariam origens a várias outras baianas. Começava assim a carreira da baiana internacional. Como afirmou, Carmen só queria que o público americano conhecesse o que era o *samba brasileiro*, que não o confundisse com a rumba, levar nossa música para os Estados Unidos, assim como já havia levado para a Argentina. Prometeu não esquecer a sua terra, nem se americanizar.

A história não foi bem assim como ela queria. Muitos dizem que Carmen se americanizou e foi engolida pela engrenagem de Hollywood, o mesmo que acontece com todos os artistas estrangeiros que lá aportam. A Carmen que era a nossa cantora maior, a partir do momento que começa nova carreira nos EUA, como cantora e atriz de Hollywood, passa a ser cobrada por tudo que faz lá. Cada dia queriam que ela continuasse a ser a Carmen do "it" verde-amarelo na voz. E de 1939 quando partiu, até sua morte em 1955, só se apresentou no Brasil uma única vez, em 1940. Magoada com o que escreviam sobre ela imprensa brasileira, o seu retorno não mais aconteceu, num sábado de carnaval, anônima, vestindo uma camisa listrada e caindo na folia sem se cansar, até a quarta-feira como ela sempre sonhou fazer.

Mas Carmen Miranda, que não era Carmen e sim Maria do Carmo, não era brasileira, nem carioca, nem baiana, nem mulata, era portuguesa, branca, de olhos verdes e uma pinta amarela num dos olhos. Era a portuguesa mais brasileira de que já se teve notícia e sua "baiana" foi a mais verdadeira e autêntica que já existiu. Até hoje, ninguém vestiu tão bem aquele traje de baiana, cantou e dançou o samba como ela. Dona de uma brejeirice que só ela tinha e uma sensualidade sem apelação que se revelava na dança das mãos e uma saia com abertura de lado, quando uma das suas pernas aparecia, equilibradas numa sandália plataforma, também invenção sua, para disfarçar seu 1,52 metro de altura.

Carmen virou uma estrela internacional, cultuada no mundo inteiro até hoje, sendo a única "brasileira" a ser realmente sucesso na Broadway e em Hollywood, em tecnicolor para o mundo ver e se encantar, no rádio e na televisão, que nos Estados Unidos já era uma realidade na década de 1950. Ela foi, o que se pode chamar hoje de uma *pop star* multimídia.

Em 1928, Carmen foi apresentada a Josué de Barros, compositor e violonista, que também chegara ao Rio, vindo de Salvador, (o Rio de Janeiro tinha uma densa população de baianos, chegados logo depois da liberdade pela Abolição da Escravatura), cidade impregnada de tradição musical e de onde nasceu o samba, sendo depois exportado para o Rio de Janeiro e lapidado pelos cariocas na casa das "tias baianas", a mais famosa delas, a Tia Ciata. Este homem foi o grande descobridor de Carmen Miranda e numa demonstração de modéstia, Josué declarou em 1955 que, a sua biografia podia ser escrita com três palavras: "Eu descobri Carmen" (GIL-MONTEIRO, 1989, p.291), deixando de lado todos os outros valores musicais que tinha.

Com o aval e ajuda de Josué de Barros, foi que entre agosto e setembro de 1929, Carmen conseguiu gravar pelo selo *Brunswick* seu primeiro disco, com duas músicas de autoria dele. De um lado um samba e do outro um chorinho. Em novembro de 1929, ela assina contrato para lançamento de alguns discos, com a RCA Victor, gravadora americana que se instalara no Rio de Janeiro e seu estúdio de gravação ficava perto da Travessa do Comércio, na Rua do Mercado, próximo da pensão dos Miranda. Com a criação do rádio em 1922, o samba começou a ser ouvido pela classe média e "o Governo Vargas, ao mesmo tempo em que acenava com simpatia para a arte culta, reconhecia as manifestações artísticas advindas de outros setores da sociedade." (GARCIA, 2004, p.14). Assim, as gravadoras começaram a não só lançar as gravações que chegavam das suas matrizes, mas despertar o interesse pela música que se fazia no

Brasil, notadamente no Rio de Janeiro. E tudo foi muito rápido para Carmen. Em dezembro de 1929, ela gravou seu primeiro disco na Victor. De um lado, *Triste Jandaia* (canção) e do outro *Dona Balbina* (samba), ambas de autoria de Josué de Barros. Acompanhada de dois violões e gravado na primeira sessão, o disco chegou às lojas em janeiro de 1930 e com muitos afagos dos críticos. Surgia ali uma nova cantora.

Um dos elementos agenciadores da nossa escolha em escrever esta tese sobre Carmen Miranda é a importância dela, como cantora, atriz e comediante luso-brasileira para a historia da música, do cinema sonoro do nosso país e para o show business internacional, a partir da sua chegada aos Estados Unidos. O visual é a primeira coisa que nos chama a atenção nas fotografias, assim como, o exagero, a exuberância da sua imagem, que não precisam de informação no rodapé, para sabermos que aquela é Carmen Miranda, devido a cristalização e modernidade da sua imagem, atualizada ao longo dos anos, mesmo depois da sua morte. Em 1989, quando lemos a sua biografia não autorizada, de Martha Gil-Monteiro (Editora Record), guardamos o seguinte parágrafo:

> De uma estranha forma, o fato de ser uma predestinada, tornara-se evidente deste o momento em que iniciara uma revolução musical no Brasil com a sua gravação de Taí. Mais tarde, nos Estados Unidos, a popular artista assumiu o papel de Embaixadora da Boa Vizinhança, tornando-se o protótipo do charme e do dinamismo latinos e de direito uma lenda viva. Simultaneamente, iniciou uma revolução na moda com *a imagem barroca* que adotou no palco e nos filmes. (GIL-MONTEIRO, 1989, p.19).

Na página 176, outra referência ao Barroco em Carmen: ”Em 1944, depois do sucesso de *Entre a loura e a morena*, a Fox lançou outros três filmes mais modestos com *a presença barroca* de Carmen Miranda.” (GIL-MONTEIRO, 1989).

A “imagem barroca” e “presença barroca” ficaram na memória. Na verdade, quando olhávamos para Carmen Miranda e suas baianas estilizadas, vinha à mente os ornamentos barrocos, os altares, as volutas, a dobra barroca, o desperdício, o exagero, o excesso, um Barroco moderno, um (neo)Barroco. E nas aulas de Literatura Brasileira, quando estudávamos o Barroco, despertava ainda mais o nosso interesse de um dia desenvolvermos uma pesquisa que ligasse Carmen Miranda ao Barroco. Nas pesquisas que fizemos, sempre encontrávamos textos acadêmicos na área da música, da história, da sociologia, que ligavam sua figura artística à Política da Boa Vizinhança entre os Estados Unidos e seus vizinhos da América Latina, durante a Segunda Guerra Mundial,

na busca de aliados contra os alemães. Muito já se escreveu sobre Carmen Miranda, mas não encontramos um trabalho que desenvolvesse o tema do Barroco, na arte e na figura de Carmen Miranda. Alguns até citam elementos do Barroco, mas não os ligam à palavra.

Em 2005, lendo o livro de Ruy Castro – *Carmen, uma biografia*, encontramos esta citação que traz ao leitor mais atento, uma imagem barroca de Carmen:

> Como descrever um par de mãos que esvoaçam como pardais dopados com Benzendrine?", escreveu a colunista Beulah Schacht no *Globe-Democrat*, de St. Louis, Missouri, de 9 de ,maio de 1949 (A referência a Benzedrine era só uma imagem literária.) E continuou, sem rir: "Como soletrar sobrancelhas que sobem e descem como se não quisessem ser vistas duas vezes no mesmo lugar? Como entender uma língua muito mais olhos do que inglês? Quando tiver as respostas para essas perguntas, talvez – *talvez* – eu possa escrever sobre Carmen Miranda." (CASTRO, 2005, p.460).

Mais abaixo, o autor Ruy Castro se refere a David Nasser que, como outros críticos brasileiros, só depreciavam tudo que Carmen fazia nos Estados Unidos. Ele faz comparações com o texto acima da colunista e o que Nasser não seria capaz de escrever:

> David Nasser, o principal repórter de *O Cruzeiro*, não tinha desses *pruridos barrocos* para escrever sobre Carmen ou sobre ninguém. Para ele, bastava algumas informações. Sua capacidade de imaginação e o estilo incomparável faziam o resto. A falta de escrúpulos também ajudava." (CASTRO, 2005, p.460).

Isso para fazer referência também a uma série de reportagens forjadas (Nasser não entrevistou Carmen no EUA), publicadas em *O Cruzeiro*, assinadas por ele, de 18 de dezembro de 1948 a 23 de julho de 1949 com o título *A vida trepidante de Carmen Miranda*, uma suposta biografia em capítulos semanais, estilo folhetim, lançados posteriormente em livro.

Bem recentemente, pesquisando sobre essa *presença barroca* em Carmen Miranda, encontramos um artigo escrito em 2009 por Lúcio Emílio do Espírito Santo Júnior, onde mais uma vez grifamos a palavra *barroco* para definir Carmen. Diz ele: "A *persona* de Carmen, *barroca*, excessiva, complexa, não se enxerga excêntrica, não se identifica com o discurso dos outros a seu respeito." Esse comentário refere-se à letra

de *The Lady in the Tutti Frutti Hat*, uma das canções do filme *The Gang's all Here* (Entre a Loura e a Morena) – 1942, da 20th Century Fox.

Neste artigo, o autor afirma que o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951) gostava da artista Carmen Miranda e faz uma associação entre essas duas personagens tão díspares, aparentemente diferentes, elencando diversos pontos de contato entre os estudos filosóficos de Wittgenstein e a arte de Carmen Miranda, quando ela utiliza signos não verbais e o uso de onomatopeias. Pesquisamos essa informação da admiração de Wittgenstein por Carmen e descobrimos que se encontra num ensaio-biográfico do filósofo, escritor e músico inglês David Toop, mas não tivemos acesso nem ao título do original inglês e nem traduções, porque não existe ainda o texto em português. Encontramos apenas um fragmento em que ele afirma que o filósofo austríaco admirava a loira Betty Hutton e Carmen Miranda. Encontramos também a citação da biografia de Wittgenstein no artigo *Carmen Miranda Dada* (VELOSO, 2005, p.74).

De início, o autor descarta a ideia de que esse fascínio venha do fato que Wittgenstein era homossexual, pois a feminilidade exuberante de Carmen percorre décadas, fascinando gays e travestis, sendo uma figura bastante cultuada nesse meio, principalmente durante os festejos carnavalescos. Afirma ele: "Carmen Miranda e Wittgenstein são, portanto, uma aproximação entre o *Barroco* e o Minimalismo. São dois extremos que, num instante, se tocaram." (JÚNIOR, 2009, p.1).

Um contato possível entre o universo de Carmen Miranda e o de Wittgenstein é a linguagem onomatopaica utilizada por Carmen Miranda nas suas canções. E com o ouvido aguçado que tinha Wittgenstein, com certeza ele era capaz de identificar que as canções dela eram cheias de onomatopeias[1], como "Chica chica boom chic", "Chatanongachoochoo", "Fon Fon" "Tico Tico no Fubá", "Tic-tac do meu coração" e outras. A onomatopeia é um dos recursos que representam uma das tentativas mais bem sucedidas do ser humano de ligar as palavras e as coisas, a linguagem e o mundo, pois as palavras não possuem uma relação efetiva com aquilo que representam, sendo significantes arbitrários, ao contrário do que pensava Wittgenstein. Carmen Miranda brincava com a pura sonoridade da linguagem e cantava misturando várias línguas numa mesma música: "Give me a band and a bandana", canta ela numa frase sonora

[1] Onomatopeias – são palavras que reproduzem o som daquilo que elas desejam representar e são fenômenos linguísticos onde o significante (a palavra fonfon busca mimetizar seu significado – a buzina de um carro, *chatanonga choo-choo*, o barulho produzido pelo trem, o tic-tac, as batidas do coração).

que faz um hilário trocadilho entre “band” e “bandana”, ou seja, “banda musical” e pano para a cabeça. Carmen, ao pronunciar inglês com sotaque e misturá-lo ao português, como sempre fazia, pois eram as duas línguas que ela se permitia cantar, anula a função comunicativa da linguagem em prol dos jogos da linguagem. Ela brinca com as palavras e as encaixa numa música, provocando com isso, prazer estético. Assim ela concorre para o seu poder de transportar a imagem para o paraíso que ele evoca. O paraíso é, por excelência, o lugar onde o nosso eu se ajusta ao mundo – uma aspiração não alcançada por Wittgenstein que, por toda a vida, sofreu com o desajuste do seu eu no mundo, querendo desistir de tudo, suicidar-se.

Estas citações de uma Carmen barroca foi o incentivo para que procurássemos pesquisar a esse respeito. Existe uma literatura bastante volumosa que trata do fenômeno representado por Carmen Miranda, tanto musical, como cinematográfico, entre biografias e estudos acadêmicos, mas nenhum sobre a figura dessa artista ligada ao Barroco. É neste universo que o objetivo deste trabalho é bem específico. O que nos conduz e nos atrai na “Pequena Notável” (para o Brasil) ou a “The Brazilian Bombshell” (para os Estados Unidos e o mundo) é a sua performance barroca, as fantasias de baiana, o exagero, o desperdício, o cinema, os sambas, marchinhas e chorinhos, cujo andamento melódico e harmônico já foi comparado à música barroca do Seiscentos. Foi esse o objetivo do nosso trabalho e o que mostramos nos capítulos seguintes.

E podemos dizer que foi através dos filmes estrelados por Carmen em Hollywood, que a baiana cresceu numa dimensão internacional, tanto no que se refere a seu figurino, como na sua performance, e culturalmente porque leva um elemento brasileiro, latino, estilizado das “tias” baianas, para dentro dos Estados Unidos, para o *show business* mundial. Nesse sentido, a pluralidade dos valores e significados vinculados à imagem da Pequena Notável é diretamente atrelado às linguagens (música e cinema), pelas quais sua personagem foi veiculada, fazendo de Carmen Miranda uma expressão de modernidade.

Diversas são as linguagens com que Carmen Miranda passou a ser difundida desde o início de sua carreira, vista por vários formatos, que tornaram possível que tais narrativas atravessassem décadas e diferentes públicos se apropriassem dessas linguagens, destacando as mudanças de conjunturas históricas, quer no Brasil (Governo Vargas), quer no mundo (Segunda Guerra Mundial), e as diversas expectativas e experiências dos grupos sociais que foram atribuindo novas significações ao mito. As

duas mais importantes linguagens em que aparece, no Brasil: a música (sambas e marchinhas), durante toda a década de 1930, quando durou seu reinado no Brasil, época que o samba começava a ser reconhecido como símbolo da brasilidade e o Governo Vargas, que era voltado em difundir a cultura dita culta, como a música clássica, começou a propagar o samba, vindo do morro, do negro e das camadas populares, como o ritmo que representava a chamada música popular brasileira e, tinha em Carmen Miranda uma representante atípica, porque era de origem europeia (apesar dela sempre se dizer brasileira, tanto quanto se apresentava, como nas canções), branca e de olhos verdes, fora dos padrões do malandro do morro, da negra, da mulata. E nos Estados Unidos: o cinema, a partir de 1940, quando começa sua carreira internacional, o auge das comédias musicais hollywoodianas, este sendo o formato mais significativo da sua carreira, devido a sua capacidade de gerar representações complexas e alta qualidade técnica (os filmes de Carmen na Fox foram os primeiros testes em tecnicolor), quando no mesmo formato eram veiculadas noções de espaços, sujeitos, músicas e cultura dos países latinos. Carmen não era só a "Embaixatriz do Samba." Ela passou a representar a mulher latino-americana, com as lentes de Hollywood, como os estadunidenses viam os países do Sul América.

Nem sempre a realidade dos vizinhos do Centro e Sul era abordada tal e qual, na tela em tecnicolor. Mas Hollywood era assim. Não sabemos se bem ou mal, mas era o caldeirão cultural do mundo, durante a Segunda Guerra Mundial. Enquanto a Europa ardia em chamas, Hollywood produzia entretenimento. E como a guerra impedia os filmes de chegarem ao Velho Mundo, tendo uma grande quantidade de espectadores – a Inglaterra era uma exceção - os londrinos gostavam de se refugiar numa sala de cinema para esquecer os rigores da guerra lá fora e todos os musicais estrelados por Carmen foram vistos por eles -, investiam no público da América Central e Sul, ambientando suas produções em países como Cuba, Brasil e Argentina e nem sempre agradavam de todo ao público desses países, por conta dos estereótipos, dos sambas que viravam rumbas, das salsas que viravam sambas e dos tipos humanos também estereotipados. Mas preenchiam uma lacuna de entretenimento com atores de primeiro escalão, tendo os musicais o seu apogeu nesse período, com fôlego de sobrevivência até fim dos anos 1950 e metade dos anos 1960, quando explodiu o fenômeno Elvis Presley.

Carmen Miranda foi um fenômeno como artista e sempre despertou, em vida, grande interesse sobre a sua pessoa. Foi cultuada e admirada por uma legião de fãs no Brasil e no exterior, e mesmo depois de sua morte, em 1955, continuou vendendo

matérias em jornais, revistas e televisão, com sua imagem sempre ligada à música, à moda, ao carnaval, ao cinema, por conta dos filmes que estrelou em Hollywood e à polêmica por conta da sua baiana internacional. Muito já se falou sobre Carmen Miranda.

No Brasil e no exterior, várias biografias foram escritas sobre a cantora. A primeira delas que funciona mais como uma reportagem envolvendo todos os aspectos da vida de Carmen é *Carmen Miranda: vida – glória – amor e morte*, escrita pelo jornalista Queiroz Júnior, a qual tivemos acesso, lançada em março de 1956. Anos depois, outra referência é *Carmen Miranda, a Cantora do Brasil*, de Abel Cardoso Júnior (1978). É uma espécie de cronologia da vida e da carreira de Carmen. Ele não classifica como biografia, e sim, um mapeamento da carreira e vida da artista, os fatos importantes. Um livro essencial e um dos mais completos sobre ela, com fatos do Brasil e dos Estados Unidos, para se ter sempre ao alcance da mão e tirar qualquer dúvida sobre datas, fatos, notícias de jornais, reportagens de revistas e discografia completa, com data de gravação, data de lançamento e fatos curiosos sobre elas, etc. Outras biografias foram lançadas, algumas um tanto amadoras, mas merece destaque a biografia não autorizada – *Carmen, A pequena Notável* (1989), escrita por Martha Gil-Monteiro, argentina, radicada nos Estados Unidos, uma autoridade em se tratando de Carmen, sendo muito requisitada para entrevistas sobre o mito Carmen, tendo participado de vários documentários sobre sua vida. Em 1994, é lançada *Carmen Miranda*, uma foto-biografia de Cássio Emmanuel Barsante (Elfos Editora), editada também em Portugal com rico material fotográfico, tanto do Brasil como dos Estados Unidos, discografia, filmografia, etc, fonte de onde coletamos muitas das fotos desta tese. E mais recentemente, "Carmen, uma biografia" (2005), escrita por Ruy Castro e nessa leitura notamos como os livros de Abel Cardoso Júnior, de Cássio Emmanuel e de Martha Gil-Monteiro foram importantes para Ruy como fonte de pesquisa, trazendo informações já contidas nesses livros, além de outras.

Empreendemos uma pesquisa sobre textos acadêmicos produzidos sobre a personagem Carmen Miranda e descobrimos que ela chega à Academia em 1997, com a pioneira tese *Baiana Internacional: o Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood*, (Simone Maria Andrade Pereira de Sá, UFRJ), posteriormente lançada, em livro, pela MIS Editora, em 2002, com o título *Baiana Internacional: As Mediações Culturais de Carmen Miranda*, com edição esgotada, mas tivemos acesso a uma cópia cedida pela própria autora. Neste trabalho, a autora faz uma análise da imagem da

baiana internacional, estilizada, veiculada por Carmen Miranda em Hollywood, recusando o argumento da "manipulação" da carreira da cantora no exterior e retoma a questão da discussão da identidade nacional no Brasil dos anos 30 para validar um país híbrido, mestiço e antropofágico..

Em 1988, Ana Rita Mendonça apresenta sua dissertação de Mestrado, "Carmen Miranda foi a Washington"(Departamento de Comunicação da UFRJ) e mais tarde, em 1999, publicada pela Editora Record. Em 2001, outra tese de doutorado, com o título de "O "It" verde e amarelo de Carmen Miranda" (1930-1946), Departamento de História da FFLCH (USP), de Tânia da Costa Garcia, posteriormente lançada pela Editora Anna Blume (2004).

Em 2006, Zeca Ligiéro, professor da UniRio, lança a segunda edição da sua tese "Carmen Miranda: uma performance afro-brasileira"(Departamento de Estudos da Performance de New York University, 1998). Este trabalho faz uma ligação de Carmen com a cultura afro-brasileira, assumindo uma cultura produzida pelos descendentes de africanos, se apropriando desses elementos como a figura da baiana e o samba.

Em 2012, a dissertação de mestrado "Carmen Miranda: A Iconofagia na Construção de um Mito Midiático", de autoria de Júlia Edenia Aparecida Proveti Weffort, do Programa de Mestrado em Comunicação, da UNIP. Esta pesquisa analisou de que maneira o ambiente cultural e a cultura midiática da sua época, contribuíram com a fama artística de Carmen Miranda, transformando-a em um mito midiático por meio da iconofagia, teoria que explica como ora as imagens são devoradas e ora são as imagens que devoram.

Em 2013, a dissertação de mestrado com o título "Carmen Miranda em Hollywood:: vestindo formas, cores e culturas", foi apresentada ao Departamento de Comunicação e Linguagens, da Universidade Tuiuti do Paraná, por Glauco Francisco Menta. Este trabalho faz uma análise dos figurinos usados por Carmen Miranda, no filme *The Gang´s all Here* (no Brasil, Entre a Loura e a Morena), de 1943, para tentar compreender o que estes figurinos podem nos dizer, comunicar-nos, e se podemos ver, em tais figurinos, traços de uma perspectiva de brasilidade.

Em 2014, duas teses foram localizadas. Alessander Kerber publica sua tese "Carlos Gardel e Carmen Miranda- Representações da Argentina e do Brasil", onde articula-se com a imagem e a performance dos artistas, para analisar e comparar como as identidades nacionais argentina e brasileira foram representadas por eles. Estudo bastante pertinente quando faz um paralelo entre a influência do samba e do tango, na

construção do caráter nacional nos seus respectivos países. Fernando de Figueiredo Balieiro faz a apresentação de sua tese ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia .da Universidade de São Carlos – SP, com o título de "Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória." Este trabalho explora como a artista Carmen criou novos sentidos simbólicos sobre a Nação e a América Latina .

Na Inglaterra, em 2013, é lançada a tese da pesquisadora inglesa Lisa Shaw, professora de Cultura Brasileira, da Universidade de Liverpool, o livro C*armen Miranda*, que se destaca pela originalidade da pesquisa em que elege Carmen como a pioneira no marketing pessoal, com visão empresarial, sendo comparada às grandes estrelas da música pop internacional de hoje, sempre ligando seu nome à promoção de produtos, como uma poderosa ferramenta de marketing, aparecendo em publicidade no mundo inteiro. Nos Estados Unidos, na Universidade de Indiana, é apresentada ao Departamento de Comunicação e Cultura – área de Filosofia, por Lori Hall Araújo, a tese *Carmen Miranda: Ripe for imitation* (Carmen Miranda: Imitação perfeita), projeto que analisa o poder do estilo composto pelas formas complexas da aparência e do desempenho artístico de Carmen durante sua vida, no Brasil e nos Estados Unidos. Ainda em 2013, Anna Carolina Paiva Diniz, apresenta na Universidade Federal da Paraíba, sua dissertação de Mestrado: "A Cicerone Luso-Brasileira na América – O nacional e o regional na performance de Carmen Miranda."

Esses trabalhos mostram como Carmen Miranda desperta o interesse e estudos em vários campos e linhas da pesquisa acadêmica e que essas fontes ainda não se esgotaram. Muitos outros trabalhos acadêmicos foram produzidos ao longo dos anos, enfocando a trajetória de Carmen, com focos distintos e muitos deles foram essenciais em contribuições para a nossa pesquisa, porque cada uma tem seu foco específico e ajuda na construção da personagem Carmen.

Como parte da pesquisa do nosso trabalho, elegemos as letras, principalmente dos sambas e marchinhas, que foram a base do repertório gravado por Carmen. Foram gravados 143 sambas, 107 marchinhas e 13 chorinhos, conforme a discografia catalogada por Abel Cardoso Júnior (1978, p.235/236). Destacamos, também, o filme *The Gang´s all Here* (Entre a Loura e a Morena) estrelado pela cantora/atriz em Hollywood. Tivemos acesso a todos os filmes de Carmen, de 1940 a 1953. Alguns lançados oficialmente por editoras cinematográficas no Brasil em formato de DVD e outros exibidos em canais por assinatura, muitos nas mãos de colecionadores. No Brasil,

somente “Alô, Alô Carnaval”, de 1936, há uma cópia completa em condições não muito boas. Os outros desapareceram. De “Banana da Terra” (1938), foi preservado de incêndio nos depósitos da Sonofilmes, em 1940, um pequeno trecho que contém a famosa cena de Carmen cantando “O que é que a baiana tem?”, quando veste a fantasia de baiana pela primeira vez no cinema.

Tentamos empreender um estudo sobre a personagem de Carmen Miranda como um Barroco em movimento, popular, mestiço. O Barroco na fantasia da baiana internacional, nos balangandãs, nas volutas e dobras dos tecidos e brocados, nas bijuterias, no canto ligeiro e bem articulado dos sambas e chorinhos de Assis Valente, Ary Barroso e Zequinha de Abreu. Trazer para o canto de Carmen, a cultura da Idade Média, o Barroco revisitado, atualizado, a carnavalização, o exagero, *o k(it)sch*, quando os menestréis, que difundiam a ‘literatura medieval”, apostavam na poeticidade da linguagem e, quando surge os “Aedos” – poetas que recitavam ou cantavam suas composições, acompanhando-se à lira. A poesia era feita para ser declamada ou cantada, o que reforça o aspecto teatral da poesia medieval, a função poética da voz, quando o poeta ou seu intérprete, cantavam ou recitavam um texto de improviso ou memorizado modificando toda a regra da leitura.

É sobre essa aproximação entre as letras das músicas e a poesia que, também, alicerçamos nosso trabalho sobre a música/poesia cantada por Carmen Miranda, principalmente nos versos de Ary Barroso, Assis Valente, Jourbert de Carvalho, Lamartine Babo e André Filho, compositores dos mais gravados por Carmen Miranda.

Nosso trabalho focou os anos 30 e 40, anos de grande avanço cultural, com a consolidação do rádio comercial, o surgimento do disco, a chegada das gravadoras multinacionais e o advento do cinema sonoro no Brasil. Nesse contexto midiático, encontramos Carmen Miranda, como uma das principais personagens que transita entre esses três veículos de *mass mídia*, como cantora, artista do rádio e atriz de cinema. Podemos dizer que ela é a primeira artista brasileira multimídia, nas palavras de Tárik de Souza: “Uma pré-Madonna vestida de baiana estilizada do alto de saltos plataforma e chapéu tutti-frutti” (SOUZA, 2003, p. 59). Por isso da importância de estudar Carmen Miranda hoje, como um mito da modernidade, 61 anos depois da sua morte, quando ela continua viva, sendo seu repertório constantemente revistado por artista das novas gerações.

O nosso texto encontra-se dividido em seis capítulos:

No segundo capítulo que chamamos de: “Desde que o samba é samba: O samba como símbolo de brasilidade”, trazemos o panorama da música brasileira, desde o primeiro samba gravado - *Pelo Telefone* (1916) por Donga - até a década de 1930, época da consolidação deste gênero musical como símbolo da identidade nacional e Carmen Miranda estava no centro desta discussão, gravando os primeiros sambas e marchinhas para as gravadoras estrangeiras que começavam a se instalar no Brasil. Normalmente as cantoras e as músicas estouravam primeiro no Teatro de Revista, onde sua estrela maior era a mulata Aracy Cortes, depois é que gravavam, tocavam no rádio. Carmen Miranda fez o caminho inverso. Gravou primeiro e quando vem a público, já era bastante conhecida pela voz, pois através da gravação de “Taí”, que foi a marchinha mais executada no carnaval de 1930, tocou durante todo o ano e, ainda teve fôlego para o carnaval de 1931 e tantos outros carnavais, sendo sucesso até hoje. Abordamos a questão da origem do *Samba*, o seu “desenegrecimento” ou “branqueamento” na década de 1930, com a expropriação do samba da comunidade afro-brasileira e o surgimento de compositores brancos e até acadêmicos e doutores, como Noel Rosa, Joubert de Carvalho, João de Barros (Braguinha), Aloysio de Oliveira e outros, além de Carmen Miranda, cantora de origem europeia, branca e olhos claros. O samba que vinha do morro e da malandragem começa a descer o asfalto e encantar todos esses compositores citados e Carmen Miranda. De onde vem o samba, a origem da palavra, as diversas formas da dança, o samba, o batuque, o pagode, a casa das “tias”, os primeiros compositores, o “samba moderno” do Estácio, a influência do Estado, o Governo Vargas, a censura, etc. O samba como identidade nacional.

Como subtítulo, desenvolvemos o tema “Música e Poesia – Uma Relação Possível”, quando analisamos algumas letras do repertório de Carmen Miranda, sendo elas: “Minha Terra tem Palmeiras” (marcha de João de Barro e Alberto Ribeiro, gravada por Carmen em 1936 – discos Odeon), “Eu Gosto da Minha Terra” (samba de Randoval Montenegro, gravado por Carmen em 1930 – discos RCA Victor), “Good-bye boy” (marcha de Assis Valente, gravada por Carmen em 1932 - discos RCA Victor), “Minha embaixada chegou” (samba de Assis Valente gravado por Carmen em 1934), “E o mundo não se acabou” (samba/choro de Assis Valente gravado por Carmen em 1938). “Uva de Caminhão” (samba/choro de Assis Valente gravado por Carmen em 1939 – discos Odeon), e “Recenseamento” (samba de Assis Valente, gravado por Carmen em 1940 – discos Odeon), fazendo uma análise social das suas mensagens.

O terceiro capítulo, “Os filmes musicais: A indústria do Cinema Nacional” destacamos o cinema nacional e sua relação com a música. Os primeiros passos, a criação da Cinédia, fundada em 1930 e participação de Carmen Miranda nas suas primeiras produções, com histórias bobas, o riso, entremeadas de sambas e marchinhas de sucesso com os artistas do rádio. Era a consolidação da presença do rádio no Cinema Brasileiro. A origem da fantasia da baiana estilizada, criada por Carmen Miranda para o filme Banana da Terra (1938), a “falsa baiana” que não nasceu na Bahia, não era brasileira e que virou a Baiana Internacional, representante da brasilidade, da identidade brasileira e latino-americana, criticada por uns e elogiada por outros e que conquistou as câmaras de Hollywood e o Mundo.

No quarto capítulo tratamos do objeto central do trabalho que é o Barroco como agenciador da performance de Carmen Miranda e chamamos de “O *k(it)sch* barroco de Carmen Miranda”, quando lançamos mão do que dizem os teóricos e como inserir Carmen nesse vendaval que foi o Barroco no Seiscentos e continua a trazer novos ventos para a modernidade, com sabor de novidade.

No quinto capítulo, “De Pequena Notável a *Brazilian Bombshell*. analisamos a conquista de Carmen Miranda na América do Norte e seu sucesso em Hollywood quando estrelou quatorze filmes, sendo que dez deles, de 1940 a 1946, foram sob contrato da 20th Century Fox, dos quais localizamos todos, inclusive os realizados na United Artists (Copacabana), em 1947, O Príncipe Encantado (A date with Judy), em l948, e Romance Carioca (Nancy goes to Rio), em 1950, os dois na MGM e o último Morrendo de Medo (Scared Syiff), em 1953, na Paramount. Achamos ser suficiente, nos determos com mais atenção, no filme Entre a Loura e a Morena (The Gang´s all Here), de 1942, estreando em 1943, direção de Busby Berkeley, considerado pela crítica como o seu melhor filme e ao nosso entender, o filme mais Barroco de Carmen, pelo *nonsense*, pela música, pelo teatro, pela representação utilizando recursos que são modernos até hoje. Enfocamos o enredo da história, a personagem interpretada por Carmen, o olhar norte-americano sobre o Brasil e a América Latina, nem sempre condizente com a realidade e a participação de Carmen como cantora, atriz e a comediante que ela se transformou.

Fechamos com o sexto capítulo, quando discorremos sobre “A Marca e o Marketing de Carmen Miranda”, a publicidade em torno do seu nome, a participação da sua imagem em campanhas publicitárias no mundo inteiro, até os dias de hoje, como um ícone moderno de *marketing*, nos mais variados produtos. Assim como, o legado de

Carmen deixado para todas as cantoras da sua época e cantoras/cantores de hoje, da nova geração, desde Ademilde Fonseca, até Elis Regina, Gal Costa, Lady Zu, Maria Alcina, Marisa Monte, Rita Lee, Ná Ozzetti, Wanderléa, Ney Matogrosso, Eduardo Dusek, entre outros. E finalizando com as capas de alguns dos discos da própria Carmen, editados no Brasil e no exterior, como ilustração.

A conclusão deste trabalho procurou evidenciar a imagem de Carmen Miranda, a sua modernidade barroca-mestiça, ou imagem (neo)Barroca, num momento de crise de humanidade (a Segunda Guerra Mundial), quando ela consegue equilibrar sua carreira entre a brasilidade do seu canto, da sua performance e a subversão disso, quando parte para ser uma estrela internacional nos Estados Unidos. O seu *status* de estrela já consolidado no Brasil e a fabricação do mito mundial que ela vem a tornar-se, sendo o primeiro ídolo midiático do Brasil e que depois de 107 anos do seu nascimento e 61 anos de sua morte, continua atual, sendo modelo de *marketing*, inspirando a música brasileira, as novas cantoras, a publicidade e a moda. Carmen Miranda alcança a fama e o estrelato num período que se efetivava no país uma nova concepção de nação, através de diversas negociações no âmbito do que seria cultura de massa, tradição e mestiçagem.

Neste contexto histórico ela se transforma na primeira artista brasileira a ser exportada para os Estados Unidos, mas o faz a sua maneira, abraçando o que lhe era dado em recursos socioculturais, transformando tudo isso de uma forma criativa, com representações iconográficas do Brasil e da América Latina, de uma forma antropofágica, devorando e digerindo, não só a cultura brasileira, mas apropriando-se de outras culturas e dando o retorno como uma coisa nova, reciclada, barroca.

2 DESDE QUE O SAMBA É SAMBA: o samba como símbolo da brasilidade

2.1 CARMEN MIRANDA E O SAMBA: A "Embaixatriz do Samba" e a Identidade Nacional

É impossível falar da figura de Carmen Miranda como intérprete dos nossos sambas e marchinhas, sem adentrar na história da origem do Samba, que de música marginalizada, de negro e do morro, na década de 1930 (anos em que Carmen também firmou sua carreira), passa a ser visto como parte da nossa identidade nacional. Carmen Miranda, a cantora, começa a surgir no final da década de 1920 e início da década de 1930. Sua primeira aparição pública acontece em 1929, em um festival beneficente, coordenado por Josué de Barros e patrocinado por um político, no Instituto Nacional de Música. Começava também a Era Vargas. O governo, ao mesmo tempo, que demonstrava simpatia pela arte dita culta, não ignorava as manifestações artísticas, aquelas oriundas das camadas mais populares, pois politicamente o governo tinha por objetivo identificar-se com todos os segmentos da sociedade, formados por grupos distintos e tinha como princípio apoiar e reconhecer todos os tipos de manifestações culturais.

No início do século, o Rio de Janeiro tinha uma população de um milhão de habitantes. Entre eles, os recém-chegados: os imigrantes vindos de outros países, dos lugares mais distantes e diferentes. Os europeus chegaram com o intuito de substituir a mão-de-obra escrava negra, na lavoura. Outros queriam ficar nos grandes centros. E vinha também o imigrante interno, os brasileiros nordestinos que migravam para o sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente) em busca de emprego, em busca de melhor sorte. Estrangeiros, brancos e negros dividiam o espaço urbano do Rio e a eles se juntavam os negros, escravos já libertos, que há umas três décadas era quase metade da população.

Era tempos de grandes mudanças urbanas. Uma grande reforma na região central do Rio de Janeiro estava sendo empreendida pelo governo do então prefeito Pereira Passos. Ali orbitavam e habitavam os recém–chegados sem ocupação definida e viviam em condições sub-humanas, em cortiços, na zona portuária. Era um reordenamento da paisagem urbana com abertura de grandes avenidas seguindo o modelo dos *boulevards* parisienses. Essa nova organização da paisagem urbana,

também tinha a pretensão de reorganizar a sociedade. O Centro foi modernizado e não havia lugar para seus antigos moradores, que eram habitantes indesejados nessa nova ordem de ruas mais largas e pavimentadas, não comportando seus antigos moradores, que sem opção, subiram os morros, porque não combinavam com os novos tempos. Segundo Tânia da Costa Garcia ”tudo o que pudesse revelar o “atraso” deveria ser banido.”(GARCIA, 2004, p. 29). Tudo tinha que estar em harmonia com essa nova civilização, pois para a nação republicana, o Rio de Janeiro seria o modelo, o cartão postal do Brasil. Mas, Pereira Passos não conseguiu garantir que tudo teria essa nova fachada de modernidade. Algo resistia no velho centro. A Lapa continuou abrigando a gente de baixa renda e a ser a zona boêmia do Rio, com cabarés luxuosos e pensões que eram prostíbulos e, bastante perigosa, com malandros e cafetões circulando no lugar. Carmen Miranda viveu sua infância na Lapa, morando com a família num quarto de pensão, custeada pelo ganho do pai, como barbeiro. Com 16 anos, a família muda para a Rua do Comércio, onde abriu uma hospedaria que também servia refeições.

Com o desenvolvimento urbano, crescia a indústria, o comércio, o setor de serviços e como também a indústria do entretenimento. Companhias de teatro e espetáculos de óperas que se apresentavam na cidade foram se fixando e descobrindo que havia um potencial no mercado do Rio de Janeiro. O Teatro de Revista começa a fazer sucesso e os empresários, atentos ao sucesso e aos lucros, oferecem ingressos a baixos preços e democratizam o acesso ao teatro, de um número maior de pessoas. O cinema também começava a ser um bom divertimento, tanto para investidores, quanto para o público, pois era uma opção mais barata de lazer.

Tendo esse mundo do entretenimento tão próximo, Carmen Miranda, como tantas outras meninas da sua idade, descobria a cidade além dos arredores da sua vizinhança e nessa época começam a circular as primeiras revistas que estampavam a vida de *glamour* dos atores e atrizes do cinema americano, e todos esperavam pelo *happy end* das histórias de amor, no escurinho do cinema. E Carmen queria ser uma dessas artistas. Tanto é que em 1926, foi notícia numa revista especializada em cinema, tendo uma foto publicada na Revista Seleta, como uma figurante do filme “A esposa do solteiro.” O nome dela não constou nos créditos, mas a legenda da foto, do crítico Pedro Lima dizia assim: “uma extra de nossa filmagem... E depois haverá quem duvide se podemos ou não ter estrelas.” (MENDONÇA, 1999, p.25). Parecia uma premonição ter sido essa observação escrita por Pedro Lima, que no futuro escreveria muitas críticas sobre os filmes de Carmen em Hollywood.

Na década de 1920, se fosse nos dias atuais, o Rio de Janeiro seria a cidade do *show-business*. Era a cidade espetáculo. "O teatro de Revista, o cinema, o rádio e a imprensa escrita acenavam como oportunidade para aqueles que queriam se aventurar numa profissão que exigiu simplesmente "vocação." (GARCIA, 2004, p.31). Em 1929, o samba já era um ritmo definido, depois que o primeiro samba foi registrado em gravação, sendo atribuído sua autoria a Donga, que era frequentador da casa da Tia Ciata (sobre ela falamos mais adiante), na Praça Onze e sobre isto comenta Hermano Vianna, no seu livro "O Mistério do Samba":

> Foi numa das noitadas musicais na casa dessa tia baiana que foi composto, coletivamente, o samba *Pelo Telefone*, que acabou entrando para a história como o primeiro samba registrado (como composição de Donga – um golpe que rendeu muitas desconfianças e até inimizades entre os sambistas pioneiros). (VIANNA, 2012, p.112)

Sobre isso, Tânia da Costa Garcia também dá conta, quanto à autoria do primeiro samba ser de Donga: "O primeiro samba gravado *Pelo Telefone*, cuja autoria é atribuída a Donga, filho da baiana Tia Amélia, teria surgido numa dessas rodas de pagode – portanto de autoria coletiva – na casa da Tia Ciata." (GARCIA, 2004, p. 125). Essa autoria de *Pelo telefone* gera polêmica até hoje e vários autores questionam esse fato, mas historicamente foi creditado a Donga, o primeiro samba gravado. José Ramos Tinhorão também cita esse fato:

> Foi quando, na Rua Visconde de Itaúna, na casa de "Tia Ciata, uma das baianas pioneiras dos velhos ranchos da Saúde (e fundadora, ela mesma, do Rancho Rosa Branca), um grupo de compositores semialfabetizados elaborou um arranjo musical com temas urbanos e sertanejos que, ao ser lançado para o carnaval de l917, acabou se constituindo no grande achado musical do samba carioca". (apud. SIQUEIRA, 2013, p.143).

Este texto faz referência a *Pelo Telefone*, de Donga (Ernesto Santos) cujo crédito, o tirou do anonimato. A música foi registrada como "samba carnavalesco" em 1916, para o carnaval de 1917. A casa da Tia Ciata era localizada na Praça Onze, que era conhecida como o coração da Pequena África. O que cantavam nas casas das tias baianas, na casa da Tia Ciata, a mais famosa, moradora do nº 117, da rua Visconde de Itaúna, eram músicas que evocam o Nordeste, as festas de Natal e de Reis da Bahia -

de onde vieram a maioria delas - sendo inseridos improvisos feitos no momento. Não se caracterizava ainda o samba, como hoje o conhecemos: “Eram colchas de retalhos de motivos folclóricos.“ (FRANCESCHI, 2010, p.31). Num desses improvisos, em 1916, surge uma dessas colchas musicadas, sendo batizadas de *Pelo Telefone*, com destaque para o gênero samba. Foi registrada somente a música, na Biblioteca Nacional, por Ernesto Maria dos Santos, o Donga. Sobre isso, comenta Humberto M. Franceschi, no seu livro *Samba de Sambar do Estácio*:

> A primeira e a terceira das três gravações desta colcha de retalhos, fixada na cera pela Casa Edison, todas com o título de “Pelo Telefone”, foram instrumentais, não continham letra. Só a segunda, interpretada por Baiano, teve letra, a mesma do título. A mesma do registro da Biblioteca Nacional. Logo após seu lançamento, surgiu contestação de autoria feita na casa da Tia Ciata. A contestação trazia o nome de “Roceiro’, com a seguinte estrofe:
>
> Pelo telefone
> A minha boa gente
> Mandou me avisar
> Que meu bom arranjo
> Era oferecido
> Para se cantar:
>
> Aí, aí, aí
> Leva a mão na consciência, meu bem
> Aí, aí, aí
> Mas para que tanta presença, meu bem?
>
> Oh que cara dura
> De dizer nas rodas
> Que este arranjo é teu!
> É do bom Hilário
> E da velha Ciata
> Que o Sinhô escreveu.
>
> Tomara que tu apanhes
> Para não tornar a fazer isso
> Escrever o que é dos outros
> Sem olhar o compromisso.
> (FRANCESCHI, 2010, p. 32-3)

Dessa forma, “ Donga, o suposto compositor dessa colcha de retalhos musicais, calou e deixou que se consolidasse o fato como sendo daquele carnaval de 1916. Até hoje ecoa como tese acadêmica. De samba, como gênero, não tem nada.” (FRANCESCHI, 2010, p.33)

Mesmo com esse registro do samba, já como estilo musical, no mesmo ano da sua primeira aparição num festival (1929), Carmen Miranda apresentava-se num programa de rádio de modinhas brasileiras. O rádio começava a dar os primeiros passos e já era uma realidade no Brasil. E tinha sido inaugurado no Governo Vargas com um perfil educativo e ainda não comercial. O controle e fiscalização da programação das emissoras cabiam ao Estado. Não há registro do que Carmen cantou, mas deve ter sido uma modinha e não um samba, pois não era comum uma moça branca cantar samba e também a modinha, embora classificada como popular, era um gênero bem apreciado desde o século XIX e aceito nos setores das chamadas classes sociais mais cultas e, porisso, tocada nas rádios educadoras.

Muitos autores que escreveram sobre a origem do samba, começam com a tentativa de deciframento da palavra "samba." Vamos falar um pouco sobre isso, mas vamos procurar enfocar aqui o "desenegrecimnto" ou o "branqueamento" do samba que começa a se configurar no Governo Vargas e o surgimento de compositores não ligados ao morro, brancos, alguns de famílias abastardas como Ary Barroso, que era de Ubá-Minas Gerais e filho de comerciante. Joubert de Carvalho que era médico cardiologista, Aloysio de Oliveira, advogado, Noel Rosa que também era estudante de Medicina e intérpretes como Carmen Miranda, que não era cabrocha do morro, era branca e europeia. Veremos também como o "samba", coisa de preto, de malandro do morro, música maldita, marginal, ligado ao batuque da macumba vai assumindo o papel de símbolo nacional. Os músicos negros sofriam repressão severa da polícia, bastava olhar a mão do sujeito e notar os calos das cordas do violão, a pergunta era de praxe: você toca violão? Se afirmativo, estava preso. O samba era proibido de ser tocado e onde tinha uma aglomeração de sambistas, a polícia chegava. Isto até o Governo Vargas. No carnaval era liberado, porque se tocava marchinhas, maxixes, lundus e outros ritmos. O refúgio dos sambistas era a casa das Tias, Como Tia Ciata (Hilária Batista de Oliveira, nascida em Salvador em 1854, chegando ao Rio de Janeiro com 22 anos, a mais famosa delas), a Tia Amélia (mãe do Donga), Tia Mônica e tantas outras. Ambiente respeitado pela polícia, na casa da Tia Ciata se comemorava a Festa dos Orixás, em seu endereço na Praça Onze, também chamada de Pequena África. Depois da cerimônia religiosa, frequentemente antecedida pela missa, se formava o pagode. (MOURA, R, *Tia Ciata e A Pequena África no Rio de Janeiro*, 1983, apud GARCIA, 2004, p.122).

Já havia o sincretismo religioso, porque os negros não podiam celebrar seus rituais africanos livremente. As "tias" baianas aglutinavam os baianos que tinham

migrado para o Rio, assim como também negros cariocas e brancos que tinham a mesma situação sócio-econômica e partilhavam a mesma crença. A missa acontecia antes da Festa dos Orixás e logo em seguida era formada a roda de samba com a maioria dos que participavam do ritual religioso. O ritmo do samba era tão ligado aos tambores da macumba e a cachaça, que muitos dos presentes ficavam tomados, com o "corpo aberto" (numa expressão usada nos rituais afros) durante o samba e, muitos deles recebiam "entidades" como comprovamos na letra do samba "Samba de Nêgo." composto por Pixinguinha e gravado por Francisco Alves, para o carnaval de 1928:

Samba de nêgo
Não se pode frequentar
Só tem cachaça
Pra gente se embriagar

Eu fui num samba
Em casa de mãe Inez
No melhor da festa
Fomos todos pro xadrez

No fim do samba
Minha caboca chegou
Virei os óio
E meu santo me pegou

Caí de lado
Virei de frente, virei de banda
Meu santo disse
Que eu vinha lá de Aruanda.[2]

Assim a casa das "tias" era um lugar respeitado pela polícia, porque acontecia o ritual religioso da missa, mas depois todos iam para o quintal, onde acontecia o ritual afro, o batuque e as rodas de samba. Alguns músicos negros já eram famosos e respeitados, como era o caso de Pixinguinha, Donga e João Pernambuco, que juntos formavam o Grupo Caxangá e convidados para tocarem na sala de espera do Cine Palais (prática muito comum na época e Ernesto Nazareth era um desses músicos que tocavam no *hall* dos cinemas antes e durante os intervalos das seções), escolheram oito integrantes do seu grupo, que tocavam flauta, cavaquinho, bandolim, violão, ganzá e pandeiro e, daí nasceu os *Oito Batutas*, batizados com esse nome por Isaac Frankel,

[2]. Segundo Cecília Meireles no seu ensaio *Batuque, Samba e Macumba* – Estudo de Gesto e de Ritmo 1926-1934, Ed. Funarte, 1983, "Se a umbanda é o terreiro físico, onde se desenvolve a macumba, um outro terreiro existe, na imaginação do negro, em plano astral, correspondente àquele, e onde repercute o bem e o mal que nele se pratica (...). É o terreiro da *aruanda* (p. 66).

dono do Cine Palais. E segundo Hermano Vianna, no seu livro *O Mistério do Samba* (2012, p.115): "seu repertório era formado por maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês (o samba ainda não aparecia como estilo musical distinto)." Segundo ele, Isaac Frankel cometeu uma ousadia contratando uma banda para tocar num dos cinemas mais refinados do centro do Rio, em se tratando de um grupo integrado, na sua maioria por negros. Isso gerou polêmica e foi um verdadeiro escândalo, negros tocando para os ouvidos aristocratas que frequentavam os cinemas. Mas, eles conquistaram o Rio de Janeiro com essas apresentações no ano de 1919. Em 1922, isso ainda era lembrado na imprensa. Na *Gazeta de Notícias* de 22 de janeiro de 1922, o jornalista Benjamin Costallat relembra o fato em artigo: "Foi um verdadeiro escândalo, quando, há quatro anos, o "Oito Batutas" apareceram. Eram músicos brasileiros que vinham cantar coisas brasileiras." E finaliza: "Segundo os descontentes, era uma desmoralização para o Brasil ter na principal artéria de sua capital uma orquestra de negros." (citado em Silva & Oliveira Filho, 1979, p.44-5, apud VIANNA, 2012, p.115).

Para ser conhecido hoje, mundialmente, como a "música do Brasil", com algumas publicações a seu respeito, o Samba " só não conseguiu fazer com que seus historiadores chegassem a um consenso quanto às suas origens, ao seu nascimento, ao seu desenvolvimento." (SIQUEIRA, 2012, p.15). Mário de Andrade até ensaiou um estudo desse ritmo, mas não se aprofundou, deixando de fazer um estudo definitivo sobre a origem e sua representatividade no processo histórico cultural da música popular brasileira. Com certeza, essa falta de interesse se deu ao fato do Samba estar ligado às práticas oriundas da cultura negra, da cultura afro. E o negro, talvez seja, um dos grandes problemas para que o Brasil viesse a se consolidar como Estado. Isso chega a ser um paradoxo, pois no processo de formação do Estado, nos fins do século XIX e, no contexto da década de 1930, quando se firma como identidade nacional e ao mesmo tempo dar-se o "desenegrecimento" ideológico do Samba, o negro que fornece todos os elementos culturais ao Estado, dando subsídios para a consolidação e construção da identidade nacional, lhe é negado a paternidade desses elementos culturais. Esses estudos foram adiados, mas hoje, na área das Ciências Humanas, e não só no campo da História, há um interesse acadêmico em desvendar o "mistério do samba", com destaque às pertinências com suas relações com a política e a construção da brasilidade, sendo relevantes para o entendimento da nossa história cultural.

Passamos a uma pergunta que é essencial respondê-la para que nosso estudo evolua até a Era Vargas, que é um dos interesses do nosso trabalho, pois é o período que surge, nos fins dos anos de 1920 e toda década de 1930, o fenômeno Carmen Miranda, até 1939, quando parte para os Estados Unidos. Afinal o que é o samba? De onde veio?

2.2 O "SAMBA" : A palavra, a origem

O termo "samba" que hoje é a mais forte expressão da alma brasileira, aparece na literatura histórica com diversos significados. Na imprensa brasileira, a primeira referência ao vocábulo "samba", consta em notícia publicada no jornal satírico *O Carapuceiro*, edição nº 6, de 03/02/1838, editado no Recife entre 1832 e 1842, sendo creditado ao Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama. Nela, o Frei Lopes Gama se refere a "samba d' almocreves", classificando aquilo como uma coisa própria da Zona Rural, da periferia, num contraste com o que se cultivava nos salões provincianos, (SIQUEIRA, 2012, p.17), onde eram executadas polcas, valsas, operetas, ou seja, a música da Corte. Almocreves era o serviçal que tinha como ocupação, cuidar das mulas e burros.

Por causa do jornal, o Frei Miguel era chamado em Recife de padre Carapuceiro e publicava curiosos versos, dos quais Luiz da Câmara Cascudo cita no Seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*: "Aqui pelo nosso mato,/Qu' estava então mui tatamba,/Não se sabia outra cousa/Senão a Dança do Samba." (CASCUDO, 2001, p. 614). Essa dança era popular em Pernambuco, principalmente nos canaviais e aqui havia chegado através dos negros vindos da África, mas na cidade não era aceita, aturada, como nos engenhos. Assim os *batuques* não eram tolerados na cidade, nem mesmo qualquer aglomeração de dois ou mais escravos nas mercearias, sendo mesmo uma perseguição que levou à proibição da própria dança. Em 29 de março de 1848, no Código de Posturas Municipais da Bahia se proibia as manifestações do samba e aglomeração de negro. Mais tarde, em 1884, em 18 de setembro, no Diário de Belém, eram pedidas providências à polícia para "proibir esses sambas noturnos" acompanhados com tambores, pandeiros e gritos.

O batuque era algo parecido com a roda de samba de hoje, mas ao som dos tambores tinha movimentos de defesa e ataque, como se os dançarinos estivessem num

ritual de guerra. Sobre isso encontramos uma explicação em Cecília Meireles, quando escreve sobre a diferença entre o batuque e o samba:

> Ambos representam, certamente, restos de ritual primitivo. O batuque provirá do ritual de adestramento masculino para as lides de guerra; seus movimentos são martelados e secos, e a coreografia consta da marcha cadenciada de um dos personagens, ladeando a roda que sustenta a música com cânticos e instrumentos, acompanhados de bater de palmas, terminando num golpe de agilidade, que deita por terra o companheiro escolhido para o substituir. Do batuque derivou-se, no Brasil, a escola de "capoeiragem" proibida pela polícia nos primórdios. (...) Mas, no carnaval, no reduto da Praça Onze, dançam-no interminavelmente, e como a índole do negro do Brasil é boa e conciliadora, os golpes que usam são apenas esboçados, dando-se mesmo o caso de o dançarino equilibrar com seus braços o parceiro, no mesmo instante que o desequilibra com o pé. Fica assim frustrada a queda, e o brinquedo continua. Porque a isto se chama, na linguagem deles – "o brinquedo"... (MEIRELES, 1983, p. 50-1-2)

Para Cecília, no batuque também podíamos dizer que o Samba estava inserido, pois assim como o batuque, era uma dança com um ar contidamente erótico, executada no meio de uma roda, onde também se canta, bate palmas e toca tambores, pandeiros, cuícas, caixinhas e chocalhos (MEIRELES, 1982, p.54). Outros autores também dão conta dessa ligação do batuque com a luta. Na verdade, batuque servia para generalizar o nome que o português dava às danças africanas, ainda no solo africano, sendo que na Bahia se transformara em uma espécie de dança-luta que tinha lugar sempre aos domingos e dias de festa na praça da Graça e do Barbalho, mesmo com uma marcação cerrada da polícia.

Das muitas fontes de pesquisa que buscam a origem e o significado da palavra "samba", podemos verificar que são comuns a vários estudos. Selecionaremos algumas dessas principais referências que podem colaborar na compreensão desse fenômeno musical sócio-histórico-cultural que veio a ser a música oficial do Brasil, a partir dos anos de 1930. Nos estudos lexicográficos do dialeto brasileiro, na Revista do Instituto Geográfico Brasileiro, Antonio Joaquim de Macedo Soares assim registra:

> SAMBA é um verbo conguês da 2ª conjugação, que significa "adorar, invocar, implorar, queixar-se, rezar. Quem reza queixa-se dos seus males, invoca a divindade a quem adora e pede remédio e consolação. SAMBA é, pois, rezar. (apud SIQUEIRA, 2012, p.18)

No angolense ou bundo, igualmente rezar é *cusamba*: na conjugação o verbo perde a sílaba inicial do presente do infinitivo, de modo que, além deste tempo e modo, em todos os outros termos bundo é samba, e assim é também o substantivo "adoração, reza", samba, mussambo. Dançar é no bundo *cuquina*; no congo, *quinina.* Como pois, samba é dança? É sem dúvida, mais uma dança religiosa, como é o *candomblé*, uma cerimônia do culto, dança em honra e louvor da divindade, homogênea, semelhante a de David, o rei-profeta, salmeando e dançando em frente do tabernáculo, "dança como a dos sacerdotes de todas as religiões primitivas, uma função hierática", complementa Macedo Soares.(SOARES, v.177, p.45-46. apud SIQUEIRA, 2012, p.18-19)..

No Brasil não é outra coisa. Tomada a palavra na sua popular e genuína acepção é a dança sagrada dos feiticeiros, dos curandeiros, das rezadoras de quebrantos e olhados.(...) "O samba é a dança ritual; a dança da reza; a profana; o mero divertimento, é o *batuque*, o lundu, o *jongo*, o *xiba*, ao som da *puíta*, e da *zabumba*, e do *ricungo* e do tamboril de pandeiro." (SOARES, v.177, p.45-6, apud. SIQUEIRA, 2012, p.19).

Outra referência importante é a *Enciclopédia da Música Brasileira Erudita Folclórica e Popular* que registra o Samba como provável procedência do *quimbundo semba* (umbigada) que denomina dança de roda, sendo os mais destacados os sambas da Bahia, do Rio de Janeiro e de São Paulo. No folclore foi classificado assim:

1) Dança popular e música de compasso binário e ritmo sincopado reveladores de sua ligação original com os ritmos batucados acompanhados por palmas dos bailes folclóricos denominados sambas;
2) Gênero de canção popular de ritmo basicamente 2/4 e andamento variado, surgido a partir do início do século XIX como aproveitamento consciente das possibilidades dos estribilhos contados ao som de palmas e ritmo batucado, e aos quais seriam acrescentados uma ou mais partes ou estâncias de versos declamatórios;
3) Samba de breque; 4) Samba-canção; 5) Samba carnavalesco; 6) Samba-choro; 7) Samba-enredo; 8) Samba exaltação; 9) Samba de gafieira; 10) Samba de partido-alto; 11) Samba de quadra; 12) Sambalada; 13) Samba-lanço e 14) Sambolero. (MARCONDES (org), p.683-685 apud SIQUEIRA, p.19).

Podemos destacar ainda a informação de que desde o início do século XIX, as palavras "samba" e "batuque" designam qualquer tipo de baile popular, como arrasta-pé, bate-chinela, cateretê, fandango, fobó, forró, forrobodó, fungangá, pagode, xiba, zambé, etc.

Outra referência importante, localizamos no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, onde encontra-se semelhança como significado de:

> 1) Baile popular urbano e rural, sinônimo de pagode, função, fobó, arrasta-pé, balança-flandres, forrobodó, fungangá;
> 2) Gênero de música popular em todo o Brasil;
> 3) Dança de roda, inicialmente o mesmo batuque, dançado, como elemento citadino, com par enlaçado. Danças com umbigadas vieram para a América Latina com outros nomes: lundu, lariete, calenda, batuque (batuque comum, batuque paulista, goiano, cateretê), etc. Também coco, dança de roda, com solista no meio, incluía a umbigada, assim como o esquecido baiano (ver baião). Samba é nome angolano, que teve sua ampliação e vulgarização no Brasil, consagrando-se na primeira década do século XIX. Miguel do Sacramento Lopes Garcia, em O Carapuceiro (nº 6, Recife, 3 fev. 1838), esbraveja indignado contra o *samba d' almocreves*. O nome, entretanto, teve vulgarização lenta, e apenas em 1916 apareceu a primeira música impressa ("Pelo Telefone", de Ernesto Sousa, Donga, Rio de Janeiro) em que era mencionando. O samba possui atualmente uma grande variedade de tipos e de formas, rurais e urbanos, e, no Rio de Janeiro, até samba de morro, por vezes com a denominação de batucada. (CASCUDO, 2001, p.614-5).

Outros autores continuam na afirmação do termo africano. Renato Mendonça, descreve o samba como a "dança dos negros", como "termo bem vivo no sentido de composição musical" e conclui com referência à etimologia: "pensamos ser termo africano. Há os derivados sambar e sambista." (MENDONÇA, 1933, p.133).

Mário de Andrade, no artigo *O samba rural Paulista* (Revista do Arquivo Municipal p.43), também observa que na linguagem dos negros "a palavra samba" designa todas as danças da noite, cada uma delas em particular e também, o grupo associado para dançar sambas."

Entretanto há outra corrente de autores que levantam dúvidas quanto à origem africana do termo. Jacques Raymundo, em seu livro *O negro brasileiro e outros escritos* (Rio de Janeiro: Record, 1936), diz o seguinte:

> Samba é um bailado ou dança popular (...).. Emprega-se "também para significar um rolo, uma briga". Teodoro Sampaio (TUPI NA GEOGR. NAC) atribui-lhe origem tupi, corr. de çama ou çamba o que é aceito por muitos outros e enxergam origem africana, do conguês samba, oração, ou ainda do quimb. *ku-semba,* orar, alegando-se que durante as orações os negros procediam a danças. Não parece bastante que se justifique a filiação negra; assim como em Pernambuco os negros adotaram o termo *maracatu*, tomado aos brasilíndios, assim poderiam ter adotado *o* samba; nenhuma notícia segura há que prove que o *samba* é nacionalmente africano, nem entre os bantus, nem entre guinéo-sudaneses (...); ao norte da Argentina há um bailado semelhante ao qual se chama zamba, termo americano parece que é gêmeo do brasileiro *samba*. (RAYMUNDO, 1936, p.49-50)

Já Baptista Siqueira é outro autor que envereda pela desconfiança quanto à origem etimológica africana do samba, pois tendo encontrado nos documentos de *Catecismo da doutrina cristã na língua brasílica na nação kiriri e Grammática da Língua Brasílica da Naçam Kiriri*, escritos pelos jesuítas, fato que o leva afirmar, com absoluta certeza, que o termo *samba*, significando local onde as pessoas do povo se reuniam para festejar algum evento social, foi esclarecido, ainda no século XVII. (apud. SIQUEIRA, 1978, p.19). Afirma ainda o autor, tomando a expressão "samba d' almocreves", termo já citado neste capítulo que:

> O samba, como local de danças populares, já estava virtualmente consagrado, na região das secas, no período que vai do fim do século XVIII ao início do seguinte (...) ele vivia latente na atmosfera popular no ciclo dos violeiros, não resta a menor dúvida. E mais: no princípio do século XIX, onde havia o almocreve pernambucano, aí havia possibilidade de um samba para exibição de mestiças descontraídas. (...) Não há, pois, maneira de negar que o samba teve origem no sertão do Nordeste. Quem desejar rebater essa tese terá que descobrir autêntico documento onde possa comprovar procedência diferente. (apud. SIQUEIRA, 1978, p.50-51).

Essa afirmativa tenta convencer o leitor, de que essa manifestação advinha do Sertão, região do vaqueiro, sendo dançada pelo almocreve de Pernambuco já pelos idos de 1838. Nota-se nessa obra de Siqueira, um certo desdém pela cultura do negro, dado algumas expressões nela contidas. Ele nega também haver relação entre "umbigada" e o samba, afirmando: "Comprova-se que nada tem a umbigada com o samba atual (...) tanto as umbigadas quanto as palmas, nas danças populares, jamais influíram na designação genérica das diversões. É negativa, pois, a conclusão que acharam que o termo *samba* vem da umbigada." (SIQUEIRA, 1978, p.54-55).

Da Bahia, temos outro estudioso, Edson Carneiro, autor, pesquisador em temas afro-brasileiros, tendo estudado diferentes danças que utilizam a umbigada – que pode ser efetiva ou simulada. A umbigada efetiva foi utilizada enquanto o samba foi a dança dos escravos. Mais adiante, ao ser assimilada por outros grupos étnicos, foi substituída por gestos equivalentes. Sobre o termo, o autor afirma:

> Em geral, *samba* aplica-se à dança. Marcelo Soares anotou exemplos de emprego da palavra, no sentido de dança, na Corte e no Ceará, no século passado e muitas das variedades locais de *batuque* foram ou são chamadas de *samba*, às vezes como alternativas, como o coco de Alagoas, às vezes exclusivamente, o samba de roda, transplantado da

> Bahia, comunicou os seus ritmos e o seu nome *samba* à canção popularesca vigente no Rio de Janeiro e à dança social que lhe corresponde, mas também manteve a sua individualidade no *partido alto* e no samba, danças de umbigada das escolas de samba. (CARNEIRO, 1961, p.6 apud SIQUEIRA, 2012, p.22-23).

Nota-se que não há um consenso sobre a origem da palavra samba. Outro autor Henrique Alves acha que essa tese de que o *samba* tem origem americana e implicações do tupi cai por terra e não convence de maneira alguma devido à falta de consistência de influência indígena no teor da música e da dança, cuja característica é eminentemente africana. Para ele a presença do vocábulo *samba* no dialeto sanjoanense convence essa procedência afro-negra. Ressalta que ainda hoje, os negros corrigem para *semba* se alguém lhes fala em *samba*. Isso parece convincente que a origem tupi e a procedência do termo argentino *zumba* cai por terra. E acredita de forma conclusiva:

> O termo veio com os negros africanos para receber o batismo dos trópicos, moldando nova feição, vestindo novas roupagens, adquirindo tonalidade e conteúdo, dimensão e lirismo, caracterizando a designação marcante do século passado, quando negros em círculo batiam o ritmo batuque, umbigada ou *semba*, utilizando as mãos, objetos de percussão e, segundo Debret, era marcado por dois tempos precipitados e um lento, sendo absorvido, e o samba tornou-se uma palavra generalizada para marcar a alma do povo brasileiro. (ALVES, 1968, p.12, apud SIQUEIRA, 2012, p.23).

Na verdade, encontrar uma origem definitiva para a palavra “samba” continua sendo um desafio de estudiosos, visto que o conceito de samba é tão abrangente na música e na vida brasileira, que praticamente desafia definição. É um gênero musical e coreográfico, um acontecimento e um grupo de pessoas (o pagode). Tem várias designações como samba de breque, samba exaltação, samba-enredo, samba de roda, samba-soul e hoje até samba-reggae. Como gênero não se distingue de outros, a não ser pela região e por esses nomes que aí recebe como os “cocos” do sertão da Bahia e de outras áreas mais ao Norte e o *zambé* dançado em Natal em tempos idos.

O samba como gênero musical era tratado por uns como folclore e por outros como música popular. Geralmente o samba é inserido em estudos sobre a cultura brasileira, como um segmento do seu folclore, como contribuição do negro. Surgiu como uma dança e a música veio em seguida, em segundo plano. Ao se transformar em musica urbana e popular, acabou por se fragmentar a partir de uma matriz, que

posteriormente se fragmenta em subgêneros como o samba-canção, samba-exaltação, ou samba enredo e muitos outros, como veremos mais adiante.

Entre os mais puristas historiadores da música brasileira está José Ramos Tinhorão que entende, no livro *Pequena História da Música Popular*, que: "a música folclórica é de autor desconhecido e transmitida oralmente, se opondo à música popular, composição de autores conhecidos e divulgados por meios gráficos, como partituras, ou através de gravações de discos, fitas, filmes ou vídeo." (TINHORÃO, 2013, p.9).

Para ele, o samba e a marcha "surgiram da necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval." (TINHORÃO, 2013, p.139). Na verdade, a marcha e o samba eram cantados no carnaval. Os cantores de "meio de ano", como eram chamados, gravavam geralmente no final do ano anterior, novembro, dezembro, músicas que já começavam a tocar no rádio e seriam sucesso no carnaval.

Seguindo a linha de pensamento de Tinhorão, o filólogo e estudioso da música popular brasileira, Cruz Cordeiro, elaborou um estudo que tem por finalidade provar ser a música popular um acontecimento do século XX, afirmando o seguinte: *Folcmúsica*, do anglo-saxão *folkmusic*, é a música do povo, a qual faz parte do folklore, o "saber do povo". E "música popular", de *popular musi*c, "significa a *folcmúsica* ou não que se popularizou, quer dizer, foi aceita pelo povo, coletivamente num país ou região." (CORDEIRO, *Folcmúsica* e Música Popular Brasileira, *Revista da Música Popular* p.6, apud. SIQUEIRA, 2012, p.27).

Ele foi ainda mais além. Classificou *Pelo Telefone* de samba-maxixe ou amaxixado. Lembrando a citação de Tinhorão quanto à desordem do carnaval, já citada neste mesmo capítulo, tendo o samba e a marcha para organizar essa desordem, ele tinha uma explicação para esta classificação de "desordem". Ele parte do súbito frenético adensamento da população do Rio de Janeiro, da diversidade social provocada por este fato e do problema da participação das novas classes da festa, " estruturada em um esquema rígido." (SIQUEIRA, 2013, p.28-29). Às vésperas da Primeira Guerra Mundial, o esquema dividia-se em "pobres na Praça Onze", "remediados na Avenida da Central" e "ricos nos corsos dos carros e grandes clubes." Até essa época não havia um "ritmo capaz de conferir-lhe um denominador comum musical." (TINHORÃO, 2013, p. 143). Nasce o samba batizado na casa da Tia Ciata, em 1916, lançado para o carnaval de 1917.

A denominação de samba para a música popular nasce então em l916. Antes disso, o nome "samba" existia exclusivamente para classificar, uma certa dança de

negros. Entretanto, o ritmo em si mesmo, já pertencia nas cantigas tradicionais do povo, conhecido pelos nomes de polcas-tangos. A partir daí verifica-se no acervo de músicas gravadas - desde os fins das década de 1920 e durante os anos de 1930 - pelo grupo de sambistas do Estácio, destacando Alcebíades Barcelos, o Bide, a partir de ”A Malandragem”, os sambas que eram compostos de duas partes, com introdução e final instrumentais. Além dos sambistas do Estácio que brilharam nessa constelação de sambistas que surgiram, destaca-se o nome de Sinhô, que foi o verdadeiro fixador do novo gênero, sendo reconhecido pela sua incomparável inspiração, produzindo obras-primas, verdadeiras pérolas musicais, explorando os temas palpitantes da política do seu tempo como por exemplo: “Fala Baixo” (crítica a Artur Bernardes), “Fala meu louro (crítica a Rui Barbosa) e “A Favela vem abaixo“ (denuncia projeto para derrubar o Morro da Favela), defendido pelo embaixador Francis Alfred Agache em 1927.

Sinhô e outros compositores, como Noel Rosa, Donga, Lamartine Babo e tantos outros, compunham canções que se não falavam de política diretamente, continham forte apelo social. Muitas das letras eram verdadeiras crônicas sobre a vida do Rio de Janeiro da época.

Mesmo assim, o samba continuou sendo uma forma de diversão mais acessível dos menos favorecidos, dos mais simples. Assim, o samba tinha obrigatoriamente, que acompanhar o homem aos locais onde a moradia barata, o juntava a outros iguais, isto é, aos subúrbios mais afastados ou os morros, porque o Centro era sinônimo de modernidade e ali eles não cabiam. E nesses aglomerados, sob essa lei natural que leva os homens a reuniões sociais, começa a organizar-se as sociedades recreativas – o surgimento das primeiras agremiações para explorar o samba, sendo o melhor e mais fácil elemento de diversão de gente humilde. E nos versos e entrelinhas das composições que iam surgindo, deixavam retratar as tragédias dos que tinham alegria em divulgar, nos sambas, as suas tristezas e alegrias.

E continuava a discussão se o samba era popular e folclore. Como colocado, a questão, a interpretação sugere que o samba, tornado popular, é transformado em produto de consumo de uma sociedade burguesa e, sendo assim, abandona o rótulo de folclórico e de pertencer a um outro segmento social, que literalmente dele foi expropriado. Estabelece-se assim, um paradigma tendo em vista que *popular* e *folk* significaria a mesma coisa “do povo.” Que o samba tenha vindo do folclore – como chamam para si os folcloristas - ou da música popular - como querem aqueles que

defendem a brasilidade da música dos negros africanos - é possível aceitar que o samba se originou da manifestação de uma camada do povo específica.

Alguns estudiosos defendem uma divisão em três etapas ou épocas em que a dança negro-brasileira traçou uma tendência à definição, à fixação de uma forma como temos hoje. Num primeiro momento, a dança de roda, numa forma de *batuque* ou *samba* que até hoje em algumas regiões é dançado e quando o dançarino executa a sua coreografia individual no centro e os dois que fazem a roda, seguram o ritmo com palmas. No segundo momento, o aparecimento do *maxixe*, que aproveitou e incorporou o elemento negro dos *batuques* e, num terceiro momento, é realizado uma ampla mistura. Como argumenta Artur Ramos sobre o terceiro momento:

> É a fase do *samba* (com a nova significação), forma da dança ainda indefinida, mas de uma extraordinária riqueza de elementos musicais, melódicos e rítmicos, a elementos coreográficos. Onde entreveem o negro africano e o negro de todas as Américas e danças europeias adaptadas. (RAMOS, 1954, p.147-8 apud SIQUEIRA, 2012, p.35-6).

A discussão folclórica e popular se estende por longo período e existe uma lacuna bibliográfica, em relação ao tema e revela uma certa pobreza quando lançamos mão da bibliografia existente, já pesquisada, com poucos títulos e interpretações baseadas em fontes idênticas e sempre insistindo na análise de *Pelo Telefone*, sem nenhum dado novo ou fatos relevantes que definam e caracterizem definitivamente a origem do samba. Almirante[3] concorda que:

> O ritmo do samba, a bem dizer, existe no Brasil desde que por aqui se inventaram as polcas-lundus. Quando a partir de 1916, depois do aparecimento de "Pelo Telefone", as músicas passaram pra nova denominação de "samba", os autores ainda tinham dúvidas sobre quais as que deveriam ser batizadas daquela maneira. A princípio, o que mudou foi somente a denominação. Só mais tarde, as músicas foram tomando o feitio que as enquadrava de maneira mais positiva dentro do novo nome. Se o nome "samba" não tivesse sido adotado em 1916 para designar um gênero de música, o "É bom parar", talvez fosse classificado como polca; o "Ai que saudades da Amélia", como tango: e assim por diante. (ALMIRANTE, Revista do Rádio, nº 12, Rio de Janeiro, p. 10-11, fev. 1949).

[3] Henrique Foréis Domingues (Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1908-Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1980) foi um cantor, compositor e radialista brasileiro, também conhecido por Almirante. Seu codinome na Era de Ouro do Rádio era: "a mais alta patente do Rádio." Pioneiro da música popular no pais, começou sua carreira musical em 1928 no grupo amador "Flor do Tempo", formado por alunos do Colégio Batista, da Barra da Tijuca, Rio e Janeiro. Compunham o grupo, além de Almirante (cantor e pandeirista), os violonistas Braguinha (João de Barro), Alvinho e Henrique Brito.

Nessa declaração, Almirante revela como era difícil se adequar ao novo nome do ritmo e compor dentro do compasso a partir de "Pelo Telefone" que seria o modelo de tudo que fosse enquadrado como "samba." No seu livro *Na Roda do Samba*, que é uma espécie de Bíblia sobre o assunto e uma obra citada por quase todos os autores que abordaram o tema "samba", Francisco Guimarães diz o seguinte: "segundo os nossos tataravós, o samba é oriundo da Bahia", e que data dos fins do primeiro império, quando até então só existia o jongo, o batuque e o cateretê." (GUIMARÃES, 1978, p.23).

Da Bahia até sua chegada ao Rio de Janeiro, o samba primitivo teve muitos nomes, segundo Guimarães:

> Em Sergipe seria o "raiado" (com sotaque sertanejo), depois pelo já melhorado "Samba Corrido" (cidade de Salvador), até chegar ao "Chulado" (carioca) que é o "samba rimado" e "civilizado", o samba desenvolvido, cheio de melodia, exprimindo uma mágoa, um queixume, uma prece, uma invocação, uma expressão de ternura, uma verdadeira canção de amor, uma sátira, uma perfídia, um desafio, um desabafo, ou mesmo um hino!. Samba de "Caninha, Donga, Prazeres, João da Bahiana, Lamartine, Almirante, Pixinguinha, Vidraça, Petrúcio Teixeira, Salvador Correia e muitos outros", que é e será a alegria dos pobres, o alívio das mágoas, dos sofredores que outrora repudiado, debochado, ridicularizado, depois de civilizado passou por metamorfose e "é hoje uma das melhores indústrias pelos lucros que proporciona aos autores e editores." (GUIMARÃES, 1978: p. 27-28).

E assim nasce o Samba Carioca, perdendo um pouco das raízes da cultura africana, quando aqui chega, revendo o batismo como um ritmo, dança, melodia, sendo coreografado pelas mulatas cariocas. Sua história se mistura à história do Brasil, evocando o passado vindo da África, quando negros eram despejados na Bahia para aqui servirem aos senhores brancos.

Mesmo sendo arraigada na população a expressão "samba do morro", Heitor dos Prazeres em entrevista concedida a Muniz Sodré em 1966, para a Revista Manchete, 8 de outubro, p.60, diz o seguinte sobre aquela época: "A música era feita nos bairros, ainda não havia favelas, com os chamados *compositores do morro*. O morro da Favela era habitado só por gente que trabalhava no leito das estradas de ferro. O samba original não tinha portanto, nenhuma ligação com os morros."

Entretanto, a afirmação que o samba nasceu na Bahia, pois foi o Estado que mais recebeu negros da África é a mais aceita pela tradição popular e em estudos já

publicados, como monografias, teses e pesquisas patrocinadas pela FUNARTE, como é o caso de Maria Thereza Mello Soares. Segundo essa autora,

> Dizer que o samba nasceu na Bahia é afirmação consignada pela tradição popular e por um samba de sucesso. Mas, de lá emigraram para o Rio de Janeiro o samba jongo, o samba de roda, o samba terreiro, o batuque, enfim, modalidades de samba com melodia ora dolente, ora agitada, música negra que era canto animando a dança e louvando a fé. (SOARES, 1985, p. 88).

Para Maria Thereza, o samba primitivo sofreu alterações afastando-se das suas raízes, evoluindo para o "Samba Carioca" quando chega ao Rio de Janeiro. Devido a toda celeuma e interrogações não respondidas a contento, sobre o que é e de onde vem o samba, Magno Bissoli Siqueira transcreve o que disse um dos seus personagens principais, pivô da polêmica sobre a origem do samba e de *Pelo telefone*, o compositor Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga (o sambista que gravou o primeiro samba) em entrevista a Muniz Sodré, para a Revista Manchete, em 1966, quando declarou que o samba não surgiu com ele. Ele já existia na Bahia, muito antes dele nascer, mas foi no Rio que se estabilizou:

> Quando eu nasci, em 05/04/1891, na Rua Teodoro da Silva (Aldeia Campestre), minha mãe, Amélia dos Santos, natural da Bahia, já era conhecida como uma das pessoas que haviam introduzido o samba no Rio. Meu pai, Pedro Joaquim Maria, tocava bombardino. Era o tempo do samba verdadeiro, o samba do partido-alto, com mote e glosas improvisadas, (...) Com andamento lento, depois foi sendo alterado pra formas mais corrigidas. Então começou a ser cantado o samba raiado. Formava-se uma roda, roda de respeito, com as baianas de balangandãs, os calcanhares ralados a caco de telha – não se conhecia pedra-pomes. No Centro, as pessoas sapateavam com acompanhamento de flautas, cavaquinho, violão, pandeiro, além de prato e faca (substituídos mais tarde pelo reco-reco). Dançava um de cada vez, com entusiasmo, fazendo samba nos pés. (SIQUEIRA, 2012, p.42-43).[4]

Fica claro que para Donga, o samba "se impôs, com a sua característica essencial que é o ritmo sincopado, distinguindo-se de parentes mais próximos como a marcha" (SIQUEIRA, 2012, p.43 apud Revista Manchete, 1966. p.102).

Acreditamos ser suficiente no nosso estudo essa introdução sobre a origem do samba no Brasil, com esses depoimentos que consideramos importantes para entender

[4] SODRÉ, Muniz. Donga, aquele que gravou o primeiro samba, Manchete, Rio de Janeiro, p.101, 1966.

mais adiante, a consolidação do samba, a transformação do samba em música nacional e hoje representa o Brasil, em todo mundo, como a música da identidade nacional do país, o ritmo primeiro da nossa brasilidade e a inserção de Carmen Miranda neste cenário.

2.3 NOITADA DE VIOLÃO: O encontro entre intelectuais e sambistas

De 1916, quando é registrado em mídia e reconhecido como o gênero musical, o primeiro samba *Pelo Telefone*, atribuído sua autoria a Donga, avançamos para dez anos, depois de 1926, quando acontece no Rio de Janeiro, um encontro bastante heterogêneo e que para o antropólogo Hermano Vianna no seu livro *O Mistério do Samba*, foi essencial para que o samba deixasse de ser coisa de negro, "samba de nêgo" como diz a letra do samba gravado por Carmen Miranda, em 1929, composição de Ary Barroso, Marques Pinto e Luiz Peixoto, para frequentar os salões da chamada burguesia branca e ser a música da identidade nacional:

O Nêgo no Samba

Samba de nêgo quebra os quadris
Samba de nêgo tem para ti
Samba de nêgo, ôi, ôi, sempre na ponta
Samba de nêgo, meu bem, me deixa tonta (bis)

No samba branco se escangaia
No samba nêgo bom se espraia.
No samba branco não tem jeito, meu bem
No samba nêgo nasce feito (bis)

É como se o negro já nascesse feito para o samba. Era o negro que tinha a ginga, o requebro nos quadris e o branco não tinha jeito para o samba.

No tal encontro registrado por Hermano Vianna, reuniu no Rio de Janeiro, de um lado intelectuais e do outro, a gente do samba. Era a primeira vez que Gilberto Freyre, aos 26 anos, visitava o Rio, depois de concluir seus estudos universitários nos Estados Unidos. Ele até registra esse encontro no livro *Tempo Morto e outros Tempos* (FREYRE, 1975, p. 189). Nesse encontro que ele nomeou de "noitada de violão"

participaram o historiador Sérgio Buarque de Holanda, o jornalista e promotor Prudente de Morais Neto, Heitor Villa-Lobos, o músico e compositor clássico Luciano Gallet, os sambistas: Patrício Teixeira, Donga, e Pixinguinha, que foram eternizados com esses apelidos no universo da música popular brasileira.

O encontro reuniu dois grupos bem diferentes da sociedade brasileira naquele começo do século XX: de um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos descendentes de tradicionais famílias brancas, incluindo Prudente de Morais Neto (um avô Presidente da República), do outro lado, músicos negros ou mestiços, oriundos das camadas menos abastadas do Rio de Janeiro. Os jovens escritores Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Holanda, anos depois lançaram dois clássicos da literatura brasileira: *Casa grande e senzala* (1933) e *Raízes do Brasil* (1936), respectivamente, livros essenciais para a definição do povo brasileiro.

Junto deles, Alfredo Viana (Pixinguinha), Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Donga) e Patrício Teixeira, nomes que definiam a música, que era também, a partir dos anos 1930 considerada aquela que existia de mais brasileiro: o samba. Foi o cordial encontro do Brasil mestiço.

Hermano Vianna destaca esse encontro como definitivo para que o samba se tornasse o símbolo da identidade nacional:

> Essa "noitada de violão" pode servir como alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da "invenção de uma tradição, aquela do Brasil Mestiço onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade. A naturalidade do episódio não nos deve enganar: seu aspecto de fato corriqueiro foi obviamente construído como também acontece com acontecimentos narrados em mitos fundadores de todas as tradições. O fato do tal encontro não ter sido transformado em mito, e tampouco ser lembrado como algo extraordinário pelos participantes e seus biógrafos, só mostra que se acreditava realmente que uma reunião como aquela era algo banal, coisa de todo dia, indigno de um registro mais cuidadoso. (VIANNA, 2012, p.20-21).

O próprio Gilberto Freyre e outros que participaram desse encontro, escreveram sobre isso. Cada um com a sua versão. Gilberto Freyre publica o fato no seu livro já citado, chamando o encontro de "noitada de violão", com alguma cachaça e com os brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício e Donga. (FREYRE, 1975, p.189). Nos bastidores, muitas coisas contribuíram para que esse encontro acontecesse. A Semana de Arte Moderna já havia acontecido há quatro anos e os cariocas já começavam a carnavalizar os ensinamentos da vanguarda paulista. As reformas modernizadoras do

prefeito Pereira Passos já estavam concluídas e a modernização continuava calçada no discurso das elites políticas republicanas que tinha justificativa moral e social para essas reformas com os *slogans* de progresso, higiene e civilização. Na verdade, o que interessava mesmo era o conceito de higiene e a civilização capitalista, inspirada na Europa. A imagem que eles queriam exportar do Brasil era de "um país higiênico, burguês, moderno e acima de tudo, branco." (FENERICK, 2005, p.15).

Mas, o encontro de Gilberto Freyre com Pixinguinha já deixa pistas da iniciação do processo de transformação do samba como "símbolo do negro", para se transformar em "símbolo nacional" ou "símbolo da brasilidade", mesmo que essa noitada boêmia foi apenas mais uma reunião de intelectuais e músicos das camadas populares, dentro da longa tradição de relações entre vários segmentos da elite brasileira (fazendeiros, políticos, aristocratas, escritores, etc) com as várias manifestações da musicalidade afro-brasileira (VIANNA, 2012), mas foi decisivo para a cultura popular e, principalmente, para o samba.

A história do samba geralmente é resumida e aceita como um ritmo que era restrito e exclusivo dos morros, favelas, sendo que tempos depois foi conquistando o gosto musical das elites que viviam distantes da cultura popular e afro-brasileira. Nos primórdios era produto do morro, marginalizado, perseguido pela polícia e se escondia nos rituais do candomblé, na casa das "Tias" baianas, onde era levemente mais aceito. Mas, foi a crescente valorização do carnaval que impulsionou o samba a ser consumido por todo o povo brasileiro e se transformou na "coisa brasileira" por excelência. Antônio Cândido faz referência "ao interesse pelas coisas brasileiras" que aflorou no coração dos brasileiros, nos revolucionários anos 1930. A citação de Antônio Cândido, no *post scriptum* do seu artigo "A Revolução de 1930 e a cultura"[5] nos possibilita entender a história da transformação do samba em identidade nacional, em música nacional:

> Aqui foram abordados alguns aspectos da vida cultural posterior a 1930, mas haveria muitos outros, relativos ao teatro, rádio, cinema, música, que escapam à minha competência. Lembro apenas que na música popular ocorreu um processo equivalente de "generalização" e "normalização", só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba

[5] Este artigo foi exposto em Porto Alegre a 10 de outubro de 1980 no painel " O processo de 30 e suas consequências", parte do Simpósio sobre a revolução de 1930 no Rio Grande do Sul, organizado pela Universidade Federal daquele Estado; e foi publicado no livro do mesmo título, Porto Alegre, ERUS, 1983 e republicado da Revista Novos Estudos Cebrap nº 4 – São Paulo em abril de 1984.

> e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão-nosso quotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, Joao da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário. (CÂNDIDO, 1984, p.36).

Esta citação é esclarecedora para justificar até o "triunfo avassalador" da MPB nos anos 1960, a época dos festivais e o surgimento de grandes compositores como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Roberto-Erasmo Carlos e outros, mas tudo começou nos anos 1930 e 1940. Mas, o que seria "as coisas brasileiras" de que cita Antônio Cândido e que tanto interesse desperta ao ponto de transformar algo marginal em símbolo nacional? O brasileiro passa a ter interesse e, mais que isso, valorizar "coisas" como o samba, a feijoada, (que também se transforma em prato nacional) e a mestiçagem, principalmente entre as raças brancas e negras. (VIANNA, 2012).

A valorização do samba como um fenômeno da música mestiça. A mestiçagem que era sinônimo de todos os males nacionais, depois de *Casa Grande e Senzala* (1933) aparece regenerada. Tudo isso provocou esse interesse repentino pelas "coisas brasileiras." O Brasil diferentemente de outras sociedades capitalistas escolhe, através dos produtores dos símbolos nacionais e dos agenciadores da cultura de massa, exatamente os itens culturais produzidos no âmbito dos grupos dominados, sendo feito um grande investimento cultural que levou a identificar as "coisas brasileiras", com as coisas da mestiçagem, notadamente as de origem afro-brasileira, sendo isso que levou a turma de "Gilberto Freyre a se encantar com a Turma do Samba (Pixinguinha, Donga, Patrício), justamente num momento tão importante para a formação de ideia de um Brasil "destapado," o "afloramento" de um Brasil autêntico." (VIANNA, 2012, p.32). Duas coisas podemos destacar distintamente: a aceitação do samba e a outra, o culto do samba, alçado a símbolo da nossa brasilidade e identidade .

O Rio de Janeiro com todas as suas mudanças para se transformar no cartão-postal do Brasil, abriga todas as manifestações culturais que serão exportadas para o resto do país e assimiladas em cada Estado, juntando-se às suas tradições locais. E a

população urbana e seus intérpretes eram levados para o resto do país e promoveram uma integração nacional. Um bom exemplo disso são as músicas de carnaval, gravadas por cantores de "meio de ano", mas que no carnaval lançavam músicas exclusivas para o reinado de momo. Lançadas geralmente no final do ano, começavam a ser divulgadas pelo rádio, chegavam às outras cidades através do disco e do cinema e, nos dias da folia, já estavam na ponta da língua da população e, então surgiam os sucessos que ficavam por muitos carnavais, como é o caso de "Taí" e "Mamãe eu quero", ambas gravadas por Carmen Miranda, que até hoje são cantadas em todos os carnavais.

O Rio de Janeiro transforma o "samba de negro" em "samba carioca." Aos sambistas/compositores negros ou mestiços, já nomeados como: Pixinguinha, Donga, Patrício Teixeira, Ismael Silva, Sinhô e outros, junta-se outros brancos como Noel Rosa, Joubert de Carvalho, Ary Barroso, João de Barro e começa assim o "branqueamento" do samba. A problemática da mestiçagem já era um pensamento bastante discutido pelos nossos primeiros cientistas sociais, como Silvio Romero, Joaquim Nabuco e outros, "mas estes senhores, mesmo defendendo a origem mestiça do povo brasileiro, ainda não aceitavam a contribuição do negro e do índio como positivas."(GARCIA, 2004, p.42).

Nestas sempre consideradas "camadas inferiores" da sociedade, estariam condensadas o nosso atraso como civilização. Para a superação desse atraso era necessário um processo contínuo de "branqueamento." Haveria um aprimoramento do branco para dar condições do negro criar a música popular, pois sozinho ele não teria condições intelectuais. Para eles, o negro poderia ter a impulsividade, sensualidade, mas só os brancos, a "raça superior", poderia selecionar e ordenar, dando sentido a sua musicalidade. As "camadas cultas" tinham o negro como uma pedra bruta a ser lapidada, ou seja, civilizada. Essa mistura só foi aceita por ter sido submetida a esse processo. Este foi o ponto de concórdia para que a canção popular urbana fosse aceita e veiculada na mídia, também emergente, como a identidade, a representação do nacional.

Entretanto, não houve essa homogenia, no fazer da canção popular e a unidade planejada por estes agentes mediadores do poder, e esse gênero musical que representava a identidade do povo brasileiro fez emergir temas que comprometiam todo o acordo, por conta da liberdade de expressão que cada compositor tinha dos temas da sua inspiração e que mais lhes inquietavam. Então, a desordem e a desorganização marcariam a canção popular urbana. "Apresentava um outro universo simbólico, sendo ao mesmo tempo, produto e processo das representações em torno da nossa identidade nacional." (GARCIA, 2004, p.43). Dito isto, que reflete a opinião contida no trabalho de

Tânia Garcia, nos alinhamos mais com a do estudo de Hermano Vianna, que tem sua importância na medida que nos alerta para a premissa de não se trabalhar *in totum* como se os universos culturais fossem diferentes e estanques. É preciso perceber os conectores e a circularidade culturais entre os diferentes extratos da sociedade.

Por outro lado, como já observou outros autores, *O Mistério do Samba*, de Hermano Vianna, é na sua essência um estudo sobre relações entre intelectuais e a cultura popular, quando a música perde toda a sua autonomia, sendo determinada pelos significados destas relações. O autor não se preocupou em observar, ou observou e deu pouca importância, para a música popular do período, quando poderia ter observado que o termo "samba" tinha uma série de significados, fato não destacado no seu livro, pois nota-se que rotula uniformemente toda a música produzida pelos negros cariocas. Isto o leva a cometer alguns equívocos, qual dar um papel central na elevação do samba a Pixinguinha e Donga, dois dos compositores mais versáteis e criativos da música popular que eram virtuoses em vários estilos, mas não no samba, tal qual hoje é conhecido. O estudo de Hermano Vianna é focado na década de 1920 e o termo "samba" ainda não era definido como um ritmo preciso e diferenciado do lundu, maxixe, choro, pois o termo "samba" ainda era recente e como disse Almirante, citado anteriormente, os compositores ainda tinham dificuldade de identificar o ritmo das suas criações na hora de batizá-las e registrá-las. E um dos significados do termo "samba" era a música feita por Donga e Pixinguinha, que somente neste sentido podem ser nomeados de "sambistas". Nos anos 1930 é que o termo "samba" passou a significar um ritmo mais cadenciado, conhecido como o "samba do Estácio". Sendo assim, "Pixinguinha e Donga estariam mais perto de ter sido derrotados neste processo do que serem alçados a símbolo do mesmo." (FENERICK, 2005, p.36).

Rotular o talento de Pixinguinha somente como sambista é muito pouco, pois ele era um músico completo. Gostava de tocar *jazz*, a música americana, a música clássica, o tango ou qualquer outro gênero. Era um músico por excelência, tanto é que quando a gravadora americana RCA Victor se instalou no Brasil (1927), a sua orquestra foi contratada para acompanhar todo o seu *cast*, principalmente Carmen Miranda. Entre as suas criações já constavam chorinhos antológicos, lundus, maxixes, etc. Transitava entre os músicos eruditos, como Villa-Lobos, com total respeito destes. E apesar da modernização do Rio de Janeiro, que era a vitrine civilizada do Brasil, quando foram expulsos todos os habitantes dos cortiços e malocas, os *habitués* dos botequins e freges (bares populares), além dos vendedores ambulantes com suas barracas e carrinhos de

rua, ainda perseguia-se o seresteiro e os instrumentos populares (violão, pandeiro, cuícas), os "pés descalços" e os "sem camisas", os macumbeiros, os curandeiros populares e até as festas da Glória e da Penha. Vale lembrar que as festas da Penha eram o termômetro para quem quisesse fazer sucesso. Se uma música fizesse sucesso na Penha, era certo que estouraria no Brasil inteiro.

Mesmo com esses dois mundos distintos, a "elite civilizada" e a "plebe atrasada" que pareciam delimitados, separados, significavam apenas um desejo, mas que um fato real. É neste mundo que nasce o Samba Moderno no Rio de Janeiro (FENERICK, 2005). As muralhas sociais estavam definidas, mas o som do violão, da cuíca e do pandeiro ecoavam pela cidade, além dessas barreiras sócio-políticas, os locais de contatos entre as diversas camadas sociais proliferam por toda cidade. Estando no Teatro Municipal, a poucas quadras se avistava os Arcos da Lapa e no entorno, o bairro da Lapa, que abrigava a boemia literária, era refúgio da malandragem boêmia (o pessoal da lira), sambistas, os luxuosos cabarés franceses, os salões, restaurantes, confeitarias, cafés e botequins. A Lapa era a boemia artística de literários e músicos, artistas plásticos e jornalistas, que conviviam com o ambiente histórico do lugar, misturando-se aos tipos populares como: meninos de rua, malandros, macumbeiros e os artistas vindos das camadas mais pobres da população. Essa mistura definia os espaços que eram mesclados por todos esses extratos e delineavam outra realidade, além da planejada, promovendo um verdadeiro intercâmbio cultural. A música era ouvida por toda a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Pixinguinha, que era músico na Lapa dessa época, reforça isso, no seu depoimento para o MIS (Museu da Imagem e do Som), em 1970: "Tinha uma vida noturna muito grande. A Lapa era uma autêntica concentração de artistas, não só adeptos do chorinho, mas de toda a música popular."

E foi exatamente para a Lapa que a Família Cunha mudou-se em 1915. De lá só sairia em 1925, voltando para a zona comercial do Rio. Carmen conviveu nesse ambiente por 10 anos, no período da sua adolescência e foi uma testemunha de todas as mudanças ocorridas na Lapa, que tinha a fama de ser a *Montmartre* do Rio de Janeiro, que estava mais para Pigalle, em 1923, conforme afirma Ruy Castro:

> Definitivamente, a Lapa de 1920 – pelo menos, à noite – já não era a mesma de 1915. A proximidade com o Palácio do Catete, o Senado, a Câmara e os ministérios tornou-se ideal para os políticos e comerciantes de visitas, nacionais e estrangeiros (...) Abriram-se cafés e restaurantes com orquestras de violinos, chopes-berrantes, cafés-cantantes. A música estava em toda parte – a quantidade de pianos per

> capita devia ser a maior. E a mistura de intelectuais, boêmia e malandros dava à Lapa uma nova e deliciosa atmosfera canalha. (CASTRO, 2005, p.15).

Da Lapa ecoavam todos os gritos de modernidade. Cosmopolita, conviviam ricos e pobres. Elegantes homens de *smoking* e barbas feitas transitavam entre pobres desdentados e de chinelos. Os escritores franceses eram discutidos nos restaurantes e cabarés de luxo, em meio a goles de champanhe e embalados por valsas francesas. A Lapa era clássica e popular. "Podia-se esbarrar em Villa-Lobos, Di Cavalcanti, além de músicos, pintores, poetas, cronistas, jornalistas que transformavam a Lapa nessa Montmartre carioca." (CASTRO, 2005, p.19).

Quando Carmen mudou-se da Lapa, tudo fica para trás, mas ela levou consigo tudo que presenciou e isso ajudou a construir sua personalidade. Levou consigo um repertório de gírias, de gingas, de palavrões que a acompanhou a vida inteira.

Essa modernização do Rio de Janeiro e do país já se fazia notar desde o começo do século XX. Cada vez mais amiúde, se agigantava a relação entre os diversos mundos culturais. Entretanto, a polícia continuava a perseguir o sambista e o músico popular. Os policiais legavam o samba, as práticas religiosas afro e cumpriam ordens. Não sabiam eles que acontecia encontros entre Pixinguinha e Heitor Villa-Lobos, Gilberto Freyre, etc. João da Bahiana sofreu essa perseguição muitas vezes: ".. samba e pandeiro eram proibidos. A polícia perseguia a gente. Eu ia tocar na Festa da Penha e a polícia me tomava o instrumento " (...) declarou ele num depoimento ao MIS (Museu da Imagem e do Som, 1966/1968). O instrumento era o pandeiro.

Sem poder conter a penetração do samba nos salões nobres e o surgimento de cantores e cantoras com a chegada das gravadoras estrangeiras ao Brasil, o governo começa a valorizar as manifestações populares. Começa a Era Vargas, que cobre o período de 1930-1945. Neste ano chega ao fim o Estado Novo (1937-1945), mas não o fim de Getúlio Vargas na política, pois em 1951, retornaria à presidência pelo voto popular e fica até 1954, quando pressionado pelas velhas oligarquias, suicida-se.

A Era Vargas foi responsável por muitas mudanças no Brasil na área social, trabalhista e também cultural. O rádio já era uma realidade desde 1923, quando foi inaugurada a Rádio Sociedade, tendo como seu diretor, o antropólogo Roquete Pinto, cujo objetivo era transformar o rádio num movimento civilizador e educador da população. Em 1927 surge a PRA-9 no Rio de Janeiro. O rádio começa a ser um veículo de divulgação da canção popular. Vale lembrar que a década de 1920 foi considerada "A era do jazz" pelo escritor Scott Fitzgerald. O Brasil também aderiu a esse modismo e a onda *do jazz-bands* invadiu o país. Esse modismo veio a estimular a música

instrumental e não havia festa no Brasil, de Porto Alegre ao Rio de Janeiro, São Paulo e também estados do Nordeste, que não se tocasse *jazz*. Do Bando da Lua a Pixinguinha todos sofreram influência dessa nova moda e outros ritmos vindos dos Estados Unidos como o *blues, o ragtime*, *charleston*, *fox*, *foxtrot* (muito parecido com o andamento das marchinhas) e claro, o *jazz*. A crítica musical da época escrevia acusações de americanização da canção nacional. Nem "Carinhoso" de Pixinguinha, assim como outras composições suas, escaparam da crítica de influência na introdução, melodia, música e no andamento de elementos do *foxtrot*, e a tal influência *yankee*. A cultura americana penetrava no mundo inteiro, através dos discos e do cinema.

Foi o *boom* das jovens orquestras tradicionais e a de Pixinguinha foi contratada para acompanhar o *cast* da RCA Victor, gravadora americana que aqui aportou, tentando se recuperar dos prejuízos causados pela queda da Bolsa de Nova York, onde ele podia usar toda a sua experiência musical, dando uma roupagem nova às melodias que chegavam as suas mãos, apenas com o simples guia do piano e ele contribuía pessoalmente com longas introduções que valiam, às vezes, por uma nova melodia, intercalada à principal.

Pixinguinha deu outro andamento ao choro da época de Chiquinha Gonzaga, Calhado e outros, mudando não o gênero, mas a maneira de executar, além de modificar também o samba, que depois foi rotulado de "samba autêntico", ou seja, o samba urbano carioca que toda a mídia passou a divulgar como a música brasileira. Como dito anteriormente, o Governo Vargas contribuiu para essa transformação do "samba carioca" na música que representava a alma nacional. No caso do Brasil, a nossa identidade nacional foi arquitetada numa perspectiva ideológica para chegar a objetivos específicos, do grupo que ocupava o poder. O Varguismo utilizou muitos artifícios, mecanismos, para sedimentação da nossa nacionalidade e se utilizou das massas populares. Para que ela fosse inserida nesse processo, deveria estar representada. E o samba foi um dos pilares para que isso viesse a acontecer.

Instalado com a Revolução de 1930, o Governo Vargas teve toda uma ambiência sociopolítica favorável. A conjuntura internacional, a Segunda Guerra que viria a eclodir, tornou urgente o fortalecimento dos Estados Nacionais e regimes autoritários. Na economia, a ideia de nacionalização começa em 1930.

O nacionalismo imprimiu restrições ao avanço da iniciativa estrangeira, quer na política, quer na economia. O Varguismo se acercou de grupos que criaram um ardiloso projeto político-ideológicos nacional, convencendo a opinião pública da

necessidade de uma “nova ordem” que tinha como base o fortalecimento do Estado. Esse projeto político tinha o controle e manipulação da população, inspirado em modelos fascistas, tendo como objetivo a integração nacional, com o controle político e cultural por parte do Executivo.

2.4 O SAMBA PEDE PASSAGEM

Desde o advento do governo provisório de Getúlio Vargas, o projeto do controle cultural e político e sua implantação, estava sendo gestado nos bastidores com o fim de adaptar o homem a essa nova ordem, já constava nos textos de leis/decretos anteriores ao Estado Novo, como o decreto n. 20.073, de 25 de maio de 1931, que criou o Departamento Oficial de Publicidade para dar mais visibilidade e amplitude aos negócios políticos. O decreto que regulamenta a Imprensa Nacional, também data de dezembro de 1931. Em 1934, Getúlio cria o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (Coleção de Leis da República dos Estados Unidos do Brasil, p.307), sendo substituído pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (o famoso DIP),[6] em l939, tendo se transformado no mais importante instrumento de controle e difusão gestado pela ditadura varguista. Modelo nazista comandado por Lourival Fontes, além de doutrinar, tinha o papel de controlar as manifestações do pensamento do país. (SIQUEIRA, 2012).

Alegando conservar para a posteridade a voz dos grandes cidadãos da pátria, os cantos regionais, as interpretações das obras de nossos compositores e todo tipo de manifestação com fins patrióticos, o DIP tinha uma discoteca, que tinha como fim, registrar em discos fonográficos essas manifestações culturais e as gravadoras de discos também eram obrigadas a fornecer uma cópia à discoteca do DIP, de todas suas gravações.

[6] O DIP era subordinado diretamente ao Presidente da República e tinha como objetivo, divulgar a imagem do Estado Novo. Era na imprensa onde exercia seu principal poder e eficiência. Enquanto de um lado exercia a censura, do outro fazia forte propaganda do regime, policiando os serviços concernentes à imprensa, radiodifusão, diversões públicas, propaganda, publicidade e turismo. Havia censores em cada redação de jornal e todos não podiam ir para gráfica sem o “visto” do fiscal do governo. E a contragosto todos serviam à ditadura. Nada podia ser veiculado sem o visto e autorização do DIP. Tudo tinha uma censura prévia: filmes, discos e apresentações de grupos, cordões, ranchos e estandartes carnavalescos.

Todas as formas de expressões culturais e artísticas, como o cinema, a música, o teatro, estavam subordinado ao poder público, que mantinha esse controle com o intuito de moldar essas manifestações a seu projeto de cultura nacional, quer censurando, quer trazendo para si, os agentes culturais que tivessem um projeto que se alinhasse as suas ideias políticas. Notamos que os meios de comunicação foram utilizados, através de leis como porta-voz da propaganda oficial, nesse projeto de nacionalização da cultura.

O rádio também serviu de importante instrumento para transmissão da ideologia do Estado. Já destacamos antes que a radiodifusão foi implantada no Brasil com um viés voltado para fins educacionais e culturais e que em 1930, aderiu ao modelo comercial nos moldes dos Estados Unidos. Em 1936 havia 12 emissoras no Rio de Janeiro, 8 em São Paulo e somando-as ao resto do Brasil, havia 36 emissoras. Naquele ano, entraria no ar, a emissora com os recursos técnicos e artísticos dos mais modernos do Brasil, sendo o grande divisor para a mudança e um salto de qualidade na radiodifusão do país, chegando a ser uma das mais potentes emissoras do mundo. Era a Rádio Nacional. Logo, o poder de penetração das ondas do rádio foi percebido pelos feitores do poder como algo que promoveria, facilitaria a integração nacional. Sendo assim, a expansão do acesso e recepção do rádio, ampliaria o poder do Estado e a influência do rádio, principalmente entre as camadas mais pobres, o povo comum. Getúlio Vargas foi o primeiro governo da América Latina a usar o poder de penetração do rádio, como meio de difusão e propaganda institucional, no modelo nazi-fascismo.

Definido o papel do rádio no projeto do governo do Estado Novo, a real efetivação se dá através de Decreto-Lei de 1940, quando o governo cria as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União. A Rádio Nacional, a maior emissora do país e o Jornal A Noite, do mesmo grupo, e de maior circulação no Rio de Janeiro foram transferidos para o controle do Governo. Os novos dirigentes, um coronel e um promotor receberam todos os poderes para implantar nova estrutura na Rádio Nacional. Novos diretores, maestros foram contratados e novos valores da canção foram selecionados buscando a eficiência, aliados à isenção do protecionismo.

Os planos eram ambiciosos e não foram poupados custos com o intuito de aliar prestígio e influência na publicidade. Foi criada a Orquestra Brasileira sob a regência de Radamés Gnatalli, para que a música brasileira tivesse o mesmo tratamento que a música estrangeira. Uma orquestra federal, nacionalizada, que incluía no seu naipe de instrumentos tradicionais, o cavaquinho e o violão, assim como sambistas negros na

cozinha rítmica de percussão. Propositalmente isso daria o molho brasileiro e uma ideia de integração do negro, da mestiçagem. (SIQUEIRA, 2012).

Dentro desse projeto da nova Rádio Nacional, o radialista Almirante desempenhou o papel essencial para a consolidação da audiência da emissora, produzindo e apresentando alguns dos mais importantes programas do rádio brasileiro. O folclore e a música popular eram os temas principais como uma forma de afirmação da identidade nacional. Entre os mais famosos, citamos: A Canção Antiga (1941), A história do Rio pela música, Tribunal de Melodias (1942) e O Campeonato de Calouros (1944). Almirante imprimiu uma característica verde-amarela, aliada a um profundo conhecimento da história musical do país. Seus programas foram sucesso absoluto de audiência. Entre os produtores da Rádio Nacional, era o que recebia o maior número de correspondência. Não é sabido que Almirante fosse ou não aliado ou simpatizante do Governo Getúlio, mas não se pode negar que seu trabalho foi de fundamental importância para a ideia de nacionalidade, através da propagação da cultura popular no rádio. Ele, assim como outros, visualizavam no projeto varguista, uma forma de promover a nacionalização da cultura que eles ambicionavam como cidadãos, mesmo que esse projeto servisse a fins políticos.

2.5 O "SAMBA MODERNO" QUE VEM DO ESTÁCIO

Getúlio sabia da força da música popular e procurou trazê-la para o seu lado, para tirar proveito a seu favor. Ainda deputado em 1928, foi autor do Decreto Legislativo que "regulava a organização das empresas de diversão e defendia os interesses de quem recebia direitos autorais." (SEVERIANO, 1983, p.2).[7]. Apesar de anos depois, o problema ter desencadeado uma greve no rádio, isso lhe deu crédito e simpatia entre os sambistas. Nas suas recepções sempre tinham artistas convidados para tocar e cantar, entre eles Mário Reis e o Bando da Lua, além de ter ganho muitas músicas em sua homenagem, pondo em relevo a política e o Estado Novo, sendo constatado o poder da comunicação que tinha entre a população e como potente instrumento de formação de opinião. Os estilos eram predominantemente marchinhas carnavalescas e sambas, mas a mensagem sempre de elogios ao governo e ao Brasil, que

[7] SEVERIANO, Jairo. Getúlio Vargas e a música popular. Rio de Janeiro. FGV/CPDOC, 1983 apud. SIQUEIRA. Op cit., p.224.. .

estava nas mãos do herói. Entre elas nomeamos: “Onde o céu azul é mais azul” (samba de João de Barro, Alcir Pires Vermelho e Alberto Ribeiro); “O sorriso do presidente” (samba de Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho); “Brasil Brasileiro” (samba de Sebastião Lima e Henrique de Almeida); “Diplomata” (samba de Henrique Gonçalez), Salve 19 de Abril (samba de Benedito Lacerda e Darci de Oliveira); “Ai, Gegê” (marcha de João de Barro e José Maria de Abreu)...entre outros. Isso comprova o poder da música como forte catalisador de opinião da massa populacional, mas forte ainda por ter artistas já consagrados pelo público, como Dalva de Oliveira que gravou “Salve 19 de Abril” e Jorge Goulart que gravou “Ai, Gegê.”

O samba no início dos anos 1930 já não era mais na formatação original e dava origem a derivações. Cada grupo tinha suas características distintas. Havia compositores que tiveram suas músicas gravadas com bastante sucesso, principalmente, mas não unicamente para o carnaval, tanto do Grupo da casa da Tia Ciata, quanto do Grupo do Estácio. Havia já o samba moderno de Cartola, Zé da Zilda, Assis Valente e Eduardo Neves. Havia a matriz de *Pelo Telefone*, mas não era uma continuidade evolutiva. Para cada compositor, personagem, dentro dos seus limites culturais, havia uma nova interpretação dessa matriz. Mesmo porque o samba se misturava com a música religiosa negra. E não era só o grupo da casa da Tia Ciata. Havia a influência do candomblé no samba de “compositores do Estácio.” (SIQUEIRA, 2012). Ele cita um depoimento de Heitor dos Prazeres a José Carlos Rego, no livro *Dança do Samba exercício do prazer* - Rio de Janeiro: Aldeia, 1994), que relatou a primeira vez que encontrou diversos sambistas de diferentes comunidades e foi num ritual de candomblé, em 1925, no bairro de Bento Ribeiro: “Encerrado o culto na sala – contou ele – o babalorixá serviu comida e bebida nos fundos da casa. Foram trazidos os atabaques, ganzá e o agogô do pegi (altar) e cantou-se samba e batucada até o amanhecer.” (apud. SIQUEIRA, 2012, p.126).

Havia essa afinidade porque era no terreiro que o samba acontecia e muitos instrumentos usados no candomblé, como os atabaques, animavam o samba e foram sendo adaptados às necessidades culturais e hoje o surdo se assemelha àquele instrumento.

O “samba moderno” surgiu em 1924, conforme registros das gravadoras. O samba tinha um pouco de maxixe no acompanhamento, até à chegada dos instrumentos de percussão nos estúdios entre fins de 1926 e início de 1930. Era o início de uma geração de percussionistas sambistas que, aos poucos possibilitaram aos músicos e

arranjadores que a melodia e o acompanhamento fossem divididos ritmicamente, adequando-as às novas maneiras de acompanhar, marcando os dois compassos. Ou seja, no samba amaxixado, a forma seria ritmicamente amarrada. No samba moderno, a forma ritmicamente mais fluente.

Assim, a partir da década de 1930, o samba se tornou a música símbolo da brasilidade, com o grupo de compositores negros do bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, fazendo o samba chamado de "samba moderno" ou "o samba de sambar" no dizer de Ismael Silva, da turma de sambista do Estácio e que foi inaugurado com o samba "A Malandragem", composição de Bide (Alcebíades Barcelos), gravado por Francisco Alves, para o selo Odeon e lançado em fevereiro de 1929 e que foi um grande sucesso.

Os compositores do Estácio não eram virtuoses em nenhum instrumento musical, sendo que alguns sabiam alguma coisa de cavaquinho e violão. Mas, entendiam de percussão que era o forte deles e todos muitos jovens, todos com 20 e poucos anos e não tinham referência de uma geração anterior a deles que pudessem ter herdado alguma influência. Gostavam de capoeira, músicos baianos e cariocas que frequentavam as casas de obrigação da Cidade Nova, que admiravam o maxixe e ritmos folclóricos nordestinos. Mas, eles não se deixaram influenciar e criaram seu próprio samba, o que suscitou diversas polêmicas com os músicos mais antigos da casa da Tia Ciata, como Donga. Para dizer como esse samba era diferente e novo, fomos buscar uma citação de Humberto M. Franceschi:

> Sua melodia de enorme pureza, era outra; seu andamento, diverso; sua cadência, muito mais marcada. O Estácio só fez samba, e muito bom. Jamais se poderá dar a um samba do Estácio, como o "Você Chorou", do Brancura, ou "O que será de mim", do Ismael Silva, o andamento dos sambas de Sinhô e Caninha. A novidade trazida pelo Estácio, com o samba de sambar, no dizer de Ismael Silva, abalou profundamente os principais compositores da década de 1920, particularmente Sinhô, Donga e Caninha. Os jornais da época, onde eles tinham o espaço que desejassem nas colunas de carnaval, trazem declarações de várias matizes. Desde menosprezo até violência verbal, todos resididos pelo ciúme e pela inveja do sucesso, ainda inconsciente, dos novos compositores de um bairro sem expressão. (FRANCESCHI, 2010, p.51).

O "samba moderno" veio a tornar-se conhecido pela obra de Ary Barroso. Os sambas de Ary seguem os compassos ou copiam o samba do Estácio. Daí, uma manifestação cultural que tem origem negra, migra dessa comunidade para ser

absorvida pela classe média, que o torna símbolo de brasilidade. Que percurso foi feito por esse gênero musical, pertencente a um grupo social recém livre da escravidão, chegando a uma sociedade de consumo, branca, até a internacionalização? Tudo que foi dito até aqui, nos parece responder a esta questão. Os agenciamentos na esfera política, - mesmo que cerceassem por vezes, a liberdade de criação - e cultural, contribuíram para que o samba alçasse o posto da música que representasse a nossa identidade. E os agentes que contribuíram tanto da elite cultural, como também os próprios compositores negros que com talento foram mostrando o que é que o samba tem.

Com efeito, a chamada música do negro começa a penetrar nos salões elegantes da *high-society*, os sambistas convivendo com gente de prestígio (políticos, ministros, etc), os cantores e músicos dividindo o palco com as companhias estrangeiras que se apresentavam no Rio. Era o início da aproximação entre o mundo do povo e de uma burguesia, que tendo poucas opções, era ansiosa por sensações novas, num Rio de Janeiro que passava por muitas mudanças. Cantores brancos como Francisco Alves e Mário Reis (lançado por Sinhô em 1928) começam a cantar samba e batendo recorde de vendagem de discos. Isso mostrou a força do negro, que lutando por sua sobrevivência espiritual, lúdica e cultural, vê sua música sendo adotada por toda população que era carente de divertimento, no seu próprio ambiente urbano. Não havia mais problemas para a mão de obra musical para clubes, bares, teatros, produção musical, porque os negros, desde os tempos da escravidão, alguns já eram exímios instrumentistas, animando os saraus dos patrões com música de qualidade. Muitos deles estudavam músicas com grandes professores, piano, flauta e outros instrumentos. E assim, nasce o mito do samba, que foi capaz de agregar diferentes etnias, num projeto de construção da brasilidade.

Com a popularização do samba nas camadas mais abastardas da sociedade, foram surgindo casas de shows, com espetáculos onde o samba era introduzido, com contratação de bandas de sambistas, musicais, revistas onde brilhava a mulata Araci Cortes, que veio a se tornar estrela de primeira grandeza, possibilitando assim, prestígio e ganhos financeiros fora das suas comunidades.

O surgimento de nova geração de compositores fora criando novas formas de se fazer samba, como a turma já citada do Estácio, a quem é creditada à fundação da primeira Escola de Samba, quando se introduz novos instrumentos no samba, como o tamborim e o surdo que enriquecem o ritmo e dinamiza a evolução pelas ruas durante o desfile.

Ilustração 1: Litografia de Jean Baptiste Debret, Begging for the Holy Ghost (Pedindo pelo Espirito Santo), publicada entre 1846 e 1849, provando que o negro já tinha uma iniciação musical de percussão e instrumento de sopro.
Fonte: http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/35766.

Outra renovação importante é explicada pelos sambas compostos pela turma de sambistas do Estácio. Com novo andamento, marcação rítmica e em nova derivação dos sambas já existentes nas gafieiras da periferia e que começaram a fazer sucesso a partir da gravação de "A Malandragem", por Francisco Alves, como já citado. A composição era de Bide, um compositor jovem e desconhecido e Francisco Alves já bastante famoso propôs entrar de parceria para gravar. Como os intérpretes tinham que renovar seu repertório, por exigência dos programas de rádio, esse fato deu início a um período de compra e venda de sambas, quando muitas vezes até o nome do sambista desaparecia dos créditos, (é sabido que Cartola perdeu muitos sambas por conta dessa prática) e outras vezes dava a parceria para cantores famosos, que era uma garantia de ser gravada e fazer sucesso. Isso durou muito tempo. Os compositores pobres para sobreviverem vendiam seus sambas por uns trocados. Esta parceria dos cantores brancos e compositores negros, representou um papel primordial na penetração do samba moderno na classe média carioca, que a partir daí tem sem próprio samba. Essa "concessão" forçada pelas circunstâncias permitiu aos autores originais chegarem ao rádio e ao disco. Mesmo assim, não representou ascensão das comunidades produtoras

de samba, nem os tirou da pobreza, apesar de que muitos compositores melhoraram de vida, deixando a favela e adquirindo casas em bairros melhores, carro, etc.

O samba passou a ser cantado por brancos e mestiços e, aceito pela classe média carioca que a partir dessa condição de "desenegrecimento" ou mestiçagem, começa a aceitar o novo samba. Percorrendo um longo caminho desde a África até os salões grã-finos do Brasil, não perde suas características rítmicas, mas foi "maquiado" ligeiramente domesticado e cantado por cantores brancos como Carmen Miranda, Chico Alves e Mário Réis, este último seria a referência do novo jeito de interpretar o samba e outros gêneros musicais brasileiros, conforme observa Sérgio Cabral em *A MPB na era do rádio* (1996, p.18).

Começa então o "embranquecimento" do samba, com essa parceria entre negros e brancos, necessário para atender à política do Estado, na luta para fundar uma identidade oficial brasileira. O compositor Ary Barroso, mineiro, filho de políticos, estudante de Direito, pianista, chega ao Rio após as mortes dos pais. Em 1929, tem suas primeiras composições cantadas nos teatros musicados e nesse mesmo ano tem sua estreia em disco com a gravação "Vou à Penha", na voz do seu colega de faculdade, Mário Reis. Foi o criador do dito *samba-exaltação,* com melodia e letras extensas para grande aparato instrumental de orquestras. Um exemplo disso é "Aquarela do Brasil", gravado originalmente por Francisco Alves, em 1939. Ary é quem constrói o protótipo da música popular brasileira contemporânea para o Brasil e o mundo. Aquarela do Brasil, na gravação de Francisco Alves e arranjos de orquestra de Radamés Gnatalli é responsável em definitivo pela popularização da música, no Brasil e no exterior. Até hoje é a representante do Brasil e na Segunda Guerra Mundial era uma das músicas mais executadas pelas orquestras nos Estados Unidos.

Neste sentido, Ary Barroso foi o compositor que soube contar a história do povo, expressando musicalmente a exaltação nacional. Mesmo sendo mineiro e passado parte da vida no Rio de Janeiro, tendo visitado a Bahia, ficou tão fascinado que suas mais belas composições falam da Bahia, da sua magia, das crenças, da baiana, como se vê nos versos do seu mais célebre samba, "Aquarela do Brasil" (Brasil/Abre a cortina do passado,/Tira a mãe-preta do cerrado,/Bota o rei congo no congado.); "Na Baixa do Sapateiro", "No Tabuleiro da Baiana" e outros. A Bahia é o estado brasileiro com maior densidade negra e essa negritude é presente no samba de Ary.

Brancos também, o Bando da Lua, grupo que acompanharia Carmen Miranda em apresentações na Argentina e posteriormente seguiu com ela para os Estados

Unidos, formado por rapazes de classe média, tocavam gratuitamente, por diversão e tinham uma grande influência da música americana, em especial do grupo *Mills Brothers*. Tocavam de tudo: *blues, fox, jazz, ragtime, charleston* e um vasto repertório da canção brasileira, inclusive o samba com famosos arranjos vocais. O samba tinha a "ginga", que era o contraponto nacional ao *swing* do jazz.

E além do Bando da Lua, que chega dando feição nova a esse samba que alcança a maioridade em 1929, aparece a figura carismática de Carmen Miranda que junto com esses rapazes, via o samba como instrumento de exportação, nada contra o samba na Broadway e Hollywood, servindo também de estratégias políticas da Boa Vizinhança (quando já estavam lá), no caso da Segunda Guerra Mundial. Carmen Miranda surge como intérprete das marchinhas carnavalescas que tinham um pouco de *foxtrot* e *charleston* americanos, e o samba. Os dois, em 1929, estavam se modificando, como salienta Tânia Garcia:

> Assim como a marchinha, o samba cantado por Carmen também se modificava. Guardando uma certa distância dos sambas amaxixados que persistiram até a década de 20, o samba de morro se ramificava em samba urbano (para ser cantado e dançado em cortejo) e em partido alto (cantado em roda). O samba urbano surge entre os compositores do Estácio, bairro proletário no limite do Centro com a Zona Norte, que buscava uma batida nova favorável no ritmo do desfile da escola de samba. (GARCIA, 2004, p.34-35).

Dessa inovação, desse "samba moderno", criado pelos bambas do Estácio, há o registro da primeira gravação utilizando a batucada própria de escola de samba e com instrumentos de percussão: o samba "Na Pavuna", de Almirante e Homero Dorneles, gravação de 1929 com Almirante e o Bando dos Tangarás.

O samba começa a passar por essa transformação. A música e dança que era a alma representativa dos ritos espirituais da comunidade negra, com o projeto de identidade nacional do Governo Vargas, brasilidade mestiça e mercantilização começa a ser apropriada pelos artistas brancos, assim como Francisco Alves, Mário Reis e Carmen Miranda que na década de 1930 foi a estrela maior, não só gravando sambas, mas outros ritmos como as marchinhas e as músicas de meio de ano.

A denominação "samba de branco" foi de alguma forma inspirada nos sambas de sambistas já famosos, negros, como Donga, Sinhô, Ismael Silva, Cartola, levando compositores não sambistas a observarem o sucesso que esses sambistas começavam a fazer e começaram a compor no mesmo estilo, levando músicos e cantores a

aprenderem a compor naquela mesma batida e divisão rítmica e outros passaram a comprar a autoria ou parcerias com compositores de samba, entre os mais frequentes Francisco Alves, Mário Reis e outros.

No bairro de Vila Isabel, no final dos anos 1920 e início de 1930, surge uma nova safra de compositores, alguns deles vieram a ser os mais famosos do rádio e da canção popular, como Noel Rosa, Almirante, João de Barro (Alberto Ferreira Braga, O Braguinha); Haroldo Barbosa, Nássara, entre outros. No carnaval, saíam em blocos e se encontravam nos cafés. Almirante era cantor, compositor, pandeirista e apresentador de programas de rádio. Em 1932, apresentava-se ao lado de Carmen Miranda em shows, ambos promovendo os discos da RCA Victor.

Nas letras de Noel, que usava uma linguagem impecável, havia sempre uma referência à excelência da qualidade do samba produzido em Vila Isabel. Ele se apropria da arte do negro, do morro e nela se inspira e utiliza sempre a palavra "samba", mas afirma que a Vila Isabel é que produz o melhor samba. Apesar de Noel ter um grande respeito pelos sambistas do morro, nas letras das músicas incluía alguma provocação e isso é muito claro na letras de" Feitiço da Vila", quando escreve: "feitiço sem farofa" e a "vela" que é nitidamente uma alusão ao ritual afro-brasileiro. E isso provocou uma briga musical entre ele e Wilson Batista, sambista negro que sempre respondia a essas provocações com outra música. Mesmo que Noel Rosa seja apontado como participante do processo que definiu o samba autêntico, tendo como parceiro, inclusive Ismael Silva, havia essa provocação em suas músicas.

Nesse grupo de artistas que contribuíram para definir o samba com o carimbo de brasilidade, é de especial importância o papel de Carmen Miranda, a intérprete preferida daquelas canções, sendo a primeira artista nacional a fazer sucesso nos Estados Unidos, junto com o Bando da Lua, cantando músicas brasileiras na Broadway, cassinos e no cinema, mesmo que depois tenha se deixado engolir pela *mass mídia* americana, que antropofagicamente processava tudo que vinha de outros países e enquadrava no padrão hollywoodiano.

A apropriação do samba pela classe dominante e branca, não deixa frestas de dúvidas entre a negação do papel da cultura negra na formação da cultura brasileira e o "embranquecimento" do samba, gestado ideologicamente por esses compositores citados e sua aceitação pelo *status quo*, dá-se na apropriação do samba como um elemento da cultura musical do país que o identifica como a música nacional. Isso se dá quando os principais artistas que começam a fazer sucesso no rádio e no disco, são

brancos. Essa estrutura que usurpa o samba do negro foi essencial para o grau de satisfação de uma parte da população que o via ainda como um problema, ligado à malandragem, culto, etc.

Há um depoimento transcrito por João Batista Borges Pereira no artigo "O negro e a comercialização da música popular brasileira" (Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 80, p.13) de um "compositor branco" que embora não tenha citação do nome do depoente, é atribuído a Alberto Ferreira Braga o "João de Barro", ou "Braguinha", filho de industrial e o conjunto citado seria O Bando dos Tangarás. Esse depoimento ilustra bem como o "samba de branco" passou a ser aceito:

> (...) comecei a compor e a cantar em 1928, formando um conjunto, só de brancos. Usei pseudônimo porque tinha vergonha de ver meu nome identificado ao samba e à música popular. Nosso conjunto ajudou na aceitação da nova música, porque nós não tocávamos por dinheiro. Participávamos de festas familiares e dos primeiros salões que iam aparecendo no Rio, porém sempre diletantes. Isto atraiu para nós a simpatia e o respeito do público mais exigente. (apud SIQUEIRA, 2012, p.234).

Fica claro que a aceitação de uma plateia mais exigente não era a questão do amadorismo do grupo, mas porque a música do negro fora domesticada pelo branco, como já citado antes, a necessidade do negro ser lapidado, guiado pela parte civilizada da população, ou seja, o branco. O "embranquecimento" do samba atacou duas frentes: a ideológica e a econômica, pois os verdadeiros produtores do samba continuaram ser ociosos nos meios de produção, comercialização e distribuição desse samba-mercadoria. O enriquecimento com a música ficaria restrito a um grupo seleto: as classes média e alta. Isto é comprovado se observamos os representantes desse gênero: Noel Rosa, Ary Barroso, Carmen Miranda, etc. Enquanto eles alçaram o sucesso, os sambistas negros não desceram o morro, produzindo sua música, geração após geração, muitos sem deixarem a pobreza e ficando no ostracismo.

Carmen Miranda era branca e europeia, fato que causou espanto e descontentamento em Orestes Barbosa, compositor, poeta e jornalista, lusofóbico, demonstrando sua decepção e surpresa ao saber a verdadeira nacionalidade de Carmen, sem desmerecer o valor da artista. Faz esse registro no seu livro Samba:

> Tão carioca na sua pronúncia meiga e brejeira, tão viva e tão própria no seu grande sucesso Taí, não passava pela cabeça de ninguém que

> Carmen Miranda tivesse nascido em Portugal, porque Portugal não nos envia sensações.(BARBOSA, 1978, p.58).

Quando contratada pela RCA Victor, Carmen recebeu recomendações expressas para não cantar tangos e não revelar sua identidade de portuguesa, com medo da rejeição do público, mas quando sentiu que tinha conquistado o ouvinte, ela acabou por revelar a sua nacionalidade, e nunca omitia sua origem. Abel Cardoso Jr., no seu livro *Carmen Miranda, a cantora do Brasil* (1978, p.102), afirma que ela já revelaria numa entrevista na revista *Vida Doméstica,* em julho de 1930, que era portuguesa. Mas, isso não abalou a popularidade de Carmen que seguiu sua carreira vitoriosa, sendo a preferida dos compositores, a ponto de nem ir atrás deles. Eles vinham a sua casa apresentar novas canções.

Ela não se intimidava em vestir a roupa típica das negras da Bahia, ou em cantar e dançar samba, música que tinha origem negro-africana. O projeto de Carmen era ser brasileira e nesse projeto incluía tanto o traje da baiana típica, como ser cantora de samba e marchinhas. E teve sorte. Surgiu para a música no final da década de 1920 quando o samba estava sendo transformado em símbolo de brasilidade, em identidade nacional. Carmen era a grande novidade do rádio e do disco, assim como sua irmã Aurora Miranda. Carmen é sem sombra de dúvida, a estrela mais internacional da nossa musica (talvez só comparável a João Gilberto e Tom Jobim, os mestres da bossa nova cuja brasilidade nesse movimento também foi questionada e motivo de acalorados debates), que o *show business* brasileiro já produziu. Ela queria se firmar como representante da cultura brasileira. Para ela, nunca fez diferença ser portuguesa de nascimento e nunca ter conseguido um passaporte brasileiro. Ela inventou uma imagem do Brasil tipo exportação, que ela mesma desconstruía a todo momento, equilibrando bananas e balangandãs, mostrando um retrato colorido e tropical do Brasil, num momento em que "a mestiçagem" defendida por Gilberto Freyre, era o debate em questão sobre a identidade brasileira. No início da carreira, no final dos anos 1920, ela era uma unanimidade. Mesmo não sendo brasileira, seu projeto de ser uma cantora popular brasileira, nunca recebeu críticas. Era sempre referenciada por suas interpretações como nessa resenha da Revista "O Cruzeiro", de 03 de maio de 1930 (p. 35-36), transcrito com a grafia da época:

> " (...) Revela dizer que a snha Carmen Miranda anima o canto com a expressão de seus olhos buliçosos e de seu attraente sorriso. Essas

> qualidades abrem-lhe uma linda carreira, especialmente se cultivar a emoção das toadas sentimentaes a par dos sambinhas gaiatos em que já tem colhido tantos aplausos.“

E segue noutro número de 21 de outubro de 1933, p.27, agora na companhia da irmã Aurora Miranda:

> “(...) As duas irmãs que tem poderes (...) para cantar os nossos sambas. E nossas marchinhas. Músicas que são bem a photographia da nossa alma. De povo novo. A quem está traçado um destino grandioso. Na história da humanidade. (...) As irmãs Miranda impuseram-se a admiração do nosso paiz (...) sabem cantar o que é nosso.

Esses destaques mostram como Carmen foi recebida pelo público e pela crítica. Contratada pela RCA Victor, a gravadora contava com um nome feminino de peso para fazer frente a Francisco Alves, que era o maior cartaz da época, gravando pela Odeon. Ela era a estrela maior da RCA Victor, sem competidoras. Carmen surgia no final da década de 1920, década que o Modernismo foi inaugurado no Brasil, resultado da Semana de Arte Moderna de 1922, que pregava a carnavalização da arte.

Carmen passou a ser a cantora mais requisitada dos compositores. Todos queriam ter um samba, uma marchinha gravada por ela. Os compositores ditos do “meio do ano”, também compunham para o carnaval e a escolha da intérprete era de grande importância para o sucesso ou fracasso da música. Ter uma música na voz de Carmen Miranda era sucesso garantido. Ela tinha prestígio, talento, carisma, qualidade e, todos queriam “emplacar” no carnaval. Os compositores a procuravam, querendo ter a preferência de sua voz cantando uma de suas músicas, como era o caso de Assis Valente, um dos compositores que ela mais gravou. Baiano, indo morar no Rio de Janeiro, se aproximou de Josué de Barros, foi seu aluno de violão, somente pra ser apresentando a Carmen e poder mostrar os seus sambas.

Nesse momento de consolidação do samba como representante da nossa brasilidade, sua voz foi a que mais foi registrada em discos e apresentações no rádio e espetáculos. Quando partiu para os Estados Unidos, em 1939, era uma cantora consagrada, veterana nos estúdios e tinha gravado 281 músicas (Brunswick, RCA Victor e Odeon), entre sambas e marchinhas. Além disso, era contratada da Rádio Mayrink Veiga, para apresentações em shows e era também exclusiva do Cassino da

Urca, suas músicas eram tocadas na "A Voz do Brasil", tendo, portanto, sua imagem/voz bem conhecida do público.

Mas era do interesse oficial pelo samba e pelas "coisas brasileiras" que o samba alçou o posto de prioridade nacional. Tanto é que na Exposição Nacional do Estado Novo, realizada em 1939, as apresentações musicais foram organizadas por Villa-Lobos (que tinha cargo comissionado no governo) e incluiu o nome de Carmen Miranda. Francisco Alves, Almirante, entre outros artistas populares, além de grupos de jongo, cateretê, pastoril e no final, apresentações de Escolas de Samba, que também foram oficializadas como desfile, no Governo Vargas. O samba tomou tal vulto que colocou em segundo plano os outros gêneros que eram considerados regionais.

E esse *status* conferido ao samba, leva a crítica a alfinetar Carmen Miranda da sua atuação nos Estados Unidos, conforme escreve Hermano Vianna:

> Mas a consolidação do samba como música nacional (e com a definição da brasilidade mestiça), recrudesceram as cobranças de coerência "sambista". A denúncia de "americanização" de Carmen Miranda mostrava que existia no Brasil de 1940 um movimento difuso que defendia a correta utilização desses novos símbolos nacionais. A mistura do samba com a música americana, por exemplo, não podia ultrapassar determinados limites. Já existia uma autenticidade a ser preservada no campo da cultura popular brasileira. (VIANNA, 2012, p. 130-131).

Quando a bossa nova surgiu em 1958, os puristas que defendiam a "brasilidade" do samba, chamaram esse movimento como se fosse uma traição às "coisas brasileiras", entre eles, o crítico musical José Ramos Tinhorão, era um dos opositores da bossa nova. A mesma coisa com Carmen que é criticada por ousar cantar o samba e vestir a baiana, ambos "coisa de preto."

O Estado se apropria de uma manifestação musical característica de uma etnia que se pretendia excluir. Era otimismo demais pensar que o poder iria permitir que os negros vindos das camadas populares, pudessem vir a ter o poder sobre a sua produção musical. Eles não tinham uma sociedade organizada para a elite tolerá-los. Isso era claro naquela época e até hoje. A participação deles se restringia à mitificação de alguns nesse gênero musical, como o máximo que se concedia. Não é que os compositores mestiços e negros deixaram de compor, se calaram. Alguns de sucesso garantido continuavam e outros conscientes dessa realidade empreitaram uma resistência, como

Geraldo Pereira, Assis Valente, Wilson Batista...entre outros. Eles sempre conseguiam burlar a censura do DIP, pois todas as músicas passavam primeiro por lá.

O Governo Vargas soube usar a importância da música como mais um trunfo da sua propaganda e trabalhou para chamar para si, o samba, que era o que mais estava em voga na Capital do país, ao passo que contribuiu para a sua "legitimidade social" (FENERICK, 2005, p.74). O governo era o grande benfeitor das artes, como patrocinador do teatro, da música (erudita e popular), da literatura e quase todas manifestações populares. Com o samba dá-se o mesmo.

Carmen Miranda foi uma das artistas no período, que percebeu que o samba seria um produto para exportação, assim como Ary Barroso. No começo da década de 1930, a Pequena Notável já era considerada no Brasil, a "Embaixatriz do Samba", devido às apresentações de sucesso que fez em outros estados brasileiros e na Argentina. Orestes Barbosa, mesmo decepcionado e surpreso em saber da nacionalidade portuguesa de Carmen, considera que o samba "muito deve a Carmen Miranda"(p.59) e que "o disco teve nela uma figura marcante" (p.59), tendo sido a mais importante cantora brasileira da década de 1930, até sua ida para os Estados Unidos, contratada pelo empresário Lee Shubert para estrelar o musical *Streets of Paris*.

2.6 MÚSICA E POESIA – UMA RELAÇÃO POSSÍVEL

A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da Literatura.
(Décio Pignatari – Comunicação Poética, p.3)

Finalizando o subtítulo sobre o Samba, que é a música considerada o símbolo da identidade brasileira cantada por Carmen Miranda, e já que estamos trazendo esse tema para a área de Literatura, achamos oportuno trazer uma velha questão, que embora já ultrapassada para alguns, ainda continua ser feita para poetas e compositores de música: letra de música é poesia? Este assunto poderia ser considerado encerrado, mas há uma resistência da academia em considerar a letra da canção popular como poesia. Existe ainda uma divisão do erudito-popular na universidade para "o que está associado a uma expressão da cultura de massa não pode ter uma recepção adequada porque a "concepção da elite" trava a compreensão." (MORAES NETO, 2008, p.16). Para ele, os

trabalhos acadêmicos que têm a canção como objeto de estudo, são mais frequentes na analise do discurso, na Linguística Textual, que aborda o tema discutindo as estratégias de sua construção, concepção, etc, não fazendo uma relação com o erudito, com a "grande arte."

Entretanto, a relação entre música e poesia não é nova e vem desde a antiguidade. Na Antiga Grécia, por exemplo, música e poesia andavam de mãos dadas. Eram quase inseparáveis. O poeta escrevia seus versos para serem cantados e conforme a palavra "lírica", que originou a expressão "poesia lírica", é um gênero de poesia que surgiu na Grécia Antiga, recitada em forma de canto e, na maioria das vezes, acompanhada de algum instrumento musical, como a flauta ou instrumento de corda, preferencialmente a lira. Aliás, a palavra "lírica" se originou do latim *lyricu*. Dessa época até então, a música e a poesia se encontraram. Segundo Antonio Medina Rodrigues:

> a grande poesia medieval quase que foi exclusivamente concebida para o canto. O Barroco, séculos além, fez os primeiros ensaios operísticos, que iriam recolocar o teatro no coração da música. Depois, Mozart, com a Flauta Mágica ou D. Giovanni, levaria, como sabemos, esta fusão ao sublime" (RODRIGUES, 1990, p.28).

Na Idade Média, os menestréis que difundiam a 'literatura medieval", apostavam na poeticidade da linguagem e foi quando surgiu os "Aedos" - poetas que recitavam ou cantavam suas composições, acompanhando-se à lira -. conforme (ZUMTHOR, 1993).

A poesia era feita para ser declamada ou cantada, o que reforça o aspecto teatral da poesia medieval, a função poética da voz, quando o poeta ou seu intérprete, cantavam ou recitavam um texto de improviso ou memorizado e modificavam toda a regra da leitura, pois como afirma Paul Zunthor em *A voz e a letra*, "a onipresença da voz, participando em sua plena materialidade, da significância do texto e a partir daí modificando, de alguma maneira, as regras da leitura." (1993, p.20).

Isto só reforça os valores incomparáveis da voz que promove a modificação, ou não, do texto poético. E esses licenciamentos comprovados no Ocidente do século X e XI aos séculos XII, XVII e XVIII, chegam aos nossos dias e reforçam essa configuração do poético em contato com a canção, no nosso caso, com a música popular brasileira dos anos 1930/1940, no samba e nas marchinhas cantadas por Carmen Miranda.

Vimos que essa relação entre música e poesia não é um interesse novo e já existem estudos sérios sobre o assunto. Os estudiosos, algumas vezes, referem-se à música, à literatura e suas interações de forma separada; outras ocasiões, há uma menção ao que se denomina chamar de literatura-música, poesia-música, palavra-música ou poemúsica. Essas terminologias apontam para olhares diferentes na conceituação do assunto. Alguns afirmam que: a literatura e a música são consideradas campos de investigação distintos, mas que se interagem. Sendo assim, é admissível uma coexistência de dois elementos distintos de pesquisa; outros que: o literário de um lado e o musical do outro, vistos quando dialogam. Nesse caso, mesmo avaliados pelo prisma da sua interação, distinguem-se a divisão das partes, e uma terceira visão admite: um híbrido resultante da interação da música e da literatura, vista pelos que defendem o apagamento das fronteiras entre música e literatura, que para se estudar não pode ser considerado, a não ser em sua existência orgânica e holística, sendo que de outra maneira, haveria uma descaracterização.

Esta hipótese é a que consideramos na nossa pesquisa, como uma nova alternativa na consideração dos estudos entre a poesia e a música e chegamos à conclusão que não há nenhuma diferença relevante entre poesia e música, se deixarmos de lado os critérios tradicionais (que admite haver um grau de diferença entre poesia e música): uma letra de música pode ser poesia e uma poesia pode ser letra de música. Se formos observar, qualquer poema ou qualquer texto em prosa pode ser colocado uma melodia. Tudo vai depender dos limites que terão essa melodia. São somente dois suportes diferentes para o mesmo material: a palavra. Cada uma dessas formas, guardando suas especificidades e características próprias. Não duvidamos que um soneto de Fernando Pessoa e um poema concreto de Augusto de Campos, sejam ambos poesia. Entretanto, cada um deles tem uma exigência diferente em relação à sua leitura. Se ouvirmos, por exemplo, *o Soneto 08* (Passos da Cruz), de Fernando Pessoa declamado por alguém, o entendimento é imediato. Mas, o poema *Sem Saída* (2000), do livro *Não Poemas* (Perspectiva, 2003 p. 124 – contracapa), como entender sem olhar sua forma no papel? Como declamar esse emaranhado de palavras tão visualmente expostas? Sendo apenas declamado, perde todo o sentido. O próprio Augusto, no Nãofácio do livro, diz o seguinte: “O fato é que estes poemas caberiam melhor talvez numa exposição, propostos por quadros, do que num livro” (p.11).

Ilustração 2: Sem saída (2000) – Augusto de Campos

Tudo isto fica evidente que são vários os tipos de poesia e que cada uma das categorias sobrevivem de diferentes formas ou suportes, mas são na sua essência, a mesma matéria: poesia. Portanto, a letra da música é mais um tipo de poesia, cujo suporte é a melodia. A visualidade do poema concreto nos permite infinitas possibilidades e só nelas ele sobrevive. Já para o compositor letrista, a música permite várias coisas que no papel não caberia, entre elas, podíamos citar o refrão, as repetições, o estribilho, que na canção tem um funcionamento perfeito, mas num livro perde esse sentido. Sempre se questionam o que é mais importante: o texto ou a música? A melodia serve para emoldurar o discurso ou seria a música que vai sugerir esse discurso? Entre músicos e poetas, isso já não existe. Eles procuram fazer um trabalho preciso, da melhor forma possível, para abrandar essa relação complexa entre a música e o texto, entre a melodia e a palavra, entre a som da palavra e os sons musicais que advém dessa parceria.

Segundo Fábio Cecchetto, "vem da Alemanha os estudos pioneiros desse interesse das relações da música com a poesia, entre fins do século XVIII e o século XIX, do ponto de vista da reflexão filosófica ou a partir de um fundo marcadamente filosófico." (CECCHETTO, 2011, p.3). No século XX, estes estudos foram se apoiando menos na filosofia e adentrando nos estudos das Letras, nas esferas da Semiótica e da

Literatura Comparada, áreas que dão um suporte de repertório teórico-crítico para instrumentalizar as análises, mas, ainda sem uma pesquisa autônoma.

Neste contexto, a literatura e a música são parceiras na categoria da comunicação pela audição, já que a escrita seria uma mera representação simbólica de sons, como uma gravação codificada da fala, que nos tempos atuais, se realiza em mídias óticas e magnéticas. Mas, a relação entre música e literatura dá-se de forma mais profunda, se considerarmos que, sendo a voz humana o mais primitivo dos instrumentos musicais, a música nasceu do canto e, nesse canto, podemos dizer que o conteúdo é poesia declamada de maneira melodiosa. Os primeiros instrumentos musicais foram produzidos pelo homem, procurando imitar a sua própria voz. Tempos depois, surgiu a música absoluta, já completamente dissociada de qualquer mensagem literária.

Mas, foi no Barroco, época em que as obras puramente instrumentais foram introduzidas na música que, paradoxalmente, surgiu a forma mais intimamente ligada à literatura, à música: a ópera. Podemos definir a ópera como um poema dramático, musicado e teatralmente representado, com o concurso do canto e do acompanhamento orquestral, incluindo também a dança e a composição cenográfica como elementos. Sendo assim, a ópera é uma arte plural, em que a literatura (poesia), o teatro, a música, a dança e as artes plásticas (cenário) estão juntas, mas, a base de toda a concepção operística é o libreto (que é o texto poético a ser cantado ou recitado, em alguns trechos) e a música. É sabido que durante muito tempo, a poesia tinha uma destinação: à voz e ao ouvido. Nessa época, a palavra poeta era sinônimo de "trovador" e menestrel." Com a chegada da Idade Moderna, a industrialização e o advento da imprensa, a escrita toma o primeiro lugar, acentuando essa distinção entre música e poesia. No século XVI, a lírica foi se desgarrando do canto para se firmar, na leitura silenciosa.

Feito esse percurso, percebemos que há muita afinidade entre música e poesia, pois é esta, ao longo de toda a história da música, a fonte que inspira grande parte da criação musical, mesmo se considerarmos a "música absoluta", ou seja, constituída puramente de sons, sem qualquer inspiração ou utilização de texto literário ou palavras. A explicação para esta afinidade, talvez esteja na própria estrutura da mente humana, que ao adquirir a linguagem, o pensamento é elaborado em termos do discurso, ou seja, articulação de palavras em frases, para a condução normal do raciocínio. A música por sua característica de dimensão temporal, diferente das artes plásticas, é gestada mentalmente numa sucessão de sons que são denominados "fraseado musical."

Podíamos dizer que cada estrutura melódica, possuísse a mesma estrutura sintática com sujeito, predicado, complementos e adjuntos. Na composição, o músico elabora o seu "texto musical", onde estão expressas suas ideias em blocos sucessivos, assim como numa redação do texto literário. Desta forma, o conjunto da obra, há de conter uma introdução, uma exposição de ideias, um desenvolvimento dos temas, com retornos e avanços e, por fim, a conclusão, muitas vezes, um encerramento com um terceto, onde o desfecho traz uma tensão acumulada, até um alívio do acorde final.

Da mesma forma, acontece com a canção popular. O autor também conta uma história com começo, meio e fim, assim como o samba e a marchinha que foram os ritmos mais gravados por Carmen Miranda, de 1929 a 1939. As marchinhas de carnaval sempre contam uma história: do pierrô, da colombina, dos amores que começam no sábado gordo e terminam melancolicamente na quarta-feira de cinzas, das lavadeiras que se transformam em reis e rainhas durante quatro dias de momo. Os sambas também contavam uma história relacionada ao dia-a-dia do morro, da malandragem, do cotidiano e alguns já incorporando temas nacionais da alma brasileira, temas ufanistas, que começaram a proliferar na "Era Vargas". Ary Barroso foi mestre dessas composições e, vários dos seus sambas exaltam as coisas do Brasil e da Bahia, como "Aquarela do Brasil" (1939), "Na Baixa do Sapateiro" (1938), "No Tabuleiro da Baiana" (1937), "Isto aqui o que é?" (1942), "Quando penso na Bahia" (1937), entre outras. E outros sambas foram compostos como "Canta Brasil" (1941), de Alcir Pires Vermelho e David Nasser, que também já citavam "Aquarela do Brasil" como referência e "Onde o céu é mais azul", composição também de Alcyr, Braguinha e Alberto Ribeiro e ainda Dorival Caymmi, sempre com temas ligados à sua Bahia.

Esta afinidade entre a poesia da canção e a poesia dos livros tem feito do Brasil, um espaço de experiências muito profícuas, frutíferas, da relação palavra/música. Esta complexa ligação, com certeza, não aconteceu de uma hora para outra e não veio dos dias de hoje. A literatura portuguesa, que foi nossa formação, se inicia à luz dos estudos históricos, com o Trovadorismo. Bem no início da nossa Literatura (e também da Literatura Universal), a música já se fazia presente, gerando uma arte híbrida – que não é somente literatura, nem tão somente música. Retornando à Literatura Portuguesa, podemos citar as famosas cantigas de amigo, de escárnio e de amor, poesias escritas e executadas pelos trovadores medievais.

No *Dicionário Houaiss*, versão *online*, a definição de "poesia" é anunciada como "arte de compor e escrever versos livres ou providos de rima, com associações

harmoniosas de palavras, ritmos e imagens". Uma definição que podíamos utilizar também, ao que chamamos de canção, que faz a mistura da harmonia rítmica e das palavras. Com base neste enunciado, podemos afirmar que música e poesia são vizinhas de lado e entre elas, não há corredor. Tanto a música como a poesia podem ser líricas, exprimindo um sentimento, diferentemente da narrativa que têm como fim contar uma história. Mas, a música, a poesia e a narrativa tem uma fronteira que se fundem, pois há narrativas tão líricas como a poesia. Citamos a história de Riobaldo em *Grande sertão: veredas* ou a narrativa poética de *Morte e Vida Severina*.

Partindo dessa premissa, ousaríamos comparar Sinhô com Manuel Bandeira, Noel Rosa com Carlos Drummond, Cartola ou Braguinha com Gonçalves Dias, Ary Barroso com Olavo Bilac. Na década de 1930, notamos uma aproximação possível entre a música e a literatura na música de Ary Barroso, que se destacava entre os compositores daquela época, que não tinham um completo domínio das técnicas do fazer poético e cometiam defeitos formais em suas letras musicais e diminuíam a força, a poética da letra, mas indicavam o local social do autor, de baixa cultura e vindo do morro, como era o caso de Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachaça e outros. Ary Barroso traduz de certo modo, um barroquismo em algumas das suas canções, tendo em sua lírica uma polifonia de cores, sons, ritmos e uma tendência ao exagero e à exuberância formal que nos transporta ao Seiscentismo, como no caso de "Aquarela do Brasil", que tem uma presença marcante do espirito antilinear, dramático e contrastante do Barroco.

Vale lembrar que alguns intelectuais se interessavam pela música popular ao ponto de participarem de composições de letras, a exemplo de Manuel Bandeira, que fez parceria com Jaime Ovalle no poema "Azulão", que veio a tornar-se uma pequena obra-prima do cancioneiro popular, uma canção brasileira aparentemente simples e singela que conseguiu tantas interpretações no canto lírico internacional, com destaque para as interpretações do contratenor espanhol José Antonio Maza por sua voz rara, e a do barítono francês Gerárd Souzay, pela precisão não apenas técnica, mas mesmo lírica, considerada pelos críticos, a melhor interpretação. No Brasil, gravada por uma infinidade de artistas, inclusive Nara Leão, musa da Bossa Nova e da Tropicália, já em 1969. A linguagem de Manuel Bandeira, logo depois da Semana de Arte Moderna, começa a desvincular-se do estilo elevado da poética tradicional, incorporando a esta elementos da cultura popular e como recurso, utiliza a palavra do cotidiano, o verso livre e passou a valorizar o que geralmente era considerado desqualificado como

matéria poética. E talvez, seja o poeta que tenha versos mais musicados no Brasil, provando assim que sua produção poética é marcadamente musical e que ele próprio se identificava com a música chegando a afirmar que era na música, que ele conseguia exprimir-se completamente.

Anos depois, no final dos anos de 1950, a Bossa Nova também veio a empreender uma conexão intertextual com o modernismo de sua poesia, portanto, com a literatura nacional. Nos anos 60, Chico Buarque também musicou os versos de "Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto, para a montagem no teatro. João Cabral em depoimento sobre essa adaptação de Morte e Vida Severina, por Chico Buarque, no Jornal O Globo, de 23 de outubro de 1973, diz que quando viu seu Auto de Natal encenado em Nancy, no ano de 1966, pelo grupo do Tuca (SP), se sentiu deslumbrado e que o sucesso da peça se deveu noventa por cento, à música.

Carmen Miranda surge no final da década de 1920, sete anos depois do acontecimento que marca o início do Modernismo no Brasil – A Semana de Arte Moderna de 1922 -, cujos seus idealizadores assumiram uma posição iconoclasta, negando o sublime e questionando as classificações e concepções do que seria a arte culta, principalmente a partir de 1924.

Mesmo que os modernistas demonstrem uma postura conciliatória com a tradição, uma das principais premissas desse movimento, foi a ousadia de recuperar a cultura popular, que até então era banida no conceito da cultura elitista tradicional. Antes, o comum no panorama cultural brasileiro, era o distanciamento entre o erudito e o popular, a baixa e a alta cultura.

Esta era a realidade que nos representava e se mostrava uma cultura homogênea, mas sem originalidade, copiando o modelo "civilizado" do Ocidente, sem a preocupação e vontade de criar nossa própria concepção artística e cultural. Foi um manifesto de combate à submissão à cultura europeia, pregando a valorização da cultura popular e tentando incorporá-la à sua própria estética. As vanguardas futuristas, cubistas e surrealistas se uniram com o intuito de eliminar os símbolos que até então representavam as categorias do valor artístico nacional: sublime versus vulgar, alta e baixa cultura. O Modernismo foi algo emergencial e providencial para questionar toda a cultura branca europeia, trazendo para a linha de frente da nossa pauta cultural, um repertório popular anteriormente rebaixado e desqualificado, promovendo-o como matéria prima do fazer artístico. E isso veio a acontecer em todas as formas de arte, inclusive a música.

Quando em 1926, acontece o providencial encontro entre intelectuais como: Gilberto Freyre, Heitor Villa-Lobos, o compositor clássico e pianista Luciano Gallet, brancos e letrados, e no outro grupo, músicos do samba, negros ou mestiços, como: Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha, já por nós abordado neste capítulo, conforme descrito no livro *O Mistério do Samba* (VIANNA, 2012), já era um fruto da Semana de Arte Moderna, quando esses representantes da "arte culta" estão "interessados nas coisas brasileiras", que nada mais era que a cultura de um Brasil Mestiço, onde o "samba" viria a ocupar o posto de definidor da nossa nacionalidade. Este encontro aconteceu somente quatro anos depois da Semana de Arte Moderna e a partir daí, começa todo um movimento de várias forças, compositores negros, intelectuais e governo, juntos para promoverem a "invenção de uma nova tradição": o samba, que era renegado aos guetos negros e desqualificados. E esses sambistas presentes representavam todos os outros e eram os "poetas" do samba que se juntavam aos "poetas" da poesia culta, assim como da prosa.

Também, podíamos citar Assis Valente, ausente a esse encontro, o mulato baiano de Santo Amaro que aporta no Rio de Janeiro em 1927. Desde pequeno, aos 10 anos, declamava poemas de Castro Alves e Guerra Junqueiro. Na década de 1930, influenciado por Heitor dos Prazeres, começa a compor e teve vários de seus sambas gravados por Carmen Miranda. Com letras bem elaboradas e retratando fatos do cotidiano, escreveu obras primas do cancioneiro popular, como "Uva de Caminhão", "Boas Festas", ... "E o mundo não se acabou", "Good-bye boy", "Recenseamento", "Brasil Pandeiro"... entre outras, que teve 24 músicas, entre sambas, choros e marchinhas gravadas por Carmen Miranda, sendo um dos compositores mais presentes no seu repertório. Mas, foi Ary Barroso, o mais presente, com 30 músicas registradas por Carmen.

Em 1929, as ideias modernistas já estavam sendo assimiladas pelos cariocas e Carmen Miranda surge no meio desse caldeirão cultural, como cantora de samba, sem ser uma cabrocha do morro. Uma moça carioca, mesmo sendo luso-brasileira, torna-se a cantora mais importante do Brasil, exatamente durante uma década (1929 a 1939) e com o nome já firmado, segue para os Estados Unidos, onde também acontece, primeiro nos musicais da Broadway, depois no cinema de Hollywood. Aqui no Brasil, sua produção chega quase a trezentas canções gravadas.

Para o pesquisador suíço Paul Zumthor, é a performance e a voz que realizam e modificam a função estética, tanto da música, quanto da poesia ou da narrativa.

Também é a presença do corpo e da voz do emissor, responsável pela performance e recepção da mensagem. A linguagem é potencializada quer com a poesia vocalizada, quer com a palavra cantada, texto criado pelo compositor, e que será decodificado pelo intérprete e também pelo ouvinte. Dá-se então uma junção de três coisas para que a mensagem seja transmitida e entendida: letra – intérprete – ouvinte. Zumthor vai dizer que: "a performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço da virtualidade à atualidade". (2000, p.36). E para que a performance se realize, é necessário a presença de um corpo que tenha competência, mas, não somente um *savoir-faire*, mas um "saber-ser." (ZUMTHOR, 2000). A performance é capaz de modificar o conhecimento transmitido. Não é somente um meio de comunicar algo, mas de construir algo novo, partindo do já existente. Isso é o que faz Carmen Miranda quando constrói uma personagem de baiana estilizada, inspirada nas baianas do ganho, dos quitutes, do candomblé, para vestir a cantora de sambas e marchinhas que ela era até então, ao ponto da figura da baiana "original" ser totalmente esquecida e quando se fala em "baiana", vem logo à memória, Carmen Miranda. Fantasiada, Carmen já não era mais ela mesma. Era uma personagem. E a performance de Carmen Miranda, não estava só na fantasia da baiana, mas na voz, no gestual, nos olhos, no corpo inteiro que também cantava.

No Brasil, Carmen inaugura novo tempo na canção e no *show-business*. Com uma extensão vocal relativamente pequena, de pouca intensidade, mas bastante afinada e cheia de bossa, Carmen se vale de uma interpretação brejeira e peculiar, enriquecida pela sua performance corporal e pela sua indumentária da fantasia de baiana, que proporcionam um conjunto performático, seguido até hoje, no *show-business*, por artistas como Rita Lee, Daniela Mercury, Marisa Monte, Maria Alcina, Margareth Menezes e tantas outras, dando conta de uma singularidade interpretativa, projetada para além da voz. Ela acabou com a sisudez da canção brasileira, quando as cantoras cantavam sem mexer um dedo, tendo somente a voz para ser ouvida e inaugura um país alegre, do riso no rosto, passando para o público canções alegres e o prazer de cantar.

Quando chega nos Estados Unidos, longe dos patrulheiros de plantão, como Noel Rosa, já citado antes, que a criticava, questionando se a música que ela cantava era samba, não só na fantasia da baiana, Carmen ousa estilizar mais ainda, misturando na sua performance, a rumba, que muitas vezes foi chamada de samba e outros ritmos latinos, como para derrubar barreiras entre os ritmo, eliminar as fronteiras, pois, sendo os Estados Unidos o grande exportador da arte para o Mundo, ela mostrava não só o

Brasil, mas a América Latina, sem a necessidade mais de catalogação de uma cultura única, mas uma cultura híbrida, valendo-se da alteridade para potencializar o exótico e arrancar do espectador dos filmes que estrelou em Hollywood, o riso. Tanto é que, alguns críticos mais puristas, diziam que a performance de Carmen, tanto se deslocou, que o brasileiro tinha dificuldade de se ver nela. Mas, isto era a opinião deles, pois os cinemas lotavam quando aqui chegavam os seus filmes. O público gostava de vê-la em tecnicolor.

Carmen, em cada audição, atualizava a sua performance e Zumthor diz que a performance está em constante atualização. Para o autor, são três os tipos de performance, sendo a completa a mais importante para ele, por dar-se com a presença concreta do intérprete e do ouvinte, quando acontece entre ambos, o jogo poético transformando o intérprete em personagem, o espaço num lugar imaginário e o tempo é transmutado para outro tempo. Assim, a mensagem sofre mutações, sendo reconstruída pelo ouvinte por conta da recepção, transformando a poesia/canção em outro texto com a participação ativa do leitor/ouvinte. A outra intermediária, quando falta o elemento visual, no caso, daquela que usa somente a audição (disco, rádio): a audição sem visualização, e a terceira, a silenciosa (2000, p.81). As performances de Carmen, podemos dizer que aconteciam de forma completa e intermediária, quando ela se apresentava ao vivo (shows e porque não incluir o cinema) e quando era ouvida em programas de rádio e em disco. Em relação à performance do canto, Zumthor afirma:

> Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão. Diversos meios retóricos, rítmicos, musicais contribuem para esse efeito unânime. Mas será que a unanimidade é verdadeiramente atingida? Se assim for, vai ser pelo viés de sensibilidades individuais necessariamente - e felizmente – bem diversas. (ZUMTHOR, 2000, p. 65).

No seu estrelato brasileiro, Carmen foi uma unanimidade nacional. A maior cantora de sambas dos anos de 1930. No seu estrelato mundial, via Estados Unidos, essa homogenia foi quebrada, interrompida, porque despertou um sentimento de inveja entre os críticos que depreciavam seu trabalho, sua performance, sua baiana, mas isso não representava a opinião do público em geral, que continuava amando Carmen Miranda. Mas, ela continuava a comunicar o seu talento no canto, na dança e na comédia. E como afirma Zumthor: “comunicar não consiste somente fazer passar uma informação: é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente

sofrer uma transformação.”(2000, p.61). E nos parece que ela conseguiu isso, porque na época foi alvo das piores críticas, mas ao longo dos anos sua imagem artística foi sendo resgatada como sinônimo de modernidade, não só como uma personagem mutante, mas, uma das grandes vozes da música brasileira, comparada no mesmo nível de João Gilberto, a maior voz da bossa nova, com a mesma extensão vocal de Carmen Miranda.

2.7 NACIONALISMO, BREJEIRICE E MALÍCIA NA VOZ DE CARMEN MIRANDA

Com base nessa performance particular e única de Carmen Miranda, elegemos dentre as letras de músicas gravadas por ela, as relacionadas abaixo, não para fazer uma análise detalhada da métrica, rimas, mas, para discorrer sobre as mensagens que essas letras queriam passar nas entrelinhas, o contexto social e político da época, as referências, personagens, etc. Havia uma efervescência cultural nos anos de 1930 com muitos compositores em atuação, por conta da elevação do samba como ritmo nacional e também da institucionalização do carnaval como festa oficial do Brasil e a oficialização dos desfiles das Escolas de Samba no governo Vargas. Carmen era uma das artistas que mais gravava, procurada pelos compositores, pois, todos queriam ter uma música imortalizada na sua voz. São elas: “Minha Terra tem Palmeiras” (marcha de João de Barro e Alberto Ribeiro, gravada por Carmen em 1936 – discos Odeon); “Eu Gosto da Minha Terra” (samba de Randoval Montenegro, gravado por Carmen em 1930 – discos RCA Victor); “Good-bye boy” (marcha de Assis Valente, gravada por Carmen em 1932 - discos RCA Victor); “Minha embaixada chegou” (samba de Assis Valente gravado por Carmen em 1934); “...E o mundo não se acabou” (samba/choro de Assis Valente gravado por Carmen em 1938); “Uva de Caminhão” (samba/choro de Assis Valente gravado por Carmen em 1939 – discos Odeon) e “Recenseamento” (samba de Assis Valente, gravado por Carmen em 1940 – discos Odeon).

Minha Terra Tem Palmeiras

Marcha de João de Barro e Alberto Ribeiro
Acompanhamento da Orchestra ODEON
Direção de S.Bountman
Gravado em 30 de novembro de 1936

(Estribilho)
Oh, que terra boa p'rá se farrear!
Oh, que terra boa p'rá se farrear!

Minha terra tem lourinhas, moreninhas "chocolat"
Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá

(Estribilho)

Minha terra tem Bahia, tem Ioiô e tem Iaiá
Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá

(Estribilho)

Minha terra tem pitanga, cajá-manga e cambucá
Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá

(Estribilho)

Minha terra tem "um homem", ninguém sabe...
"quem será?"
Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá

Gravada em novembro de 1936, essa marchinha foi sucesso no carnaval de 1937. Os compositores aproveitaram o famoso verso “minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá”, de Gonçalves Dias, em Canção do Exílio (1847), como mote para uma alegre marchinha para o carnaval de 1937. Os compositores João de Barro (o Braguinha) e Alberto Ribeiro, tanto quanto Gonçalves Dias, apresentam um sentimento nativista e a intenção de mostrar um país maravilhoso, cheio de belezas em comparação a outros. O “eu” lírico em Gonçalves Dias se encontra afastado da sua terra, mas, o da marchinha se encontra em plena folia carnavalesca, a farra momesca. E para complementar o mote, acrescentaram tiradas pitorescas como: “minha terra tem lourinhas, moreninhas chocolat” isso já falando na mestiçagem, na *mélange* das raças, tema bem em voga na década de 1930, quando “as coisas brasileiras”, que incluíam a cultura advinda dos afrodescendentes, estavam sendo elevadas ao posto de cultura nacional, como o samba, transformado em símbolo da nacionalidade mestiça.

Outra referência é a Bahia: “Minha terra tem Bahia, tem Ioiô e tem Iaiá”. A Bahia negra e primeira capital do Brasil, também estava naquele momento da História sendo resgatada como berço de um Brasil mestiço e rico em tradições, considerado por uns, o berço do samba, e que teria sido levado para o Rio pelas “Tias”, como a mais

famosa delas, a Tia Ciata. Também, a produção agrícola de frutas tropicais: “Minha terra tem pitanga, cajá-manga e cambucá”. O cambucá, fruta popular do Brasil, nativa da zona litorânea da Mata Atlântica. Na última estrofe, uma tirada política: Minha terra tem um “homem”, ninguém sabe “quem será?”, porque era comum nas entrelinhas, os compositores dizerem algo, opinarem politicamente, sutilmente, para driblar a censura do Governo Vargas. Esse homem, bem poderia ser o presidente Getúlio Vargas, que, na ocasião, quando a campanha eleitoral para a sucessão aconteceu, era comentado que ele daria o golpe para permanecer no poder, o que de fato acabou acontecendo.

As marchinhas carnavalescas também eram um veículo de críticas à ordem estabelecida. O carnaval em si, já transformava a realidade e era palco de crítica do poder, da política, da igreja. Isso desde a Idade Média, como assevera Bakhtin.

As aves, sempre foram inspiradoras para poetas brasileiros e compositores da música brasileira. Além do sabiá, andorinhas, acauãs, assum-preto, azulões, etc, serviram de nome para diversos poemas e canções. Anos mais tarde, acontece outra referência ao sabiá, inspirada em Gonçalves Dias, em plena ditadura militar, na canção “Sabiá” (1968), fruto da inspiração Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque, defendida por Cynara & Cibele, canção vencedora do III Festival Internacional da Canção, que utilizava uma inversão da estrutura conceitual da estrofe final de Canção do Exílio, de Gonçalves Dias. Também se tratava do exílio, mas político:

> “Vou voltar
> Sei que ainda vou voltar
> Para o meu lugar
> Foi lá e é ainda lá
> Que eu hei de ouvir cantar uma sabiá.”

A letra seguinte é “Eu gosto da Minha Terra”, samba de Randoval Montenegro, gravação de Carmen, de 1930.

Eu Gosto da Minha Terra

Samba de Randoval Montenegro
RCA Victor – Gravação de 06/09/1930

Deste Brasil tão formoso
Eu filha sou, vivo feliz
Tenho orgulho da raça
Da gente pura do meu país,
Sou brasileira, reparem

No meu olhar que ele diz
E o meu sambar denuncia
Que eu filha sou deste país.

Sou brasileira, tenho feitiço,
Gosto do samba, nasci pra isso
O "fox-trot" não se compara
Com o nosso samba, que é coisa rara.
Eu sei dizer como ninguém
Toda a beleza que o samba tem,
Sou brasileira, vivo feliz,
Gosto das coisas do meu país.

Eu gosto da minha terra
E quero sempre viver aqui,
Ver o Cruzeiro tão lindo
Do céu da terra onde eu nasci.
Lá fora descompassado
O samba perde o valor
Que eu fique na minha terra
Permita Deus, nosso Senhor!

Carmen era a cantora mais famosa do Brasil, na década de 1930. Era a luso-brasileira, mais brasileira entre as cantoras da época. Ela se considerava brasileira e seu projeto de ser uma cantora de samba falava mais alto, pois, aqui chegou com um ano de idade. Era uma típica garota carioca e a porta-voz, o canal, a representante da nação brasileira, a mediação entre os compositores e a população, divulgando ideias, símbolos e estereótipos, ela mesma como intérprete, codificava tudo que recebia, colocando sua marca, sua boçalidade, fazendo com que tudo fosse consumido e assimilado pela maioria da população. O nacionalismo estava no auge, as "coisas brasileiras" na moda. A mais brasileira das luso-brasileiras, conforme afirma Vianna;

> 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). Seu projeto (ela disse: "Olhem para mim e vejam se não tenho o Brasil em cada curva do meu corpo") era ser brasileira e nele estava incluída a utilização tanto do traje de baiana quanto do samba, já transformados em símbolos da brasilidade, em símbolos da nacionalidade "mestiça." (VIANNA, 2012, p.130).

Neste samba de Randoval Montenegro, Carmen canta a valorização do Brasil, comparando-o com outras nações, sem revelar o nome "do outro", mas, pelo ritmo de música citado, o *foxtrot*, já se sabe que essa relação de alteridade é estabelecida entre o Brasil (o eu) e os Estados Unidos (o outro). Nessa época que era definida a identidade

nacional, essa construção definia "o outro" que povoava o imaginário dos compositores e era representado por vários grupos estrangeiros. Assim se deu com a Argentina, outra nação da América Latina, noutro samba gravado por Carmen, "O Samba e o Tango", de Amado Régis (1937), comparando o samba ao tango e, no final, a preferência era sempre a nacional: o samba. Também na letra de "Paris", marchinha de Alberto Ribeiro & Alcyr Pires Vermelho (1938), o Brasil é superior a Paris, pois, mesmo ressaltando as belezas da Cidade Luz, prefere as belezas da Praia do Leme, no Rio de Janeiro.

Conforme Alexandre Kerber, era uma relação de alteridade, não construída no contato direto com esse "outro". Segundo ele:

> Salvo em alguns espaços restritos como no caso dos norte-americanos que vieram ao Rio Grande do Norte durante a Segunda Guerra Mundial, geralmente ela foi construída sem um contato direto com este "outro", mas a partir de símbolos que representavam estas outras identidades nacionais, que circulavam mundialmente e chegavam ao Brasil, tornando-se elementos do imaginário nacional. (KERBER, 2008, p. 5).

Segundo a letra acima, essa relação de alteridade é posta na comparação dos ritmos, dos gêneros musicais: o samba e o *foxtrot*, um dos símbolos da música que representa os Estados Unidos. Comparando os dois e afirmando que o samba é melhor que o *foxtrot*, é legitimar o nacionalismo, dizendo que os Estados Unidos não é tão bons se compararmos com o Brasil, isso em relação ao ritmo samba versus *foxtrot*. Nas letras das canções gravadas por Carmen Miranda, a relação de alteridade é muito evidente. As nações citadas são sempre inferiores ao Brasil, desvalorizadas. A temática da nação era sempre presente nas canções, não só as gravadas por Carmen, mas por todos os cantores da época. O nacionalismo era sinônimo da valorização da identidade nacional e pontuou toda a carreira de Carmen no Brasil.

E em "Eu Gosto da Minha Terra", afirmava que a sambista (no caso, Carmen, era brasileira, da raça mestiça e sentia orgulho, da gente pura e cândida do Brasil): "Desse Brasil tão formoso, eu filha sou, vivo feliz/Sou brasileira reparem, no meu olhar que ele diz/E o meu sambar denuncia, que eu filha sou deste país." Noutra estrofe: "Sou brasileira, tenho feitiço/Gosto do samba, nasci p´ra isso", o samba diferenciava o brasileiro dos demais povos, pois, ter o "samba no pé", o saber sambar era o que definia o brasileiro. E adotamos a afirmação de José Adriano Fenerick, quando cita o feitiço contido na letra desse samba:

> E ser brasileiro era ter o feitiço e saber enfeitiçar o mundo por meio do samba. Se o samba é um dos aspectos da brasilidade por sua vez é apenas o brasileiro que detém o poder de dominar esse feitiço e fazer com que o samba se apresente em toda a sua beleza. Apresentado (tocado) por estrangeiros ("lá fora") o samba ficaria "descompassado" e perderia "o valor". (FENERICK, 2005, p.254).

A letra do samba, só reforça o projeto de brasilidade de Carmen Miranda, pois recebia os melhores sambas e marchinhas dos compositores, quando as letras reforçavam a sua condição de representante legítima da nacionalidade. E Carmen transforma tudo isso em sucesso, sendo essa mensagem de brasilidade assimilada pela população. Tudo que gravava virava sucesso, mesmo que o samba não tivesse uma grande letra, como escreveu o jornalista Teófilo de Barros, em artigo publicado na Revista Carioca (15 de maio de 1937, p. 82):

> Se Carmen gravar uma música qualquer horrorosa, essa música se vende aos milheiros, é tocada, cantada e assobiada até azedar e encher de dinheiro as editoras. O compositor pode ser até qualquer um. Não tem importância. Ficará importante do dia para a noite. (Apud. CARDOSO Jr, 1978, p.383).

Esta declaração, só reforça a força de Carmen como intérprete. A voz que transforma uma letra de música aparentemente sem méritos, num grande sucesso.

A terceira canção é a marchinha de Assis Valente, "Good-bye boy", gravada por Carmen em 1932.

Good-bye, Good-bye boy

Marchinha de Assis Valente (1932)
RCA Victor – Gravação 29/11/1932 , do filme A voz do Carnaval.

"Good-bye, Good-bye boy!"
Deixa a mania do inglês!
É tão feio pra você
Moreno frajola
Que nunca frequentou
As aulas da escola

Good-bye, Good-bye boy!"
Antes que a vida se vá
Ensinaremos cantando
A todo mundo
B e Bê , B e Bi, B a Bá

Não é mais boa noite
Nem bom dia
Só se fala "good morning"
"Good night"

Já se desprezou o lampião
De querosene
Lá no morro
Só se usa luz da "Light".

São vários os sambas desse período (1930/40), que criticavam e satirizavam a ideia de americanização das nossas tradições e soluções dos problemas nacionais, pois era um momento de valorização do produto nacional, no caso, o samba, em relação a outros gêneros musicais, nacionais e estrangeiros. As letras desses sambas e marchinhas traziam muitas palavras ou expressões em inglês, muitas vezes, até com a grafia de forma incorreta. E Assis Valente, que já tinha feito "Tem francesa no Morro" para Araci Cortes, onde misturava "macumbe" com Ioió e Iaiá, compôs para Carmen *Good-bye boy*, uma crítica e repúdio à presença dos Estados Unidos no Brasil, mostrando as diferenças entre os dois países e ridicularizando a adoção de expressões da terra do Tio Sam, até pela gente do morro. E nesta letra de Assis Valente, ele mostra o descompasso "do moreno frajola que nunca frequentou a escola", adotar no linguajar o *Good-bye boy*. Era na verdade uma patrulha anti-imperialista para firmar o samba como identidade nacional:

> A letra bilíngue era uma crítica bem-humorada contra o hábito de pronunciar palavras e expressões em inglês. Tinha o objetivo de precisar, por meio da repetição de frases simples e fáceis, aquelas usadas por quem tinha mania do inglês, que não escondia certo esnobismo – independentemente da classe social - em pronunciar termos em outras línguas. (JÚNIOR, 2014, p. 28).

Assis usa o bilinguismo nos seus versos, como uma forma de deboche. Ele criou essa música quando foi a uma festa em Vila Isabel, bairro do Rio de Janeiro, de classe média baixa, com o amigo Heitor dos Prazeres (cantor, compositor e pintor autodidata brasileiro) e o que chamou sua atenção, o uso de expressões em inglês, em demasia, sem qualquer "senso de ridículo." Ele próprio comentou:

> "Declamava-se Olegário Mariano, Menotti del Picchia, as senhoras em *soirées* ordinárias, e os "almofadinhas" trocavam muitos *bye-byes* na hora de se despedirem. Achei aquilo muito engraçado e senti pena

> de todos eles. Na volta para casa, tinha na cabeça uma marchinha esboçada", recordou. (JÚNIOR, 2014, p. 28/29).

Carmen cantou essa música pela primeira vez, na Rádio Mayrink Veiga no show Passatempo e no Broadway Cocktail, entre os dias 8 e 21 de agosto de 1931, com participação de Noel Rosa e Francisco Alves, todos acompanhados pelo violão de Josué de Barros. Assis Valente foi um dos primeiros a chegar e ocupar um lugar na plateia, no primeiro dia da apresentação. Francisco Alves não gostou da música e ela estava fora do repertório do dia, mas, mesmo assim, Josué de Barros tinha ensaiado com Carmen e por "distração", começou a introdução e ela cantou a música inteira. Muito aplaudida por uma plateia que delirou com a música. Ele mesmo conta: " Fora um sucesso tão grande que me arrancou lágrimas dos olhos. Ela me viu chorar e gritou para o povo: Vou apresentar agora a vocês o dono da música." Houve um bis e todos cantaram juntos." (JÚNIOR, 2014, p.30). A partir daí, ele sentiu confiança de que era realmente um compositor.

Carmen gravou essa música e outras composições de Assis, nascendo entre eles uma grande parceria, na música e, uma grande amizade, sendo ela a porta-voz das suas letras. Acreditamos mesmo que sem Carmen, Assis Valente não seria hoje esse grande compositor brasileiro. Ele fazia letras e músicas, já pensando na interpretação de Carmen Miranda, que parecia entender o que Assis queria dizer nas entrelinhas das canções.

"Minha Embaixada Chegou" foi outro presente de Assis Valente para Carmen. Gravada em 1934, foi outro sucesso de Carmen Miranda:

Minha Embaixada Chegou

Samba de Assis Valente – 1934
RCA Victor – Gravação 28/09//1934

Minha embaixada chegou
Deixa meu povo passar
Meu povo pede licença
Pra na batucada desacatar

Refrão
Vem vadiar no meu cordão
Cai na folia meu amor
Vem esquecer tua tristeza
Mentindo à natureza
Sorrindo à tua dor

Eu vi o nome da favela
Na luxuosa academia
Mas a favela pro doutor
É morada de malandro
E não tem nenhum valor

Não tem doutores na favela
Mas na favela tem doutores
O professor se chama bamba
Medicina é na macumba
Cirurgia lá é samba

Já não se ouve a batucada
A serenata não há mais
E o violão deixou o morro
E ficou pela cidade
Onde o samba não se faz

Minha embaixada chegou
Meu povo deixou passar

Ela agradece a licença
Que o povo lhe deu para desacatar.

Em setembro de 1934, Carmen gravou duas novas músicas de Assis Valente, que mais tarde seriam dois clássicos da música brasileira. A humorada" Por causa de você, ioiô", onde mais uma vez, Assis coloca palavra em inglês e "Minha embaixada chegou", marco na carreira de Carmen. Nome esquisito para um samba, mas, lançado em novembro, foi um dos maiores sucessos do carnaval de 1935 e um clássico do carnaval carioca de todos os tempos. (JUNIOR, 2014). Nos versos, havia termos que estavam sendo recorrentes nas letras de Assis Valente e que a partir do início da década seguinte, os anos 1940, iriam acompanhar a vida de Assis: tristeza e dor.

"Minha embaixada chegou" é um samba do gênero samba-exaltação patriótica fazendo referência ao ritmo nacional – o samba - e ao carnaval. Começa com um pedido de "licença para desacatar", palavras opostas com significados contrários, pois quem vai desacatar, não pede licença, o faz sem seguir qualquer convenção, qualquer ordem, mas foi um samba lançado para o carnaval e, o chefe da folia, à frente da embaixada do samba, faz uma paródia do chefe de polícia, já evitando um embate com as autoridades, vai logo avisando a que veio, quando o estribilho é um convite à "vadiagem organizada do cordão", conclamando a todo mundo "cair na folia, esquecer a tristeza e sorrindo a sua dor." Ironiza a ordem estabelecida, propondo outra no lugar: a vadiagem. Mas, é

uma música para o carnaval, “e a ordem instituída dá licença à subversão, ao desacato.” (GARCIA, 2004, p. 48)).

Assis Valente, na verdade, queria saudar o samba que descia do morro para o asfalto, com suas escolas e blocos, mostrando sua integração com o Rio de Janeiro, cidade que escolhera viver e que lhe proporcionava esse sucesso, através do samba. Com versos simples e uma linda melodia, o resultado final foi realçado pela voz de Carmen Miranda e pelos arranjos de Canhoto, com flauta, violões, cavaquinho, bateria, pandeiro, tamborim e clarineta. A letra tinha frases longas, o que exigiu de Carmen um malabarismo vocal, um dos dons da cantora de dizer com uma dicção perfeita todas as frases da música. Com um refrão irresistível, com uma sonoridade, daqueles que colam no imaginário popular e foi isso mesmo que aconteceu. O Brasil inteiro cantava o refrão como um convite.

A letra, também, é atravessada por fatos históricos, como mostrando a transição cultural e social que a sensibilidade de Assis percebia: a aceitação pela classe média de um gênero de música advindo do povo: o samba. Mas, mesmo assim, ainda tinha um ranço de certa elite na aceitação das coisas do morro, imaginando que lá, supostamente, só existia malandro, mas, essa mesma elite se apropriava da música desses malandros. A “cidade” se apropriava desse gênero, porque “ali o samba não se faz”, mesmo que o violão tenha deixado o morro e descido o asfalto. Mas, o mesmo carnaval ao chamar para a alegria da folia, termina mascarando as diferenças sociais.

Assis Valente tinha em mente essa dimensão, quando chama à atenção para “o nome da favela na luxuosa academia” e critica a apropriação do samba pela elite, dita a camada culta, e mesmo caindo na folia, menospreza a cultura da gente do povo que habita a favela, quando diz: “mas a favela pro doutor é morada de malandro, e não tem nenhum valor.” O próprio sambista se sente excluído, quando exalta a favela como um lugar separado da cidade, com sua própria cultura, outros “doutores”, outra “crença”, outra “medicina” e não aprova a cidade como reduto do samba, porque não há espaço para a gente do morro.” E a favela foi o lugar de abrigo para aqueles que tiveram seu espaço desapropriado pelo Estado, por conta das mudanças urbanas do Rio de Janeiro e o malandro desacata, negando o que lhe fora negado: a ordem da cidade.

Mas no final, tudo se acerta, quando ele propõe uma integração das classes e raças, ao anunciar que os pobres desciam com a batucada para desacatar ricos e remediados. A festa termina com o convite para que “doutores” se integrassem à

embaixada para “vadiar” no cordão dos pobres. Desacata para desordenar e em seguida reordena segundo as suas normas.

Outro samba de Assis Valente, gravado por Carmen em 1938 é “...E o mundo não se acabou”, música já regravada por Maria Bethânia em “Drama 3º Ato – Luz da Noite (1973), e por Adriana Calcanhoto, Paula Toller, Ná Ozzetti, Ney Matogrosso, entre outros, em gravações recentes. Depois do sucesso de “Camisa Listrada”, Assis Valente apresenta essa música para Carmen Miranda:

... E o mundo não se acabou

Samba-choro de Assis Valente
Discos Odeon – Gravação de 09/03/1939

Anunciaram e garantiram que o mundo ia se acabar
Por causa disto a minha gente lá de casa começou a rezar
Até disseram que o sol ia nascer antes da madrugada
Por causa disto nesta noite lá no morro não se deu batucada
Acreditei nessa conversa mole
Pensei que o mundo ia se acabar
E fui tratando de me despedir
E sem demora fui tratando de aproveitar
Beijei a boca de quem não devia
Peguei na mão de quem não conhecia
Dancei um samba em traje de maiô
E o tal do mundo não se acabou
Chamei um gajo com quem não me dava
E perdoei a sua ingratidão
E festejando o acontecimento
Gastei com ele mais de quinhentão
Agora soube que o gajo anda
Dizendo coisa que não se passou
In, vai ter barulho e vai ter confusão
Porque o mundo não se acabou.

Assis Valente brinca com a possibilidade milenar do fim do mundo, que vez por outra se espalha numa onda de boataria por todo o mundo. Ele brinca bem humorado com o pânico que se espalhou pelo país, no ano de 1938, com rumores da nova guerra mundial e que meteoros estariam em rota de colisão rumo à Terra. O boato virou uma divertida letra que já premeditava o arrependimento das pessoas que se permitiram tudo por acreditar no fim, caso não se confirmasse o fato. Assis faz uma crônica perfeita do que aconteceu: de rezas na família, do sol que iria nascer antes da madrugada, do silêncio dos tamborins na batucada do morro e da atitude daqueles que acreditaram “nessa conversa mole” e a tudo se permitiram: “Beijei na boca de quem não

devia/Peguei na mão de quem não conhecia/Dancei um samba em traje de maiô/E o tal do mundo não se acabou." Assis foi um dos pioneiros em escrever canções utilizando o "eu" lírico feminino, como é o caso deste samba-choro e Carmen caprichava numa interpretação repleta de malícia, reforçando, ainda mais, uma suposta mensagem cifrada do compositor. Outros afirmam que Assis se revelava nas letras das suas composições, pois era *gay* não assumido e naquela época, isso era muito mais complicado que hoje. Para Tárik de Souza, "as suas letras *camp* de gay não assumido, repletas de imagens alegóricas ao gosto extravagante da intérprete, como "Goody-bye, boy", "Minha Embaixada Chegou", "E o mundo não se acabou"... (SOUZA, 2003, p.61). Carmen era a intérprete preferida de Assis, e ele, o compositor preferido de Carmen.

Ruy Castro, também cita isso na biografia de Carmen (2005), dizendo que a exemplo de Cole Porter, nos Estados Unidos, as letras de Assis "falavam do amor entre homem e mulher, mas na vida real, mesmo ele não fosse efeminado ou escandaloso – corria que era homossexual." (p.161). E completa: "Vivia cercado de protegidos e afilhados, que entravam e saíam da sua vida e a quem ele não poupava em generosidade." (CASTRO, 2005, p.161).

Na última estrofe, em que fala que saiu com um gajo com quem não se dava, perdoando sua ingratidão e ainda para comemorar o feito, terminou gastando com ele "mais de quinhentão" e aconteceu que o mundo não se acabou e o rapaz anda dizendo "coisas que não se passou." Há uma certo mistério nessa história. Ora, não é comum uma moça sair com um rapaz e pagar a noitada. Pode acontecer, mas é uma raridade. Tradicionalmente é o homem que banca. Para Faour (2006), a letra é ambígua, e que "mais gay e mais atual é impossível." (p.267). E continua: "Na segunda parte fala de um assunto tão comum à comunidade (gay), ainda mais naquela época: o do gay que banca (financeiramente) os "homens" que transavam com eles, e que nem sempre assumiam ter-se prestado a esse papel." (FAOUR, p.267). A obra de Assis Valente tem muitos títulos de músicas e letras ambíguas, como é o caso de "Uva de Caminhão" recheada de ambiguidades, com música rápida e um vocabulário bem ao estilo de Assis, que só uma interprete como Carmen Miranda seria capaz de dar conta:

Uva de Caminhão

Samba-choro de Assis Valente
Odeon – Gravação de 21/03/1939

Já me disseram que você andou pintando o sete
Andou chupando muita uva
E até de caminhão
Agora anda dizendo que está de apendicite
Vai entrar no canivete, vai fazer operação
Oi que tem a Florisbela nas cadeiras dela
Andou dizendo que ganhou a flauta de bambu
Abandonou a batucada lá na Praça Onze
E foi dançar o pirulito lá no Grajaú
Caiu o pano da cuíca em boas condições
Apareceu Branca de Neve com os sete anões
E na pensão da dona Estela foram farrear
Quebra, quebra gabiroba quero ver quebrar
Você no baile dos quarenta deu o que falar
Cantando o seu Caramuru, bota o pajé pra brincar
Tira, não tira o pajé, deixa o pajé farrear
Eu não te dou a chupeta, não adianta chorar.

São várias as versões já escritas para explicarem a letra deste samba de Assis Valente. Classificado na sua obra e biografia como samba, tem o fraseado ligeiro do chorinho, gênero de música surgido no Brasil, em meados do século XIX, considerada a primeira música urbana tipicamente brasileira e ao longo dos anos veio a se transformar num dos gêneros mais prestigiados da música popular por sua excelência e requinte. Antes, somente instrumental, com acompanhamento de flauta, violão e cavaquinho, nos anos 1940, começou a receber letras que exigem dos seus intérpretes uma alta virtuosidade, técnica, modulações imprevistas e malabarismos vocais, pois desafia a capacidade e o senso polifônico dos acompanhantes. O próprio Assis classificava a música como um samba-revista.

Alguns dizem que Assis Valente compôs essa música para uma garota que o esnobava, mas que tinha caído na boca do povo, como dizia um ditado da época. Existem outras versões, pois a vida de Assis sempre foi recheada de polêmicas e contradições. As especulações de uma provável homossexualidade reprimida e gastos com amantes, o levaram a passar dificuldades financeiras e endividamento, isso até confirmado pela cantora Marlene, que gravou um Lp, só com músicas do compositor. “Uva de caminhão” é uma das suas composições que sempre despertou interpretações controversas. A verve, a ironia invade a letra da música, não diferente de outras obras de Assis. A letra é ágil e coloca num só balaio, expressões da época, como Caramuru, Florisbela, Flauta de Bambu, Pirulito, a Pensão de Dona Estela, apresentando uma realidade caótica, onde de repente surge Branca de Neve e os Sete Anões, farreando na pensão de Dona Estela, dois lugares do Rio, indo da batucada da Praça Onze ao dançar

o pirulito no Grajaú, fazendo uma salada onde prevalece o imprevisível, começando tudo numa venda de uva num caminhão, costume da época no Rio de Janeiro, e que a tal moça comeu tanta uva de caminhão que "agora anda dizendo que está de apendicite/vai entrar no canivete, vai fazer operação." Na verdade, esconde a gravidez com a suposta operação de apendicite.

Ruy Castro diz que: " nada cifradas a sexo, gravidez e aborto." (CASTRO, 2005, p.164). Mas, Faour faz referência à versão da análise feita por João Silvério Trevisan, que vai por outro viés. Vejamos:

> Assis, brincando com outras músicas de carnavais passados, teria enumerado diversos símbolos fálicos neste samba, como "a flauta de bambu", o "pirulito" e a "chupeta", advertindo ainda que o cara chupou muita uva, até de caminhão." E foi por isso que precisou entrar no "canivete", alegando apendicite - quando muito provavelmente seria ... hemorróídas (!). E ia além em versos como "O que tem a Florisbela nas cadeiras dela?" , depois cita Branca de Neve (apelido de gay?) e seus sete anões, indo todos farrear na pensão de Dona Estela e que no baile "deu o que falar", cantando "Seu Caramuru". A canção terminava numa audácia debochada: Não te dou chupeta, não adianta chorar! (FAOUR, 2013, p. 168).

Mas, na verdade, Assis Valente passa em revista as músicas carnavalescas mais aceitas no ano. A citação de objetos fálicos, era também, nomes de música que foram ou eram sucesso: "Flauta de bambu", "Pirulito", "Caiu o pano da cuíca", "A Pensão de Dona Estela", "Caramuru", "Eu não te dou a Chupeta", " O que tem Iaiá", "Florisbela", "Quebra, Quebra Gabiroba." É através das interpretações de Carmen Miranda, que Assis Valente se distingue dos demais compositores da época, com as mensagens cifradas das letras e que dificilmente teria outra intérprete contemporânea, que não Carmen, que conseguiria captar a malícia e a ironia de Assis. E, também, pelo recato de outras, não permitia cantar:

> o vocabulário, algo "ordinário", pouco "poético" empregado por Assis Valente em suas letras, palavras pouco comum naquele tempo como: recenseador, fuzileiro, quinhentão, tostão, gabiroba, ou expressões que aparentavam não ter sentido algum, como as incluídas na letra acima, de "Uva de Caminhão": caiu o pano da cuíca em boas condições, apareceu Branca de Neve e os Sete Anões, e na pensão de Dona Estela foram farrear, quebra, quebra gabiroba, quero ver quebrar. (FRÓES, 2011, p.3).

Carmen Miranda se transforma nas letras de Assis Valente, incrementando mais malícia na interpretação, pronunciando cada verso com propriedade e passando a

impressão que entende o que canta e o que cada palavra queria dizer, tornando mais enigmática a mensagem de canção. É isso ou aquilo. Aos ouvintes, caberiam muitas divagações para entender o que Assis queria mesmo dizer. "Uva de Caminhão" é gravada num andamento acelerado, surpreendentemente rápido, onde quase não se percebe as pausas para respiração e o ouvinte ainda consegue entender a letra, por conta da dicção perfeita de Carmen e sua habilidade para cantar com rapidez, fazendo as inflexões de voz na hora certa, as divisões, brincando com a letra e o ritmo.

Assis, parecia ser encantado com a técnica voz de Carmen e muitas de suas canções parecem querer testar sua dicção e fôlego de atleta. No samba "E bateu-se a Chapa" (1935), a melodia que vem sincopada com uma métrica, em que a letra é sincronizada com a melodia, de repente, sofre uma aceleração repentina no último verso de cada estrofe, dificultando a pronúncia desses versos, por exemplo: "Mas eu vou contar a todo mundo que eu já fui o teu amor" ou "só pra esconder tua camisa de malandro toda esburacada (e é por isso)" ou "E corto esse chapéu de palha e essa calça de flanela que fui eu quem dei (e é por isso)." As dificuldades, também acontecem em "Recenseamento", onde a letra ocupa toda a melodia do samba, parecendo não caber na melodia e praticamente não se percebe intermezzo. Escolhemos "Recenseamento" para finalizar estas considerações sobre algumas letras do repertório brasileiro de Carmen, por ser a última música de Assis Valente que ela gravou, em 1940, quando aqui esteve pela primeira vez, depois de um ano nos Estados Unidos, estando entre outras canções de outros compositores que compuseram um repertório especial, para o último show no Cassino da Urca, preparado em resposta à fria recepção que teve do público, no mesmo Cassino, quando participou de um show beneficente, promovido pela primeira dama, Alzira Vargas. Esse conjunto de canções seriam as últimas gravações de Carmen no Brasil.

Recenseamento

Samba de Assis Valente
Odeon – Gravação de 27/09/1940

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
(Refrão)

Obediente eu sou a tudo que é da lei
Fiquei logo sossegada e falei então
O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro,
E 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.

(Refrão)

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 da Laguna vale um cabedal!
Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia
Um conjunto de harmonia que não tem rival
Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia
Um conjunto de harmonia que não tem igual.

(Refrão).

Este letra narra a história verídica do censo geral, promovido no governo de Getúlio Vargas e serviu de inspiração para esse samba, que é uma crônica sentimental do compositor, que aproveitou o mote para, também, dar sua opinião sobre a medida e a mulher é surpreendida em casa pelo recenseador. A favela foi o pano de fundo ideal, na voz de uma de suas moradoras, que, além das informações solicitadas, fazia um inventário dos seus bens: céu azul, Pão de Açúcar sem farelo, um pano verde-amarelo (a bandeira do Brasil) e outros. A apologia ao ócio é feita na segunda estrofe, quando ela diz: “tem um pandeiro, uma cuíca, um tamborim, um reco-reco, um cavaquinho e um violão.” Todos esses instrumentos são símbolos do sambista e também da malandragem, que ela inconscientemente passou para o recenseador, mas justificou tudo dizendo da profissão do seu “moreno”, que era fuzileiro e é quem sai com a bandeira do seu batalhão.

E depois, demonstra conhecimento de História e Geografia, elencando um acontecimento histórico como a Retirada da Laguna e citando uma capital do centro-oeste: São Paulo, e do Nordeste: Bahia e Pernambuco. E no final, ela prova que o seu "moreno" não é malandro. É um homem digno, que se dividia entre a folia e os deveres: servia à Pátria, bom moço e ainda dava sua contribuição ao país. Mas, nas entrelinhas do samba, Assis deixa transparecer que ela foi obrigada a elogiar as "coisas nacionais" quando se dá conta que exagerou, falando dos instrumentos musicais, até em exagero de quantidade, para uma família que se dizia tão pobre, fazendo até uma apologia ao ócio. Assis faz uma crítica velada ao Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo, que nada mais era que um órgão controlador do que podia ou não ser dito nas letras dos sambas, mesmo sendo transformado em ritmo nacional.

Sempre que se noticiava que Carmen iria gravar uma nova música de Assis Valente, criava-se uma expectativa e a certeza de um novo sucesso. E já se esperava que a malícia e as ambiguidades seriam ressaltadas nas letras de Valente. Além da crítica aos costumes, à política, ao governo Vargas, ao estabelecido. E Carmen tinha toda a liberdade de brincar com a letra da canção. Era como se o compositor lhe desse a parceria da música. Ela como intérprete, era uma coautora com a liberdade de modificar a letra da canção, caprichar no destaque de alguns versos, acrescentando a sua graça, bossa, brejeirice e malícia. Décio Pignatari, assim discorre sobre as qualidades vocais de Carmen:

> Tal como Mário Reis, ela sabe falar a linguagem do rádio. Ela não grita. Todas as inflexões de voz, entre o falar e a malícia que ela coloca na letra, o modo como ela sabe operar dentro da melodia, a fala, isto foi novo, foi extraordinário. (PIGNATARI, Documentário *A Embaixatriz do Samba*, 1992).

Carmen Miranda nunca estudou canto. Era autodidata, tinha talento. Quando Joubert de Carvalho vai à sua casa, entregar a música que havia prometido que ia fazer para ela gravar, antes de completar 24 horas do primeiro encontro, que teve com Carmen numa loja de disco, estava disposto a lhe ensinar a cantar a marchinha, que não era outra, senão a célebre "Taí" (Pra você gostar de mim), e ela com seu jeito brejeiro, piscando um olho lhe disse: "Não precisa me ensinar que na hora da bossa eu entro com a boçalidade..." (CARDOSO Jr, 1978, p. 293). Carmen se utiliza da palavra "bossa" como "aptidão, vocação, qualidade ou talento especial, virtuosidade", conforme o ***Dicionário Formal Online***, fazendo um trocadilho com a escrita negativa do vocábulo homofônico "boçal". Coincidentemente, as duas palavras bossa/boçal

aparecem na letra de “Mamãe eu quero” (Jararaca e Vicente Paixa), gravada por ela, em 1939: “Eu tenho uma irmã que é fenomenal. Ela é da **bossa** e o marido um **boçal**”.

O Rio de Janeiro oferecia naquela época, que era a cidade espetáculo do Brasil, oportunidades no teatro de revista, no rádio, na música, na imprensa, exigindo apenas que o candidato tivesse “vocação”. Em entrevista concedida à Revista O Cruzeiro, de 02/03/1935, p.22-23, Carmen declara o seguinte:

> Repórter (...) E você para cantar estuda muito a música?
>
> Carmen: Não. Eu não entendo nada de música! Canto por vocação. Assim quando me dão a lettra, peço para tocar e lendo os versos dou a expressão que se torna necessária. Aliás, isto não succede só commigo. Todas estas canções populares são assim fáceis, dependendo apenas de uma cousa, de alma, mas a alma da gente carioca, expressiva, viva, espontânea. (apud. GARCIA, 2004, p.31).

Podemos perceber a “intuição” da intérprete Carmen Miranda como ponto chave na construção de uma maneira própria de interpretar sambas, marchas e outros tipos de canção brasileira. Assim sendo, com base no que diz a própria Carmen, Castro (2005, p.50) complementa:

> A soprano de voz afinadíssima, com uma dicção de cristal, não alcançava a extensão de Aracy (Cortes) nos agudos, mas tinha mais peso na voz e capacidade de trabalhar igualmente nos médios. Isso indicava seu potencial para cantar numa variedade de ritmos e estilos. E Carmen tinha a interpretação, a bossa da cantora de rua – um talento para enxergar nas entrelinhas das frases, tomar liberdades com a melodia e surpreender o ouvinte com seus achados. Não precisava ser vista para agradar – embora quando isso acontecesse, nas fotos e nas apresentações em público, sua beleza e vivacidade e o fato de cantar sorrindo pudessem torná-la muito mais popular.

Essa aptidão informal de Carmen nos leva a crer que ela tinha, também, um conhecimento da utilização do seu registro vocal: colocação, ritmo, modulação, ornamento, recursos que na música antiga e na ópera eram improvisados pelos cantores e começou a sê-lo também pelos cantores populares, com vozes potentes e de grande extensão, como por exemplo, Dalva de Oliveira, contemporânea de Carmen e ela própria. Carmen utiliza o **floreio** que é um dos **ornamentos** muito utilizados na ópera, para embelezamento e decoração de uma melodia e um dos elementos importantíssimos para a arte de improvisação. Em “O que é que a baiana tem?” (Dorival Caymmi), ela utiliza o **floreio,** recurso em que há um prolongamento da nota e execução de pequenas

notas em uma sílaba, como por exemplo em: "e tem graça como ninguém" e "como ela requebra bem". Em "Adeus Batucada" (Synval Silva), logo, no início: Adeus, Adeus"/Meu pandeiro de samba/Tamborim de bamba/Já é de madrugada. Na outra estrofe: Vou-me embora chorando/Com meu coração sorrindo/E vou deixar todo mundo/Valorizando a batucada. Assim como em " E bateu-se a chapa" (Assis Valente): "E bateu-se a chapa, meu bem, nessa posição/Eu com a cabeça pendida no teu coração".

Lisa Shaw, observa esses recursos sonoros que Carmen utilizava, nas suas interpretações:

> Dois aspectos se destacam, primeiro, a tendência dela de "rolar", vibrar ou trilar a pronúncia da letra "erre" (por exemplo na palavra *amorrr*, se deleitando com as possibilidades sonoras da língua como ela faria mais tarde em Hollywood e, segundo, a velocidade com que ela consegue articular algumas frases da letra da canção sem as distorcer. Em vários momentos na gravação a melodia sincopada se acelera, desafiando a cantora a articular a letra ao compasso da música. (...). Mesmo antes de virar atriz ela cantava de uma maneira teatral, quer dizer, alongava as notas musicais para criar diversos efeitos e incorporava expressões faciais e movimentos expansivos com as mãos durante suas atuações ao vivo. (SHAW, Palestra proferida na UFRJ, em outubro de 2014).

Muito recorrente, também, na interpretação de Carmen, é o p**ortamento** que consiste na rápida antecipação da nota real, que é todo o conjunto de notas constantes na partitura, que juntos determinam o ritmo da melodia. O **portamento** também tem uma similaridade com o **glissando,** que, também, é uma antecipação de um conjunto de notas, emitidas com rapidez. Chegam até a ser confundidos, porque ambos antecipam as notas. No instrumento, é o efeito de passar os dedos rapidamente pelas teclas do piano ou cordas do instrumento. Na voz, quando se canta uma nota mais grave ou uma nota mais aguda, sem interrupções, ou uma mais aguda para uma mais grave. Dessa forma contínua, e essa passagem do agudo para o grave e do grave para o agudo, caracteriza o **glissando**. Uma passagem suave de uma altura à outra, numa passagem rápida pela escala musical, com tons ascendentes ou descendentes. Exemplo: Do dó para sol ou do sol para o dó. Esse efeito, podemos detectar na interpretação de Carmen em "Tico-Tico no Fubá", peça musical que é executada em andamento **vivo** ou **vivace**, um ritmo que exige uma boa dicção para bem emitir as palavras e que as palavras são cantadas como que compactadas para caberem nas notas musicais reais:

Tico-Tico (Tico-Tico no Fubá)

Chorinho de Zequinha de Abreu /Erwin Drake e Aloysio de Oliveira
Gravação DECCA – EUA – 27/01/1945 para o filme Copacabana

Tico-Tico
Tico-Tico
O Tico-Tico tá
Tá outra vez aqui
O Tico-Tico tá comendo meu fubá
O Tico-Tico tem, tem que se alimentar
Que vá comer umas minhocas no pomar.

Mas, por favor, tire esse bicho do celeiro
Porque ele acaba comendo o fubá inteiro
Tire esse Tico de cá, de cima do meu fubá
Tem tanta coisa que ele pode pinicar
Eu já fiz tudo para ver se conseguia
Botei alpiste para ver se ele comia
Botei um gato, um espantalho, um alçapão
Mas ele acha que fubá é que é boa alimentação

O Tico-Tico tá
Tá outra vez aqui
O Tico-Tico tá comendo meu fubá
O Tico-Tico tem, tem que se alimentar
Que vá comer umas minhocas no pomar.

Carmen Miranda começa fazendo um trinado (trtrtrtrtrtrtr), lembrando o canto do pássaro Tico-Tico. Lá nos Estados Unidos, o nome foi resumido ao nome da ave (Tico-Tico), na versão de Carmen, na versão de Dalida, na França também. E Carmen canta a letra toda em português e essa gravação foi nos Estados Unidos. O imitação do som do pássaro era para os americanos saberem do que tratava a canção. O **trinad**o ou **trilo,** na teoria musical**,** consiste numa repetição rápida e alternada de duas notas vizinhas na escala musical. Uma é real, consta no arranjo, que é a base para a execução do trinado ou trilo. A outra é ornamental. Ou seja, trata-se da execução de notas ornamentais, no lugar daquela que se pede para fazer o **trilo**, a nota real. E vários ornamentos são possíveis de identificar neste chorinho, como o **floreio**, o **portamento**, o **glissando**, o **staccato** (ponto de diminuição, quando a nota perde parte do seu valor) e o **arpejo** (quando as notas de um acorde são executadas sucessivas e rapidamente).

Podemos observar o **portamento**, quando ela canta a palavra **fubá.** O **glissando** do som mais grave para o som mais agudo. Muito sútil essa passagem, bem curta, por conta do andamento do **vivo** ou **vivace**, que a letra exige.

A parceria entre Assis Valente termina com “Recenseamento”. Estava no pacote de músicas feitas especialmente para Carmen Miranda cantar no show, no

Cassino da Urca, em 1940, em temporada, antes de voltar para os Estados Unidos, e só retornaria ao Brasil, doente, para tratamento em 1954. Assis Valente ofereceu duas músicas para Carmen, naquela ocasião: "Recenseamento" e "Brasil Pandeiro". Para ele, parecia ter criado a canção definitiva, o samba que representava ao mesmo tempo, sua musa inspiradora Carmen Miranda, como nenhuma outra que ele já tivesse feito para ela cantar, e o Brasil. Mas, Carmen não aceitou, ficando somente com "Recenseamento." Transcrevemos o que diz Rômulo Fróes, no seu artigo *A Felicidade Afogada*, sobre Assis Valente:

> Os versos de Brasil Pandeiro não deixavam dúvida: "Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor (...) O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada (...) Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato (...) A Casa Branca já dançou a batucada de ioiô e Iaiá (...) Brasil esquentai vossos pandeiros, iluminai os terreiros que nós queremos sambar". Era a canção perfeita para Carmen demonstrar seu patriotismo à flor da pele, um samba-exaltação ao Brasil e à própria cantora. Carmen não só recusou "Brasil Pandeiro", como jamais viria a gravar outra música de Assis, que jamais se recuperaria. Para dar conta de sua enorme decepção, diria mais tarde que não a condenava por isso, pois ela não tinha mais voz suficiente pra interpretar "Brasil Pandeiro". A "voz" de Assis, já não era capaz de cantar suas canções. Assis parece nascer e morrer com Carmen. (FRÓES, 2011, p.03).

Carmen era bastante humilde para gravar uma canção que falava dela própria. Não era a questão de não ter voz. "Brasil Pandeiro" foi gravada pelos Anjos do Inferno, em 1941, e foi um enorme sucesso. Nos anos 70, foi regravada pelos "Novos Baianos", no Lp Acabou Chorare (1972), repetindo o sucesso dos anos de 1940 e apresentando Assis Valente para as novas gerações.

Finalizamos esse subtítulo sobre Música e Poesia, citando a concessão do Prêmio Nobel de Literatura 2016, ao cantor e compositor americano, Bob Dylan (Robert Allen Zimmerman). Reconhecendo que premiar um músico e não um escritor, poderia causar estranheza, o comitê do Nobel emitiu a seguinte nota: "Dylan ganha o prêmio máximo da Literatura Mundial, por ter criado novas expressões poéticas dentro da grande tradição da canção americana." A canção popular sendo elevada ao mais alto conceito da cultura dita culta. Achamos que este fato lança uma reflexão para os puristas sobre os questionamentos se música é poesia e se poesia é música. Segundo assevera MORAES NETO (2008, p.18):

> Abre-se perspectivas para o estudo do texto poético da canção, explorando a multiplicidade de seu potencial artístico, já que esse gênero é constituído por uma fusão de letra e música, além de se levar em consideração todo aparato técnico e tecnológico que o envolve quanto a sua performance no momento de sua apresentação. O espetáculo do cancionista consiste num conjunto de elementos que envolvem aspectos visuais, sonoros, gestuais, etc. Além do entretenimento, a canção provoca impacto pela sua expressão poética sem que se deixe ficar limitada a um único suporte, restringindo sua recepção ao objeto livro.

Nesse sentido, mesmo que haja diferenças entre a música e a poesia, há práticas de afinidades entre essas duas artes da linguagem, sendo a música utilizada como um suporte para a criação poética. Por fim, citamos Manuel Bandeira, em "Itinerário de Pasárgada" (1984, p.80): "É que por maiores que sejam as afinidades entre duas artes, sempre as separa uma espécie de abismo. Nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente."

2.8 A MELANCOLIA DO SAMBA E DO CANTE JONDO

A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
À noite, a chuva que cai lá fora
Solidão apavora
Tudo demorando em ser tão ruim
Mas alguma coisa acontece
No quando agora em mim
Cantando eu mando a tristeza embora.
(...)
O samba é pai do prazer
O samba é filho da dor
O grande poder transformador.
(Desde que o samba é samba – Caetano Veloso &Gilberto Gil – 1993)

Uma das principais características das letras do samba carioca era a crônica social e isso era bem visível nas composições de Sinhô, que era um observador do

cotidiano e tudo servia como tema para suas composições. Os temas principais eram um mapeamento da vida urbana e tudo que nela acontecia. As mudanças da vida urbana ocorridas no Rio, a partir dos anos 20, proporcionavam ao compositor um cabedal de temas interessantes para explorar nas letras dos sambas e marchinhas. ,A crônica social do Rio de Janeiro e da vida nacional eram o mote para se fazer um bom samba e servia para o compositor passar sua mensagem, conforme comenta Sodré (1998, p.43) :

> Sátiras, comentários políticos, exaltação de feitos gloriosos ou de valentias, incidentes do cotidiano, notícias de grande repercussão – todos esses motivos temáticos se faziam presentes nas músicas de Sinhô. Havia também os temas polêmicos ou de provocação, assim como os românticos, de excelente qualidade lírica.

Já os temas abordados por Noel Rosa, que era branco e vindo da classe média, seguia outro rumo. Se Sinhô levou o samba aos salões da burguesia, ao Teatro Municipal e ao disco, Noel ampliou essas possibilidades e se destaca por ser o nome que traz para as letras do samba, a crônica poética do Rio de Janeiro.

Nesse contexto, surge Carmen Miranda cantando sambas e marchinhas, na maioria delas, alegres, e contando fatos pitorescos do cotidiano (a crônica social), jocosos, fatos históricos nacionais, críticas, o amor, as desventuras dos romances, os amores desfeitos, os reencontros e, também, o romantismo. Emprestava sua voz aos compositores. Dava voz a essas crônicas. Ironicamente, Carmen só veio a gravar duas músicas de Sinhô, mas gravou outros igualmente "bambas", como Ary Barroso, João de Barro (o Braguinha), Alberto Ribeiro e Assis Valente.

David Nasser, na série de artigos publicados na Revista *O Cruzeiro*, e que depois foram compilados no livro *A Vida Trepidante de Carmen Miranda*, já citado neste trabalho, comenta a ausência de Noel Rosa no repertório de Carmen, que só gravou três músicas dele (1966, p.80) : "Não se sabe porque, Carmen não se tornou a intérprete favorita das músicas de Noel Rosa. Ele preferia dá-las a Araci de Almeida, recém-aparecida e a Marília Batista." Segundo Nasser, Noel talvez sentisse que a brejeirice de Carmen, não combinava com o caráter meio triste de seus sambas. Por conta disso, nas letras de Noel, não havia lugar para Carmen Miranda, sua graça e seu sabor, características que o próprio Noel comentou, fazendo esquecer o lado ruim da vida. As letras de Noel eram muito dramáticas para caber na alegria de Carmen. Mas, isso tudo era uma forma de Nasser sempre querer depreciar o gosto de escolha de Carmen.

Mas, essa alegria no ritmo do samba e das marchinhas gravadas por ela, mascaravam, muitas vezes, uma letra triste, uma melancolia que é própria da euforia dos quatro dias do carnaval. A alegria que tem dia para começar e terminar e vai embora na quarta-feira de cinzas. E sendo o carnaval uma festa barroca por natureza, carrega na sua essência dois sentimentos antagônicos, alegria e tristeza. Alegria, pelo comportamento jocoso, bem humorado, pela liberdade de durante os quatro dias oficiais do carnaval, de sair do cotidiano e ousar, do homem que se veste de mulher e vice-versa, do bêbado que se traveste de padre, do machão que pinta as unhas, da mulher que usa bigodes, do pierrot ou do arlequim que se joga nos braços da colombina, dos amores passageiros que nascem e morrem no carnaval, ou perduram e aguardam outros carnavais. A alegria e o humor, não como uma regra, mas como uma exceção. Uma maneira de fazer parte de um mundo que foge dos compromissos, do estabelecido, das normas do cotidiano. A dor fica em casa esperando o retorno da folia, na quarta-feira de cinzas. As letras do samba, também, trazem a tristeza dos negros, livres na África e para aqui trazidos como escravos, passando essa melancolia para seus festejos e músicas, cantando a saudade da sua terra e da liberdade.

No repertório de Carmen, podíamos enumerar diversas canções que escondem no ritmo e nas letras uma tristeza, uma melancolia, como na marchinha carnavalesca Taí (Pra você gostar de mim), de Joubert de Carvalho, seu primeiro grande sucesso:

Taí (Pra Você Gostar De Mim)

Marcha-canção de Joubert de Carvalho
Discos RCA Victor - Gravação 1930

Taí, eu fiz tudo p'rá você gostar de mim
Ah! meu bem, não faz assim comigo não! (est.)
Você tem, você tem que me dar seu coração!

Meu amor não posso esquecer
Se dá alegria faz também sofrer
A minha vida foi sempre assim
Só chorando as mágoas que não têm fim

Essa história de gostar de alguém
já é mania que as pessoas têm
Se me ajudasse Nosso Senhor
eu não pensaria mais no amor.

A melodia alegre, um hino a alegria, mas esconde uma história triste, de um amor não correspondido. E também, a desilusão com o amor, uma alegria que também faz sofrer quando o amor é finito e faz da vida uma mágoa que não acaba. Na última estrofe, o lamento da história de gostar de alguém como uma mania coletiva e a solução é não se apaixonar, com a ajuda do Nosso Senhor, evitando assim o sofrimento. Esta é uma das letras mais tristes das marchinhas gravadas por Carmen e, por ironia, a multidão cantou em coro, quando das suas exéquias no Rio de Janeiro, em 1955. Uma letra que se confunde também com a vida de Carmen. Era como dizer: "eu fiz tudo pra o Brasil gostar de mim." E não foi o que aconteceu, na época que ela se tornou uma estrela internacional. As críticas no Brasil só depreciavam seus filmes, suas músicas e só na década de 60, com o Tropicalismo, seria reconhecida.

Outro samba alegre, mas que afeta a reputação de uma casal, é "Camisa Listrada", de Assis Valente, também, tendo como tema o carnaval, mas uma situação inusitada, quando um "doutor" veste trajes femininos, para desespero da sua mulher.

Camisa Listrada

Samba-choro de Assis Valente
Discos Odeon – Gravação 20/09/1937

Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí
Em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati
Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão

Tirou o anel de doutor para não dar o que falar
E saiu dizendo eu quero mamar
Mamãe eu quero mamar, mamãe eu quero mamar

Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão
Levou meu saco de água quente pra fazer chupeta
Rompeu minha cortina de veludo pra fazer uma saia
Abriu o guarda-roupa e arrancou minha combinação
E até do cabo de vassoura ele fez um estandarte
Para seu cordão

Agora a batucada já vai começando não deixo e não consinto
O meu querido debochar de mim
Porque ele pega as minhas coisas vai dar o que falar
Se fantasia de Antonieta e vai dançar no Bola Preta
Até o sol raiar

A alegria do protagonista da letra, contrasta com o desespero da mulher, que vê o seu homem rasgar sua cortina de veludo para fazer uma saia, roubar sua combinação e sair por aí, fantasiado com suas roupas. Assis combina em dosagens muito fortes, a alegria e a tristeza, descrevendo numa forma debochada e simples, uma situação caótica, do homem que sai para se divertir travestido e a preocupação da mulher, que é apenas uma espectadora da situação e repreende essa atitude do marido. Ele se despe de qualquer ostentação que o incomode e o identifique: tirou o seu anel de doutor para não dar o que falar, no lugar do chá, bebeu a cachaça Parati, portava um canivete no cinto, símbolo da malandragem, para se defender de algum ataque e o pandeiro símbolo do samba. A letra mostra, ainda, o descompromisso do amor com a mulher, que sofre em vão, e o homem que vai para folia, cantando: " Mamãe eu quero mamar, mamãe eu quero mamar", mamando uma chupeta feita do saco de água quente.

Outra música que a letra reflete essa tristeza no samba é "Adeus Batucada" (Synval Silva):

Adeus Batucada

Samba de Synval Silva
Discos Odeon – Gravação 24/09/1936

Adeus, adeus
Meu pandeiro do samba
Tamborim de bamba
Já é de madrugada

Vou-me embora chorando
Com meu coração sorrindo
E vou deixar todo mundo
Valorizando a batucada

Em criança com samba eu vivia sonhando
Acordava e estava tristonha chorando

Joia que se perde no mar
Só se encontra no fundo
Samba mocidade
Sambando se goza
Nesse mundo

E do meu grande amor
Sempre eu me despedi sambando
Mas da batucada agora me despeço chorando
E guardo no lenço esta lágrima sentida
Adeus batucada
Adeus batucada querida

Esta letra reflete a tristeza do sambista quando a madrugada vai chegando, anunciando o fim da batucada e que ele precisa se despedir, deixando o pandeiro, o tamborim e vai embora chorando, porque acaba a alegria do samba e segundo a letra de Caetano, "cantando eu mando a tristeza embora". Conforme Cardoso Júnior (1978, p. 390):

> Synval Silva conta que uma cigana (dois mil réis a consulta) leu a sorte de Carmen, prevendo sua morte aos 26 anos de idade, portanto naquele mesmo ano. Chorosa, Carmen contou a Synval a fatalidade. Depois de tranquilizá-la, Synval aproveitou o tema para fazer a primeira parte do samba. Já a segunda parte já se refere a uma namorada do próprio Synval.

Carmen estava muito abalada e ele para consolá-la prometeu-lhe outro samba, com um sucesso maior que os anteriores, que ele já havia feito para ela (Ao voltar do Samba,. Coração, etc) e fez uma pérola da música brasileira, que foi "Adeus Batucada", em que reflete toda a tristeza quando se despede do amor, sambando, e da batucada, chorando.

Podíamos enumerar outras músicas do repertório de Carmen, que tratam da tristeza nas letras, como "Balancê" (João de Barro e Alberto Ribeiro), gravado por Carmen em 19/11/1936 (Discos Odeon), para o carnaval de 1937 e por Gal Costa, em 1979. A letra trata do abandono da pessoa que ignora a presença da outra, do desprezo, provavelmente depois de um relacionamento amoroso e se reencontram exatamente no carnaval, no balancê da folia:

Balancê

Quando por mim você passa
fingindo que não me vê
Meu coração quase se despedaça
No balancê, balancê".

(...)

Você foi minha cartilha
Você foi meu abc
E por isso eu sou a maior maravilha
No balancê, balancê.

Eu levo a vida pensando
Pensando só em você
E o tempo passa e eu vou me acabando
No balancê, balancê.

E “Ao Voltar do Samba”, também de Synval Silva, gravada por Carmen Miranda em 26/03/1934, RCA Victor, dois anos antes, dele compor “Adeus Batucada”, que parece uma continuação da primeira. Reflete uma desilusão, depois do samba acabar na Praça Onze. Acaba o samba, volta para casa com o troféu Arlequim de Bronze, o salto da sandália quebrado e sem o seu mulato, que perdeu no asfalto. Sabe por outros que encontraram o mulato com lágrimas nos olhos, mas, isso não a comove mais e deseja que ele chore seu arrependimento, para saber o quanto ela o amou e como foi difícil esquecê-lo e promete ir à forra no mesmo ano, ou no próximo.

O nome original deste samba era “Arlequim de Bronze”, mas, Ary Barroso falou para Synval que já estava pensando nesse nome para uma nova composição sua. Carmen havia encomendando a Synval, um samba com um tema diferente, que só pudesse ser cantado por mulher, pois ela achava que os sambas sempre contavam história do homem como protagonista e, poucas vezes um caso com o olhar feminino, a mulher contando a história. E assim ele fez. Em 1973, Clara Nunes regrava com o nome primitivo, “Arlequim de Bronze”.

Ao Voltar do Samba

Samba de Synval Silva
RCA Victor – Gravação 26/03/1934

Oh Deus, eu me acho tão cansada
Ao voltar da batucada
Que tomei parte lá na praça onze
Ganhei no samba um arlequim de bronze
Minha sandália quebrou o salto
E eu perdi o meu mulato lá no asfalto

Eu não me interessei saber
Alguém veio me dizer
Que encontrou você se lastimando
Com lágrimas nos olhos, chorando
Chora, mulato meu prazer é de te ver sofrer
Para saber quanto eu te amei e
Quanto eu sofri para te esquecer
Agora chora, mulato meu prazer é de te ver sofrer
Para saber quanto eu te amei e
Quanto eu sofri para te esquecer

Eu tive amizade a você
Eu mesmo não sei por quê
Eu conheci você na roda sambando
Com o tamborim na mão marcando
Agora, mulato, por você não faço desacato

Eu vou à forra e comigo tem (ora se tem)
Ou este ano ou p'ro ano que vem.

Mas, essa tristeza, essa melancolia, não se encontra só nas letras do samba brasileiro. É presente em vários ritmos e gêneros musicais, em outras nações, como o *blues* americano, que surgiu a partir dos cantos religiosos, chamados *spirituals* e outros ritmos similares, como os cânticos, gritos e canções de trabalho que eram entoadas pelas comunidades de escravos libertos. Muitos cantavam o *blues* trabalhando, como uma forma de passar o tempo das suas exaustivas jornadas de trabalho e, também, a fome. E esses *spirituals* (cantos religiosos), tiveram origem na África, sendo passados de pai para filho, influenciando o nascimento do *blues* pelos negros escravos americanos no final do século XIX. E foi escolhido o nome *blues*, que também significa tristeza, na cultura americana.

Também o *Fado Português*, que é cantado por uma só pessoa (fadista) e acompanhado por uma guitarra clássica, trazendo uma forte carga de dolência e melancolia, tendo origem nos cânticos dos mouros, que se agruparam no bairro de Mouraria.

Assim como o *Cante Jondo*, que é um estilo vocal do flamenco, nome dado a um grupo de canções tradicionais, folclóricas, andaluzas. A música flamenca é classificada em três grupos e o *Cante Jondo* é considerado uma das formas mais profundas e mais graves. Há um uso dramático no ornamento melódico do *Cante Jondo*. Podemos traçar uma comparação com o *samba*, no que há de tristeza entre os dois, na letra de ambos. Também na sensualidade, pois, no samba, as mulheres mostram toda a sua sensualidade. No *Cante Jondo*, há uma sensualidade contida, enquanto no Samba essa sensualidade é extravasada. As palmas que marcam o ritmo dos instrumentos e da voz no *Cante Jondo*, podemos detectar ainda nos dias atuais, na preservação do "samba de roda" do Recôncavo Baiano e em Minas Gerais. Além da marcação com palmas para cadenciar o ritmo, há ainda a batida do pé, comum também no *Cante Jondo.*

Federico Garcia Lorca profere uma palestra no Centro Artístico de Granada, em 19 de fevereiro de 1922, por ocasião de um concurso de *Cante Jondo*, organizado por Manuel de Falla, com o título *Importância Histórica y Artística del Primitivo Canto Andaluz Llamado "Cante Jondo"*. Muitos músicos clássicos, personalidades do meio cultural e literário, inclusive Lorca, participaram do programa, com apresentações memoráveis do *flamenco*, em junho daquele ano, no Alhambra. Nesta palestra, Lorca

classifica o *Cante Jondo* um tesouro, que corre o perigo de estar a caminho do esquecimento e conclama músicos, poetas, e artistas espanhóis a juntarem-se pela sua autopreservação e que o "*Cante Jondo* é a única canção do nosso continente que foi preservada em toda a sua pureza, tanto pela composição, estilo e qualidade que carrega a canção dos povos primitivos do Leste. (...) É um patriótico e digno o trabalho a ser realizado. É um trabalho de resgate, um trabalho de cordialidade e amor." (1922, p.3). E complementa:

> O *cante jondo* se aproxima do ritmo dos pássaros e da música natural do álamo negro e das ondas. É simples na velhice e no estilo. É também um raro exemplo de canção primitiva, a mais antiga de toda a Europa, onde as ruínas da história, o fragmento lírico comido pela areia, aparecem vivas a primeira manhã de sua vida. O ilustre Falla, que estudou atentamente a questão, afirma que a *siguiriya* cigana é o tipo de canção do grupo *cante jondo* e declara que é a única canção em nosso continente que se conservou em sua forma pura, por causa de sua composição e seu estilo e qualidades que têm em si, as canções primitivas do povo oriental.(GARCIA LORCA, 1922, p. 2 Tradução nossa).[8]

Coincidentemente, no Brasil, aconteceu um encontro de intelectuais e sambistas, bem mais tarde, em 1926, já citado neste trabalho, não para unir forças para preservação do "Samba", mas que representou as bases para que ele viesse a ser o gênero que representaria a nossa "identidade musical."

Em 1921, Lorca escreve a obra poética *Poema del Cante Jondo*, mas se passaram dez anos para sua publicação, em 1931. Essa obra foi escrita paralelamente à preparação do *Concurso del Cante Jondo* de 1922 e era intenção de Federico, lançá-la durante o evento. Os poemas refletiam, ao contrário das *Suítes* (escritas entre 1921 e 1923), uma nova orientação do poeta em busca do essencial andaluz e que teve influência das suas relações com o compositor Manuel de Falla. Lorca retrata nos poemas, uma visão da milenar essência Andaluza, totalmente trágica. Diz ele: "somos

[8] El cante jondo se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y la frente. Es, pues, un raríssimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción delas primeras razas orientales. El maestro Falla, que há estudiado profundamente la cuestión y del cual yo me documento, afirma que la siguiriya gitana es la canción tipo del grupo cante jondo y declara com rotundidad que es el único canto que en nuestro continente há conservado em toda su pureza, tanto por su composición, como por su estilo, las cualidades que lleva em sí el cante primitivo de los pueblos orientales.

um povo triste, um povo estático".[9] Amor e morte, dor e tristeza são os temas mais presentes de todo o livro. Destacamos o poema "A Guitarra"(p.183/184), tradução de William Agel de Melo, o qual retrata bem essa dor, essa tristeza, falando do instrumento que é essencial no acompanhamento do *Cante Jondo*.

A Guitarra

Começa o pronto
da guitarra.
Quebram-se os copos
da madrugada.
Começa o pranto
da guitarra.
É inútil calá-la.
É impossível
calá-la.
Chora monótona

como chora a água.
como chora o vento
sobre a nevada.
É impossível
Calá-la.
Chora por coisas
distantes.
Areia do Sul quente
que pede camélias brancas,
Chora flecha sem alvo,
a tarde sem manhã,
e o primeiro pássaro morto
sobre o ramo.
Oh! guitarra!
Coração malferido
Por cinco espadas.

O poema, acima, trata da tristeza que é impressa nas letras e no canto do *Cante Jondo*, quando o músico passa para sua guitarra, todo o sentimento de dor quando o som da guitarra ecoa como um pranto, que é o pranto que o compositor imprime nas suas composições. Lorca faz uma comparação dos acordes da guitarra ao pranto e esse choro comparado ao choro da água e do vento sobre a nevada. Para ele, o som da chuva e do vento são iguais, semelhantes à vibração das cordas da guitarra flamenca. Há referências

[9] Gilson, Ian. Federico Carcia Lorca 1. De Fuentes Vaqueiros a Nueva York(1898-1929), Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1985, p. 317.

a coisas passadas, distantes, fatos vividos pelo povo cigano e sempre presentes na cultura desse povo, na sua arte. Também, faz uma referência às "areias quentes do Sul", que é toda a região onde o flamenco é vivo e abrange Granada, Sevilha, Cadiz, o lugar do nascimento do flamenco e berço de Lorca, onde há uma grande população de ciganos. Cita, ainda, as camélias brancas como símbolo de força e liberdade de um povo errante que chora a sua falta de horizontes e suas tardes sem manhãs, o presente sem uma perspectiva de um amanhã. A liberdade desse povo também é representada pela morte do primeiro pássaro sobre o ramo. A liberdade, mas que pode por em risco de morte permanente. Os dois últimos versos *Coração malferido/por cinco espadas* é uma metáfora da guitarra que representa um coração ferido por cinco espadas, que são os cinco dedos do instrumentista que ferem as cordas.

O pranto da guitarra do *Cante Jondo,* do *flamenco,* é o mesmo do violão, do pandeiro, da flauta e da cuíca no samba, como diz Tom Jobim, no choro-canção *Falando de Amor*: "Chora flauta, chora pinho/Choro eu, o teu cantor/Chora manso, bem baixinho/Nesse choro falando de amor." O mesmo choro do sambista em *Adeus Batucada*, de Synval Silva:

> Adeus, adeus
> meu pandeiro do samba
> Tamborim de bamba
> Já é de madrugada
>
> Vou-me embora chorando
> Com meu coração sorrindo
> E vou deixar todo mundo
> Valorizando a batucada.
>
> E do meu grande amor
> Sempre me despedi sambando
> Mas, da batucada agora me despeço chorando
> E guardo no lenço essa lágrima sentida
> Adeus batucada
> Adeus batucada querida.

A mesma tristeza que Donga expressou na letra do seu samba *Chora Cavaquinho* (1935): "Chora cavaquinho, chora/Chora violão também/que o nosso amor foi embora/deixando saudades em alguém" e em *Desde que o samba é samba* (Caetano-Gil): "A tristeza é senhora/Desde que o samba é samba é assim/A lágrima clara sobre a pele escura/A noite, a chuva que cai lá fora/Tudo demorando em ser tão ruim/Mas alguma coisa acontece/No quando agora em mim/Cantando eu mando a

tristeza embora.” É como se o cantar fosse a solução para acabar com a melancolia do negro, que trazia na alma a sua condição de raça menor, por conta da escravidão, da submissão.

Em relação à dança, ambos os gêneros musicais, o s*amba* e o *Cante Jondo*, têm no corpo o seu escopo para expressar os sentimentos, as dores da alma. O s*amba* é coletivo, tendo no carnaval e nas escolas de samba, a representação do conjunto para mostrar unidade, assim como o *Cante Jondo* tem nas cantoras(es), bailadoras (es) e nos músicos, esse conjunto para mostrar o seu lirismo e a sua tristeza.

Os dois gêneros usam as mãos como lâminas que cortam o espaço, abrindo alas para que o corpo se mostre. Vemos isso na bailadora do C*ante Jondo*, em Carmen Miranda, para interpretar e dançar o *samba*. Uma com as mãos mais na vertical, movimentando-se em ângulo reto e em direção ao alto e Carmen mais na altura do corpo, mas, o movimento das mãos rege o corpo: desde o pé como o ritmo do samba miudinho, passando pelo requebro do quadril, até o revirar dos olhos. A saia da indumentária da bailadora/dançarina do *Cante Jondo* é apertada na cintura e tem uma caimento que delineia a forma do quadril para ressaltar a sensualidade dos movimentos, adornada com muitos babados no seu rodapé, muitas vezes, com uma abertura até a altura do joelho para facilitar os movimentos. Assim, como a baiana de Carmen, que dispensou a saia rodada e engomada para alongar a sua silhueta e valorizar os seus passos do samba e na sua estilização da baiana internacional, a inclusão também de babados, e noutras, uma abertura, também, até o joelho (Ilustrações p.112).

O *Samba* e o *Cante Jondo* são culturas que tiveram origens diferentes, vieram de povos diferentes, mas que guardam essa confluência da dor e da tristeza.

Ilustração 3: Instituto Nacional de Música – janeiro de 1929. Sentada da esquerda para direita, Aurora e Carmen Miranda. Primeira apresentação de Carmen como cantora.
Fonte: http://bonavides75.blogspot.com.br/2013/03/ernesto-nazareth-150-anos.html.
Revista Seleta de 07 de julho de 1936. In BARSANTE: Cássio Emmanuel. *Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Ed. Elfos, p.50. Os Oito Batutas. Fonte: http://www.vermelho.org.br/noticia/184151-1

Ilustração 4: Detalhes das saias: Carmen Miranda com a baiana do filme *Nancy Goes to Rio* (Romance Carioca) – 1950 – Fonte: In BARSANTE, Cássio Emanuel. Carmen Miranda. Rio de Janeiro. Elfos, 1994, p. 154.
Bailadora del Cante Jondo Fonte: https://br.pinterest.com/pin/220183869252982749/.
Frame do filme *The Gang´s All He*re (Entre a Loura e a Morena) – 1943. Carmen Miranda, Tony De Marco e o Bando da Lua.
Bailadora do Flamenco. Detalhe das cores e semelhanças com a baiana de Carmen.
Fonte: https://br.pinterest.com/pin/333970128601120105/

3 OS FILMES MUSICAIS : a Indústria do Cinema Nacional

O cinema falado
É o grande culpado
Da transformação
(Não tem tradução – Noel Rosa, 1933)

Antes mesmo de começar sua carreira como cantora do rádio, Carmen Miranda tinha certeza de uma coisa: ela queria ser artista, queria ser famosa através da arte. E com certeza os filmes de Hollywood eram uma referência. Todas as meninas queriam ser Clara Bow, Marlene Dietrich, Greta Garbo e, procuravam imitá-las no penteado, nas roupas, nas personagens e sonhavam com os mocinhos das fitas, como Tyrone Power, John Wayne, Clark Gable, etc. Carmen Miranda queria ser uma dessas artistas e já se vestia à moda de Hollywood. Em 1926, antes de gravar seu primeiro disco, se inscreve para ser extra no filme "A esposa do solteiro" e sua foto é publicada numa revista especializada (sobre isto já falamos no capítulo anterior), recebendo uma crítica elogiosa da revista (Ilustração p. 111). Carmen Miranda foi uma das primeiras cantoras a ocupar todos os veículos de comunicação disponíveis, desde o início de sua carreira de cantora da música popular. Era uma forma de atingir vários públicos e divulgar seu trabalho. Começou pelo disco, quando chegaram ao Rio de Janeiro as primeiras gravadoras americanas, dispostas a investir na produção nacional, a fim de recuperar os dólares perdidos na recessão americana. Depois o rádio, com seus programas ao vivo e com o poder de chegar às regiões mais longínquas do Brasil e logo depois o cinema, a fim de promover o encontro do ídolo com o seu público, levando a sua imagem para o Brasil inteiro.

O Cinema era uma novidade porque mostrava os cantores de corpo inteiro, ao contrário do Rádio, onde, só a voz era valorizada e muitos dos cantores do rádio não tinham expressão corporal para apresentar-se ao público. Muitos se escondiam atrás da voz, eram tímidos, se refugiavam nos estúdios das emissoras e não tinham postura diante de um auditório, capaz de entusiasmar com o seu *mise-en-scène*. Muitos deles só tinham a voz, que era o seu cartão de visitas e não se preocupavam com a aparência, pois no tempo do rádio, a voz era que chegava primeiro aos ouvintes. Não era o caso de

Carmen, que desde o começo se apresentava impecável, confeccionando seus *tailleurs* à moda das grandes estrelas de Hollywood, copiando modelos com tecidos importados de Paris.

Desde o início da sua carreira, ela se preocupava com sua aparência e performance, o que não era comum entre os artistas da época e isso era o seu grande diferencial e original para o seu tempo. Por sua aptidão para a costura, ela mesma imaginava os modelos e confeccionava, sempre valorizando sua aparência e que permitisse uma maior graciosidade dos seus movimentos no palco. Dessa forma, Carmen estava pronta para os musicais que o cinema sonoro via como uma possibilidade de sucesso a ser explorada. Era a estrela da música mais preparada para enfrentar as câmaras e seria também uma garantia de sucesso tê-la numa película. Seu nome e foto sempre estavam em destaque nos cartazes dos filmes e era um chamariz para uma boa bilheteria. Em 1930, Carmen participa de cinco filmes com produção ou coprodução da Cinédia e Waldow (GARCIA, 2004, p.67).

Os filmes musicais se tornavam o grande filão do cinema no Brasil e conquistavam o público. Basicamente, as histórias destacavam as canções e o carnaval carioca, que era a grande festa popular do Rio e foi descoberto pelo Cinema. A partir de 1918, vários documentários foram produzidos com o nome de *Carnaval Cantado* mostrando o carnaval que futuramente veio a ser a festa popular mais importante do país. Segundo Sérgio Augusto, em seu livro *Este mundo é um pandeiro, a Chanchada de Getúlio a JK*, desde 1909 que o cinema vinha adotando parcialmente o carnaval. Entretanto, destaca essas produções do Vitor Ramos de Azevedo, de 1918: "Mas a primeira produção do gênero, a de fato encher os olhos dos espectadores (quinhentas exibições só no Rio), data de 1918, *O Carnaval Cantado*" (AUGUSTO, 1989, p.88). Considerando que neste filme ainda não havia o moderno recurso do áudio.

3.1 RÁDIO, SAMBA E CINEMA – A Identidade Nacional na Era Vargas

O desenvolvimento do rádio no Brasil, notadamente no Rio de Janeiro, a cidade que interessa ao cinema, se junta às ações que vão desde a reforma e expansão urbana do Rio de Janeiro, nos anos 1910 e 1920, momento que a música popular - o samba nascido nos morros, restrito aos guetos negros e proibido pelas autoridades -, começa a

deixar o confinamento social e racial e descer para o asfalto. A presença de compositores brancos como Noel Rosa, Ary Barroso e cantores como Carmen Miranda é a responsável por promover o "branqueamento" e sistematização do novo ritmo, antes perseguido e restrito aos grupos de sambistas negros e casas das "tias". Esse processo também se junta, ao mesmo tempo, à expansão no Brasil da indústria fonográfica, que toma fôlego no momento em que o rádio passa a ser uma atividade comercial de sucesso, deixando para trás as rádios Sociedades Educativas. Esse trio: música popular (samba), rádio e cinema faz uma importante parceria e se realimentam mutuamente.

Sabemos que desde 1906, o cinema se liga ao carnaval, quando as festas carnavalescas eram filmadas por Paschoal Segreto, especialmente no Rio de Janeiro. O tema "carnaval" também é presente nos filmes cantantes produzidos entre os anos 1910 e 1920 e são registros dos primeiros filmes documentários sonoros, como *O Carnaval Cantado* (1918), *A Voz do Carnava*l (Cinédia – 1933), onde a filmagem externa das ruas, mistura-se a um arranjo de enredo. Podemos classificar o gênero de documental-ficcional, onde a um enredo simples com cenas de estúdio, juntam-se imagens da festa de rua da Capital Federal.

Tem-se então o Carnaval como o primeiro tema utilizado pelo cinema sonoro. Assim como as revistas musicais que começam em São Paulo com *Coisas Nossas* (1931), chegando ao Rio de Janeiro e que contam com três nomes essenciais no Rio para condutores iniciais e mais importantes dessa fase: Wallace Downey, Adhemar Gonzaga e João de Barro, o Braguinha.

Sendo assim, é estabelecida uma relação do cinema com o carnaval e isso se dá por conta da implantação da música popular no Rio de Janeiro nos anos 1920 e 1930, com a institucionalização do samba, a implantação da indústria fonográfica e o rádio, cabendo ao cinema o papel de produtor dessa cadeia de mídias. Por outro lado, o samba – assunto já tratado no segundo capítulo -, um gênero rítmico com letras poéticas e jocosas, mas também críticas, entra na história para forjar o humor e a visão do mundo carioca, influenciando o humor produzido pelo cinema nesse período.

Isso é possível porque no início do século XX, as camadas pobres da população carioca, sobretudo negros e mulatos, que não se submeteram aos exaustivos trabalhos agrícolas como no Nordeste e às jornadas rígidas das fábricas como em São Paulo, tiveram a capacidade de desenvolver uma cultura, "que ia na contramão à europeização das elites, um mundo popular buliçoso, alegre e marcando presença no espaço urbano

de festas de largo, procissões, bandas de música, terreiros de batuque, cordões carnavalescos, rixas de capoeira, teatro de revista, encontro de chorões, as rodas musicais nas lojas onde tocava Sinhô"[10], uma expressão das diversas influências oriundas dos negros bantos, dos negros sudaneses e dos portugueses que habitavam a Capital Federal.

Essa junção de culturas que proporcionaram essa produção popular, atraía intelectuais que viram essa mistura de extratos influindo na produção intelectual de literatos, jornalistas, músicos eruditos, que agregavam às suas produções, a cultura do subúrbio, do morro, os personagens populares e histórias diferentes ao tradicional enredo da vida burguesa.[11]

Como já comentado, embora o samba urbano tenha sido considerado a "identidade nacional" por um conjunto de forças, como a mais tradicional expressão da nossa identidade, fora, na verdade, inventada. Uma inserção patrocinada por diversas instâncias sociais e culturais, vindo a consolidar-se no rádio, no disco e no cinema.

O samba dava lugar ao diálogo, à crítica social, à intervenção, agregando a sua linguagem e a sua poética, também o debate, usando a poesia, a melodia e o humor, como a querela musical entre Noel Rosa e Wilson Batista, no que podemos fazer essa associação entre samba e crítica, samba e sátira. O samba era esse lugar de antagonismos, opiniões e controvérsias. Na natureza do samba, já estava imbricado esse caráter democrático, misturando o popular e a modernidade.

As letras tinham um humor irônico, duplos sentidos, às vezes ferino, sendo consolidado na Capital Federal, contagiando a mídia como o disco, o rádio, a imprensa escrita e o cinema, como podemos ver em *Alô, alô Carnaval*. Ali, o ambiente burguês, letrado, falso e postiço, contrapondo ao nacional, que apesar de gozador, irreverente e debochado, é simples e verdadeiro.

Sendo assim, a música popular foi essencial à emergência do cinema nacional, não só como um molho de sua estética, mas ainda porque alguns dos precursores da indústria cinematográfica eram intelectuais oriundos do mundo do samba como João de Barro (Bando dos Tangarás) e Pixinguinha, o que promove esse entrelaçamento entre a vida popular e a grande indústria, sendo reeditado no cinema. João de Barro, de

[10] CARVALHO, Maria Alice Rezende de. " O samba, a opinião e outras bossas....na construção republicana do Brasil" IN CAVALCANTE, Berenice (org) – decantando a República – Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 41

[11] CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Op. Cit, p.4.

compositor, passa para roteirista e assistente de direção da Cinédia, posteriormente ligado à institucionalização do cinema e do disco no Brasil, sendo articulador de diversos grupos: músicos populares, diretores de programação do rádio, produtores de cinema, atores, dubladores, etc.

Entre os anos 1932 e 1942, nota-se a predominância da marchinha, consagrada pelo público devido ao humor presente nas letras, sendo aprovada pelo teatro de revista, consagrando também grandes "cantoras do rádio", como aconteceu com Carmen Miranda, que foi a inventora feminina do jeito brasileiro moderno de cantar ou brincar com as canções. Assim, se explica o sucesso das marchinhas no cinema, pois estas estavam mais para uma interpretação leve e menos solene de cantar, um humor, uma malícia e uma bossa que dependia mais da presença de palco dos cantores, que dos seus recursos vocais, fazendo do ato de cantar, algo a ser visto, tanto quanto ouvido. Desta maneira, o cinema moldou a marchinha. pois exigiu dos intérpretes mais humor, comicidade, sendo os Filmes Musicais e as Chanchadas o meio ideal desse mesmo humor que vem do teatro cômico ao rádio, da crônica à imprensa, passando pela crítica à situação econômica, ao poder e à cultura estrangeira, cânone da cultura nacional dita culta. Isto é claro em *Alô, alô Carnaval*, pelo humor, pelas imagens, pela disposição dos cantores em cena, pela ordem do espetáculo, como o cinema foi totalmente submetido às regras do rádio e dos shows nos cassinos.

O rádio tem um papel de destaque no cinema sonoro brasileiro, notadamente nos anos 30, quando começou a produção do cinema musical, apresentando os cantores, locutores e compositores da música brasileira, que escreviam os roteiros e criavam canções que costuravam a estória. Mesmo assim, poucos são os estudos sobre o tema. Acreditamos que isso se deva ao fato da questão da qualidade, a partir do cinema sonoro até à chanchada (anos 40 e 50) e só a partir do advento do cinema industrializado nos anos 60, a crítica começa a ter outro olhar para a produção nacional. Raras exceções de boas críticas aconteceram antes disso. Muitos críticos/estudiosos desprezam esse filmes musicais dos anos 30, até final dos anos 50, questionando o seu papel como "arte" e isso limita os estudos. Por outro lado, há também a questão do acervo, pois poucos filmes restaram e outros não estão acessíveis aos pesquisadores, restringindo o interesse por essa época e as obras.

Entre os filmes que restaram, estão os da Cinédia e outras produções cariocas (O Rio de Janeiro era o único centro produtor significativo entre os anos 1930 e 1940). Em todos eles, nota-se a presença da música popular e erudita brasileira (destaca-se *O*

Descobrimento do Brasil, 1937, e *Argila* de Humberto Mauro, 1942), como um ingrediente importante da narrativa e da ação. E todo o *cast* do rádio, quer os cantores, radialistas, locutores e outros profissionais da música, como os compositores envolvidos na concepção da obra, trabalhando nesses filmes, como João de Barro, o Braguinha, prestigiado compositor, sendo roteirista e argumentista de filmes como *Alô, alô Carnaval.*

Por outro lado, o rádio também representava uma válvula de escape, a primeira chance profissional quando a carreira cinematográfica se tornava inviável. Diretores migravam para o rádio e transformavam-se em roteiristas, dirigiam e apresentavam programas. Citamos Octávio Gabus Mendes que criou, entre outros, o vitorioso programa, o "Cinema Falado" (Rádio Record – São Paulo), quando o enredo de filmes era dramatizado e interpretado, recriando o som e as músicas originais da fita, além de outros que, como ele, deixaram o incerto cinema e migraram para o sucesso do rádio.

Dessa maneira, assim como a televisão hoje tem canalizado o interesse, sendo o porto de inspiração e ambiente onde atores, diretores e técnicos são recrutados para dar vida a formas narrativas, o rádio nos anos 30, era o lugar onde o cinema recrutava seus profissionais, enredos, temas e formas artísticas que se materializavam nos filmes. E ainda mais, dos anos 30 até à inauguração da televisão brasileira nos anos 50, era no cinema que as grandes multidões iam ver os seus ídolos (muitos só os conheciam através das ondas do rádio e fotos) e assistirem o desenvolvimento de temáticas, narrativas, quer dramáticas ou comédias, advinda do rádio ou do circo, sendo adaptadas ou simplesmente transferidas para a tela, como é claro em *Alô, alô Carnaval* ou *O Ébrio*. A chanchada, que trazia sempre temas alegres, mesclava a comicidade do teatro de revista e o rádio, que ainda era o meio de comunicação dominante até os anos 1950, quando a televisão ainda era uma diversão cara e limitada aos ricos (isso até os anos 60), devido ao alto custo dos aparelhos que naquele momento eram importados e só posteriormente vieram a ser fabricados no Brasil.

Dessa forma, o rádio funciona como um fator importante, indispensável e inspirador do cinema brasileiro, desde o advento da sonoridade, até o momento que a televisão começa a tomar a frente, suplantando essa influência, no início dos anos 1960. Além disso, gostaríamos de destacar que, apesar do rádio ter tido uma significativa influência sobre o cinema dos anos 30, sendo um processo aparentemente carioca e exclusivamente brasileiro, que teve o centro catalizador a partir do samba *Pelo Telefone* e sua posterior transformação do ritmo como a música da identidade nacional, isso não

só ocorreu no Brasil e teve correspondentes em outras cinematografias, por exemplo, a dos Estados Unidos com o *jazz*, o *blues* e o *twist* e a Argentina com o *tango*, só para citar os processos homônimos nas Américas.

A revolução de 1930 é o ano chave de Getúlio Vargas no poder e no período de 1920 a 1945, o Brasil passou por transformações sociais, políticas e econômicas que promoveram mudanças no rumo da história e na identidade nacional. Já com Getúlio, segue-se a implantação do Estado Novo em 1937, que misturava autoridade e populismo, e durou até 1945. O Brasil passou por um processo de industrialização, além de reformas sociais, políticas e administrativas e isso influenciou mudanças estruturais na sociedade urbana. A década de 30 foi fértil em mudanças de toda ordem e vários segmentos promoveram a criação da indústria da cultura, priorizando os meios de comunicação que viam expandir os meios de divulgação, sobretudo o rádio, a indústria fonográfica e o cinema falado, as três colunas principais na construção do mito da unidade nacional (SHAW, 2000, p. 105).

Alimentados pela máquina governamental de Vargas, que dispunha de forte aparato de propaganda, que queria internalizar no brasileiro o sentimento de patriotismo, o quesito *brasilidade* virou prioridade do governo e assunto nacional. O governo utilizava todos os meios possíveis para atingir todas as classes sociais e as artes foi o foco principal, tanto a música popular, quanto o cinema que passava do mudo ao sonoro e queria concorrer com o cinema *made in USA*, foram as armas utilizadas. Esses novos meios de comunicação foram fomentados pela máquina de propaganda de Vargas a fim de engendrar um sentimento de patriotismo, e a noção de brasilidade virou assunto principal na ordem do dia do regime. Como observa Lisa SHAW: “Não é de se estranhar, portanto que houvesse fortes ligações entre a música popular e o cinema desta época, particularmente na maneira de que os dois meios tratavam o tema da identidade nacional.” (SHAW, 2000, p.105).

Coisas Nossas de 1931, foi o primeiro filme brasileiro que alcança um sucesso comercial. Produzido pelo americano Wallace Downey, foi inspirado no filme americano *The Broadway Melody* (1929), cujo enredo era composto por esquetes rápidos e números musicais que eram o forte tempero do filme. Este filme musical caseiro foi o pioneiro e o abre-alas para os chamados filmes de carnaval, sendo o primeiro *A Voz do Carnaval*, lançado em 1933.

Wallace Downey tem um papel importante nesse nascer do filme sonoro nacional, sendo o primeiro a produzir filmes musicais, inspirados no modelo americano, com *cast* de artistas brasileiros, muitos vindos do rádio e já consagrados, tais como Carmen Miranda que estreou em *Estudantes* (1935) e *Alô, alô Carnaval* (1939). Esses filmes traziam sempre um número considerável de cantores, humoristas e apresentadores de rádio, como Carmen Miranda, Dircinha Batista e os galãs Francisco Alves e Mário Reis. O samba e a marchinha, os dois gêneros advindos e característicos do carnaval, tinham lugar garantido nos primeiros filmes musicais e posteriormente, na chanchada. Muitos deles com enredos pobres e histórias bobas, quando o mais importante era o riso, a divulgação e promoção das músicas e seus cantores, sendo um veículo ideal para divulgação dos sambas e marchinhas que eram tocados no carnaval, por isso filmados no segundo semestre do ano anterior e lançados em janeiro do ano seguinte. Quando o carnaval chegava, já estavam na boca do povo e sucesso garantido nos dias de folia.

O cinema sonoro, como toda novidade e mudança, causa um rebuliço na vida dos compositores e músicos populares, entre eles Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Ary Barroso que ganhavam um dinheiro extra, acompanhando ao piano os filmes mudos e nos *halls* dos cinemas, distraindo o público enquanto esperava na fila para entrar nas salas de exibição. O *boom* da indústria fonográfica e o cinema falado deixou vários desses músicos desempregados e gerou muito descontentamento, conforme comenta SHAW: “Alguns músicos recorreram à canção popular para disseminar as suas opiniões sobre o assunto.” (SHAW, 2000, p.109), como o compositor Luiz Silva que compôs “O Cinema Falado” (1930) e Noel Rosa, “Não tem solução” (1933), ambos com a mesma temática e essas canções até conversam entre si, culpando o cinema sonoro por todas as mazelas posteriores e criticando a introdução de forças culturais alheias, no nosso vocabulário cotidiano.

O cinema falado
Luiz Silva. 1930

(...)

Esse cinema falado
É uma grande exploração
Tirando dos pobres músicos
O seu próprio ganha-pão

> Deixando muitas famílias
> Sem ter nada que comer
> O tal cinema falado
> Foi o que veio aqui fazer.

Assim, a música popular vira palanque de protesto linear dos ataques à dominação da cultura hollywoodiana, que também promovia a inclusão de estrangeirismos, palavras e gírias em inglês, misturadas ao vocabulário brasileiro, além da moda copiada das estrelas do cinema americano. A malandragem logo inseria nas suas conversas, termos americanos, como *hello*, *goodbye*, etc. Lamartine Babo e Assis Valente foram os compositores que ironicamente criticaram esses estrangeirismos. O primeiro compôs "Canção para inglês ver" (foxtrot), onde mistura *I love you* com abacaxi, whisky com chuchu e Assis *Good-bye, Boy* (marcha), onde fala da substituição das palavras mais corriqueiras em português, como bom dia e boa noite, transformadas em *good morning* e *good night*. Segundo Lisa Shaw "é muito provável que estes compositores populares estivessem criticando também os cantores brasileiros que começaram a gravar em inglês" (SHAW, 2000, p.110).

Consta em algumas biografias que Carmen Miranda havia atuado no cinema pela primeira vez em *O Carnaval Cantado*, de 1932, mas alguns consideram que ela apareceu pela primeira vez como figurante em *A Esposa do Solteiro*, antes dos anos 1930. (GARCIA, 2004, p.68). Mas, foi em 1933, justo na quarta-feira de cinzas que chega aos cinemas, o primeiro documentário inteiramente cantante. O título não podia ser mais sugestivo: *O Carnaval Cantado de 1933*, não passa de uma hora de duração, com intervenções de locutor (Genésio Almeida) e números musicais. A crítica amplamente deu destaque ao ocorrido e o Jornal do Brasil, publicou a seguinte nota:

> Pela primeira vez no Brasil, o carnaval gravado em filme com todos os seus ruídos.
> CARNAVAL de 1933
> O primeiro filme falado e cantado, pelo sistema Movietone (o som gravado no próprio filme), feito sobre o carnaval!
> A chegada do Rei Momo – Os ranchos – Cordões – O corso – Batalhas de confete – Banhos de fantasia no Flamengo e Copacabana – Festa dos pijamas – As vencedoras agradecendo ao microfone – Os desfiles dos préstitos filmados à noite – Os bailes.
> Um trabalho primoroso do Cine Som Estúdios.
> (AUGUSTO, 1989, p.89).

Este sistema foi a grande novidade no cinema brasileiro, com sonorização gravada na própria fita. A Cinédia havia sido fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga e em 1933, cinco dias depois da quarta-feira de cinzas, colocava em cartaz *A Voz do Carnaval.* A Cinédia passou a ocupar um espaço, pelo menos temporariamente, devido à crise por que passava Hollywood, gerada pela crise econômica e agravada pela quebra da Bolsa em 1929 e a transição do cinema mudo para o sonoro, que perdeu muitas estrelas e astros, devido à dicção que não era boa e sobre isto gira a trama do filme *Cantando na Chuva*, anos depois, com Debbie Reynolds e Gene Kelly. O cinema nacional passa por uma boa fase, ocupando o espaço como principal exibidor. Adhemar Gonzaga tinha projetos e sonhos ambiciosos. Queria um estúdio com recursos de última geração, para criar uma indústria cinematográfica com o mesmo nível estético dos estúdios de Hollywood, que era o nosso maior concorrente. Também era editor da *Cinearte*, revista de cinema, em circulação desde 1926, tendo nas produções americanas a fonte de divulgação da revista e sua admiração pelas produções hollywoodianas estava clara nas páginas da *Cinearte*. Ele queria um cinema nacional no conteúdo, mas hollywoodiano na forma.

3.2 A VOZ DO CARNAVAL

A Voz do Carnaval (1933) produzido pela Cinédia tinha o sistema do som ótico (Movietone), importado dos EUA e não dava para competir com os estúdios de Adhemar Gonzaga que tinha o de mais moderno em sonorização. Exibido no Cine Odeon, *A Voz do Carnaval* era uma mistura de semidocumentário carnavalesco e musical, escrito por Joracy Camargo e dirigido a quatro mãos por Gonzaga e Humberto Mauro. Misturando canto e diálogo, mesclava tomadas dos foliões reais e a comicidade apimentada por uma intriga envolvendo um comediante argentino (Pablo Palitos) que chegava ao porto do Rio fantasiado de Rei Momo. Carmen Miranda entra em cena na parte musical, cantando *Good-bye* e *Moleque Indigesto* no estúdio da Rádio Mayrink Veiga, além de outras tomadas no Baile das Atrizes, redação de jornais, etc. *A Voz do Carnaval* dá início ao ciclo carnavalesco do cinema brasileiro, culminando com a criação da Atlântida, em 1941 e inaugura um novo sucesso de público do cinema brasileiro que foram as chamadas *Chanchadas da Atlântida*, no período de 1940 a 1950.

Os filmes davam a chance do grande público dos lugares mais distantes, do eixo Rio-São Paulo, poder ver seus ídolos que só conheciam através das ondas do rádio. Ouvir e ver o seu cantor favorito, ampliado numa grande tela foi o máximo de intimidade que o grande público conseguiu na segunda metade dos anos 1930 (AUGUSTO, 1989, p.91). O cinema foi o grande divulgador do rádio e tinha lucros apostando no *cast* das emissoras de maior audiência, com as grandes salas de exibição lotadas, bem diferentes dos apertados estúdios dos rádios, quando os artistas se apresentavam limitados por um vidro chamado de "aquário", que os separava da pequena assistência. O cinema permitia um "alô, alô" mais abrangente e democrático.

3.3 ALÔ, ALÔ BRASIL E ESTUDANTES

Sendo assim, chega no Cine Alhambra, em fevereiro de 1935, *Alô, Alô Brasil* como a primeira saudação, ficando três semanas em cartaz. Não só o título tinha um apelo radiofônico. A história escrita por João de Barro e Alberto Ribeiro, dupla de compositores já conhecida, era uma das mais brilhantes e carnavalescas possíveis. Mostrando as aventuras de um radio-maníaco que se apaixonava por uma cantora inexistente. O elenco era formado por estrelas radiofônicas representando sempre a si próprios: César Ladeira, (o mais importante locutor da época), um *cast* de comediantes como Barbosa Júnior, Cordélia Ferreira e atores do teatro de revista, como Mesquitinha. Além disso, os números musicais que entremeavam a história, com as irmãs Carmen e Aurora Miranda, Francisco Alves, Dircinha Batista, Almirante e Mário Reis. O ponto alto desse filme revista foi a marcha de André Filho, *Cidade Maravilhosa*, cantada por Aurora Miranda, que se tornou o hino oficial do Rio de Janeiro e pela primeira vez foi cantada na frente de uma câmara, num *set* de filmagem, para depois correr o Brasil, sendo ouvida e vista por milhões de pessoas.

Alô, Alô Brasil, resultado do esforço conjunto da Cinédia e da Waldow, contou com uma equipe de seis cinegrafistas e recebeu muitos elogios da crítica, pela "percepção e nitidez" do som e a projeção de Mário Reis como "um verdadeiro galã", passando muita naturalidade nas cenas que participou. No próximo papel, recebeu destaque para contracenar com Carmen Miranda, fazendo um par romântico.

Segue-se o filme *Estudantes*, produzido meses depois. Carmen fazia uma estrelinha do rádio, bastante petulante, que despertava a paixão de dois estudantes (Barbosa Júnior e Mesquitinha), que babavam de paixão (AUGUSTO, 1989, p.92) pelo seu jeito brejeiro. Mas, o coração da mocinha Mimi (personagem de Carmen) batia mais forte por um tal de Tertius, o cantor que interpretava *Linda Mimi*, um dos oito números que foram sonorizados para esta produção.

A história era recheada de problemas e romances colegiais, ambientada numa república universitária, tendo como pano de fundo as festas juninas. Carmen Miranda, pela primeira vez, não apenas cantora, mas interpretava o papel de uma garota do rádio, colecionando namorados estudantes. A cantora-atriz cantava o samba *E bateu-se a chapa*, de Assis Valente e a marchinha *Sonho de papel*, de João de Barro e Alberto Ribeiro. Aurora Miranda cantava *Onde está o carneirinho?,* de Custódio Mesquita.

3.4 ALÔ, ALÔ CARNAVAL

A Cinédia lançaria ainda o seu segundo *Alô,* mas antes, partilhou uma comédia turístico-musical chamada *Cidade Maravilhosa***,** fazendo o papel da carioca Nina Marina e quem a achava maravilhosa era um turista argentino (Carlos Vivian). Essa fita foi exibida até na Argentina, quando da visita de Getúlio Vargas a Buenos Aires, em junho de 1935.

Como já citado, ver seus ídolos do rádio, nas próprias emissoras era complicado por conta do tamanho dos auditórios e dos "aquários" que isolavam o artista. Apreciá-los no *grill* dos cassinos também, além das poses da maioria dos fãs, geralmente vindos das camadas mais populares. Adhemar Gonzaga chamou Braguinha e Alberto Ribeiro, dizendo: "Vamos mostrar ao público como é a Urca por dentro." Eles que bolaram todo o enredo, mostrando a súbita ascensão de dois revistógrafos (Barbosa Júnior e Pinto Filho), às voltas com um empresário (Jayme Costa) adepto do canto lírico. O enredo parecia tolo, mas a produção estava muito acima do padrão da época, que queria ser um carbono dos primeiros musicais (ou filme-revista) da Metro (AUGUSTO, 1989, p.92), mas parecia um espetáculo teatral registrado por uma câmara cimentada no proscênio. Além de Oscarito no papel de um espectador bêbado e inconveniente, diversos bambas do samba e das marchinhas davam o recado com suas

novas produções. Citamos *Cadê Mimi* (João de Barro – Alberto Ribeiro) interpretada por Mário Reis, uma referência à personagem de Carmen em *Estudantes*, além da deliciosa marchinha, jocosa, barroca, juntando o sagrado e o profano, *Querido Adão* (Benedito Lacerda – Osvaldo Santiago), imortalizada por Carmen Miranda e *Cantores do Rádio* (Braguinha – Alberto Ribeiro), que foi adaptada para o sexo feminino, cantada pelas irmãs Miranda e que ficou conhecida com o título de *Cantoras do Rádio*.

Podemos tomar *Alô, alô Carnaval* como o exemplo mais completo do *filme musical* brasileiro dos anos 1930, estilo cinematográfico que nasce no Rio de Janeiro e que mistura a cultura popular e seu Teatro de Revista, do século XIX, recheados de humor e sátira social, tudo isso misturado num caldeirão cultural que incluía o samba, o carisma dos cantores e o forte apelo do rádio. Esse filme é alicerçado na história e no gosto popular (revista ilustrada) e uma imitação da forma internacional consagrada dos filmes americanos (os musicais).

Realizado em 1936 pela Cinédia e dirigido por Adhemar Gonzaga, *Alô, alô Carnaval* traz ecos de *Coisas Nossas* (1931), filmado em São Paulo pelo ambicioso Wallace Downey, que faz parceria com Gonzaga em 1934 e realizou *Alô, alô Brasil* e *Estudantes* (1935) e *The Broadway Melody* (1929), de Harry Beaumont, e outros musicais americanos que por aqui aportaram. Tudo isso, se junta à outra influência do filme de carnaval, gênero já bem sucedido e que a Cinédia foi pioneira com *Voz do Carnaval* (1933), usando pela primeira vez equipamentos de captação de som ótico, diretamente do *set* de filmagem.

Entretanto, em *The Broadway Melody*, o enredo se desenvolve em torno da produção de um show musical em que o espectador vê sua construção durante todo o filme. Na produção brasileira, mesmo a situação não sendo de toda diferente, é nas pequenas diferenças que reside a graça do filme, que é em certo sentido o seu oposto. Em *Alô, alô Carnaval*, a produção do musical vai se realizando, mas o espetáculo, o show é uma malandragem feita para não dar certo. A fita americana mostra todo o empenho das bailarinas em conseguir os papeis principais e, na nossa produção, fugir das responsabilidades, dar jeitinhos é o maior trunfo.

Alô, alô Carnaval mostra as peripécias de dois autores (Barbosa Júnior e Pinto Filho) que apresentam ao dono do Cassino Mosca Azul, a revista *Banana da Terra*, com o intuito de montá-la. Como o empresário já fechara com uma companhia europeia de renome, despreza a proposta. Mas, como essa famosa companhia não aparece, a

solução é aceitar a proposta da revista nacional. Malandragens e carência são a tônica dessa revista, com autores escrachados e empresário afeito às coisas estrangeiras. Com o argumento de João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro - que mistura humor e apresentações musicais -, aparecem na tela as mais importantes estrelas e astros brasileiros dos anos de 1930. Os cantores do rádio importantes fazem parte do *cast* do filme: Francisco Alves, Dircinha Batista, Almirante, Carmen e Aurora Miranda, o Bando da Lua, Mário Reis, Lamartine Babo entre outros.

Entretanto, o caráter estético da representação chama a atenção do espectador enquanto os números musicais têm um ritmo acelerado. Os problemas de captação do som explicariam esse problema Um exemplo é a cena das irmãs Pagãs que aparecem estáticas, cantam sentadas, muito juntas e quase não se mexem. Noutras cenas, isso já se resolve, como a de Dircinha Batista, Carmen e Aurora Miranda que cantam e dançam com desenvoltura, tomando todo o palco, apesar de que esses números musicais foram dublados, o que exclui da captação do som, a responsabilidade pelo caráter estático da encenação. Mesmo que algumas cenas tenham um certo dinamismo, não podemos ainda creditar ao conjunto, uma encenação cinematográfica, mas o que vemos é uma adaptação para o cinema do que os cantores faziam no palco ou nos auditórios dos rádios. Não é ainda com *Alô, alô Carnaval* que o cinema utiliza uma linguagem própria e mudaria a performance dos cantores. É o que vemos na apresentação de Mário Reis que é exatamente o mesmo, contido e economizando nos gestos. Ao contrário dele, Carmen Miranda e Dircinha Batista esbanjam graciosidade, ocupando plenamente o exíguo espaço cênico que lhes foi delimitado, conseguindo fazer coreografias, mesmo limitadas.

Fica claro em *Alô, alô Carnaval*, que os recursos da encenação vêm do palco do cassino, do picadeiro do circo (o que é notório nos cômicos), e do teatro de revista e que se impõem à encenação cinematográfica. Se percebe muito pouco o trabalho de mobilidade da câmara e o pouco movimento que se percebe, pouco vem acrescentar àquilo que fazem os cantores e dançarinos. Tudo vem deles. A Câmara apenas esforçar-se por captá-los.

Tudo funciona muito como no rádio. Os esquetes cômicos são como discursos, sem exploração do estranhamento físico ou os cenários, objetos, etc. Há uma interação desses fatores na cena, em que um personagem masculino se passa por mulher como acontece com Jaime Costa, um ator que vem do teatro e sabe explorar os objetos cênicos

Também naqueles números onde são revelados a magia do rádio, os truques de sonoplastia que iludem o ouvinte. A direção de Adhemar Gonzaga submete a encenação cinematográfica à lógica do rádio e do som.

Salvo no número musical "As Cantoras do Rádio", quando Carmen Miranda já revela que ali começa a se fabricar como uma *performer* para a câmara. Ela e Aurora estão à vontade. Seguem o enquadramento da câmara que se alterna em plano americano e *close*, mas fazem uma coreografia individual e juntas e, os olhos de Carmen já faíscam e piscam para o público, além da performance com as mãos. Mas, o filme na sua totalidade pouco agrega às performances corporais já existentes. Seria necessário analisar outros filmes da mesma época para se fazer o comparativo.

O humor radiofônico é predominante no filme. Os atores se revezam no palco contando piadas, parados. Sem esboçar um movimento. Como os roteiristas vinham também do rádio, propositalmente ou não, o filme sofre essa influência, apesar de cenários modernos, sugerindo movimento, mas a rigidez dos atores não se quebra. É uma constante. A câmara é sempre a quinta parede, filmando uma ação enclausurada no ângulo delimitado, restrito, mesmo que pudesse sugerir algum movimento.

Ambientando no *Cassino Mosca Azul*, a fita *Alô, alô, Carnaval* inspira uma atmosfera moderna a começar pelo cenário do caricaturista J. Carlos e do uso permanente da *art-decó*. Contudo, muitas de suas cenas contrastam com a modernidade sugerida. O entorno é pobre, o que acaba criando uma dicotomia entre o ambiente moderno dos números musicais no Cassino e o enredo narrativo e cômico que leva o filme em meio à ausência de fundo e recursos cênicos pobres.

Não se sabe, mas talvez por essas diferenças, Adhemar Gonzaga quando recuperou o filme pela primeira vez, em 1974, excluiu parte das piadas e muda toda a montagem, dando mais destaque aos cantores. No original de 1936, quem fechava o filme era Francisco Alves, considerado o maior ídolo da época. Nessa recuperação do filme em 1974, com o sucesso internacional de Carmen Miranda, é a ela e sua irmã, Aurora, que se reserva esse lugar. Em 2001, teve nova restauração e volta a inclusão das cenas cômicas retiradas. Mas, o tempo já consagrará a finalização do filme com a imagem de Carmen e Aurora Miranda cantando "As Cantoras do Rádio." Segundo informações coletadas por Sérgio Augusto (1989, p.93), as revistas especializadas da época não trazem críticas ou resenhas sobre o filme. Relançado em 1974, reprisado outros anos durante o carnaval, *Alô, alô Carnaval* foi o único dos primeiros filmes musicais brasileiros que o tempo conservou quase integralmente.

Comédia despretensiosa e pouco sofisticada do ponto de vista técnico e cuja temática era criticar os estrangeirismos usados na língua falada, muito em voga na época, inclusive o aportuguesado da pronúncia de bebidas ditas sofisticadas. O cinema era usado também como uma arma anti-imperialista, concretamente abordada de forma alegre, mostrando a nossa superioridade sobre essa cultura que vem de fora. Esse estado de coisa é confirmado nas palavras de Lisa Shaw:

> O espírito modernista que valoriza o dia-a-dia por mais mundano que seja e que rejeita a adoção de estrangeirismo que Oswald de Andrade cultivou tão claramente na sua poesia, aparece na cultura popular, tanto no cinema como na música. (SHAW, 2000, p.111).

Nomes como *girls*, *boys* (pronunciado bois) com pronúncia aportuguesada eram repetidos nos diálogos. Entremeando as falas, entram canções interpretadas pelos cantores do rádio, cartazes já de sucesso e na maioria das vezes, surgem do nada, sem nenhuma conexão com o enredo. Muitas cenas se passam no *Cassino Mosca Azul*, num intuito de mostrar como era um cassino (Urca) por dentro, pois não era qualquer um que podia frequentar o "grill" do Cassino. Não bastava ser rico e ter dinheiro para gastar. Tinham negros no palco, fazendo parte da orquestra, mas nunca no salão, conforme depoimento de Herivelto Martins: " O Cassino era uma casa de respeito, de luxo, onde qualquer um entrava...desculpem, eu não sou racista...eu disse qualquer um, mas não era bem assim...não entrava preto no Cassino. Tinha preto no palco, mas no "grill", não tinha." (AUGUSTO, op. cit, p.92).

Como citamos, as músicas não tinham conexão com o enredo. Na Cena VI, Luís Barbosa surge batucando num chapéu e, acompanhando ao piano, canta *Seu Libório*, mas ele não está à vontade e passa uma imagem de quem não sabe lidar ainda com a câmera, pois no rádio não havia essa preocupação. Mas, a música desempenha um papel importante no filme, conforme comenta João Luiz Vieira:

> Os números musicais constituíram o forte do filme. Verdadeira constelação de astros e estrelas do rádio e do teatro da época interpretavam canções que se tornaram ao longo dos anos, verdadeiros clássicos da música popular brasileira....O filme apresentava Almirante e as Irmãs Pagãs, O Bando da Lua e as inesquecíveis irmãs Aurora e Carmen Miranda que, diante de um cenário modernista de J. Carlos e Emilio Casalegno, faziam, no clímax do filme, a apologia do rádio através da marcha de João de Barro, Alberto Ribeiro e Lamartine Babo, Cantores do Rádio. Nesse mesmo filme, Carmen define a persona com a qual seu nome se identificaria para sempre no cinema, ou seja, a mulher de olhos vivos

> e espertos, jeito matreiro e ao mesmo tempo debochado e sensual... (VIEIRA, 1987,p.146).[12].

Esses filmes sempre parodiavam a cultura erudita, pondo em relevo a cultura popular, sobretudo a música que era feita no morro. Em *Alô, alô Carnaval*, isso era bem claro em duas cenas. Uma se inspirava numa composição de Franz Liszt, feita pelo ator Jaime Costa, vestido de mulher e com voz em falsete, gravada por Francisco Alves e a outra parodiava a "Canção do aventureiro", da ópera de Carlos Gomes, *O Guarani*, que era uma canção patriótica.

Outros nomes, como Noel Rosa, nas suas composições, sempre zombando da cultura erudita e elevando a cultura advinda do povo. Os filmes musicais e posteriormente o que se apelidou de Chanchada, conforme Lisa Shaw, "eram umas imitações pálidas dos filmes-musicais produzidos em Hollywood, que pretendiam explorar o fascínio do público com o *glamour* e o estrelismo de Hollywood." (SHAW, 2000, p.112).

Um diferença entre a chanchada e os filmes americanos estava na inferioridade técnica e nos grandes investimentos nas produções hollywoodianas. Mas, a chanchada era uma resposta brasileira, um contra-ataque à dominação de mercado dos filmes americanos no Brasil. No entanto, os críticos não entendiam assim e no final dos anos 30 e começo da década de 40, a palavra chanchada foi usada de forma depreciadora para qualificar a produção cinematográfica brasileira, como coisa de baixa qualidade e sem valor. Mais recentemente é que essa visão vem mudando e os estudiosos têm destacado a importância cultural dos musicais carnavalescos e da chanchada, mesmo que algumas delas, ao primeiro olhar, pareçam mostrar uma visão ingênua e estereotipada do Brasil, muitas vezes mostrando uma brasilidade frágil, ambígua e outras vezes parodiando as produções americanas que mostram a brasilidade/latinidade fabricadas e exibidas pela Política da Boa Vizinhança.

Alô, alô Carnaval não foge às mesmas características do enredo de *Laranja da China*. Com influência do teatro de revista, de onde trouxe os números musicais, as piadas e o humor, as revistas teatrais foram adaptadas para o cinema nos anos 30 e sua evolução terminou nas chanchadas que sobreviveram até os anos 50. As críticas depreciativas não eram somente pelo samba, o gênero musical que era o mais utilizado,

[12] VIEIRA, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)", in Fernão Ramos (org), *História do cinema brasileiro*, São Paulo: Art Editora, 1997, 129-187, apud. SHAW, 2000, p.111)

até para aproveitar o sucesso dos ídolos do rádio, mas porque esses filmes subvertiam a ordem e a decência dita correta, como comenta Tânia Garcia:

> Nesse sentido, pensamos que as razões das críticas desfavoráveis não eram somente, motivadas pelo "vírus do samba", mas pelo desacato à ordem dominante contudo na forma carnavalizada do enredo. O trio predominante jocoso deste gênero cinematográfico, herdado da malandragem presente na canção popular urbana, terminava por corromper a construção de uma estética idealizada comprometida com a propagação de imagens de um povo e um país civilizado.
> (GARCIA, 2004, p. 77)

Era a carnavalização dos costumes ditos corretos. Um forma debochada e alegre de mostrar o cotidiano, principalmente nos dias de carnaval, onde a ordem era mesmo subvertida. Como afirma Bakthin: "elaboram-se formas verbais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência." (BAKHTIN, 2008, p.9). A paródia era o recurso mais usado nesses enredos, satirizando a sociedade conservadora da época, buscando uma liberdade através do universo lúdico das canções e insinuando desvios do que seria a boa conduta. Nesse sentido, o cinema nacional nos anos 30, não estava em consonância com a propaganda de um Brasil capaz de unir o seu povo em torno de um projeto de nação, colocando em relevo a desconstrução de tudo que a propaganda oficial pregava. Por ser uma diversão barata, o cinema alcançava e tinha como público alvo, as classes menos favorecidas, não alfabetizadas e não a classe alta, os intelectuais, os críticos de arte, mas tentava atingir os segmentos da sociedade urbana que tinham no cinema uma forma de se divertir e debochar do *status-quo* vigente – inconsciente ou não -, que se afirmava dominante por deter nos seus poderes uma cultura considerada superior. E esse público alvo do cinema não tinha condições de questionar nada, se certo, se errado. Queria a diversão pela diversão.

A Cinédia investiu nestes filmes musicais e outros gêneros, mas foram os filmes populares com histórias até bobas, entremeadas de canções tão populares, que mais tarde deram origem à Chanchada que dominou o mercado nos anos 1940 e 1950. Durante o ano de 1935, a produção da Cinédia foi intensa e a popularidade de Carmen foi explorada lucrativamente pela empresa.

Alô, alô Carnaval foi o último filme da sociedade Waldow-Cinédia, sendo essa parceria temporariamente interrompida. Adhemar Gonzaga com sua Cinédia, passou a

apostar noutras produções, como musicais românticos e comédias, não se detendo só a filmes carnavalescos e perseguindo um padrão de excelência definido por ele próprio quando do início da empresa. Enquanto isso, a empresa de Wallace Downey, continuava empreendendo em filmes carnavalescos e lançamentos de *meio de ano,* procurando atender mais a realidade do mercado.

3.5 BANANA DA TERRA

Já com produtora própria, a Sonofilmes, Downey lança *Banana da Terra* (1938). Este é o último filme lançado no Brasil com a participação de Carmen Miranda. As revistas especializadas também nada noticiaram sobre a película. A fita era a primeira de uma trilogia que tinha três frutas tropicais como tema principal. Os outros: *Laranja de China* (1939) e *Abacaxi Azul* (1944), este já com uma coprodução da Cinédia. O intuito e enredo desses filmes era mostrar a imagem de um país tropical, que era representado pela cidade do Rio de Janeiro e sua beleza paradisíaca, pelo carnaval e pelas frutas de " uma terra onde tudo dá."

A história de *Banana da Terra* se passa em Bananolândia, inventada por Braguinha e Mário Lago, segundo Sérgio Augusto "um alegórico cafundó tropical cuja rainha (Dircinha Batista) era raptada por Oscarito, líder de uma campanha publicitária a favor da banana." (AUGUSTO, 1989, p.95). Esse filme encontra-se perdido, mas podemos deduzir que o enredo fazia referências aos símbolos tropicais: frutas, praias e florestas. Sambas e belas mulheres. O detalhe mais importante desse filme é a despedida de Carmen Miranda do cinema brasileiro. Ela participa cantando duas músicas: *O que é que a baiana tem?* de Dorival Caymmi, que uns classificam como lundu e outros como samba e *Pirulito*, marcha de Braguinha e Alberto Ribeiro, cantando em dupla com Almirante. Por coincidência, a cena de Carmen Miranda cantando *O que é que a baiana tem?*, é a única que sobreviveu desse filme e encontra-se disponível na internet.

O enredo desses filmes que propagavam uma epidêmica carnavalização do cinema, com temas sempre ligados ao carnaval, quer no enredo, quer com inclusão de sambas e marchinhas, irritava aqueles que defendiam o cinema como "um meio de civilizar o Brasil, a cultura popular, nossos mitos de origem e a paisagem natural, traço da *nossa diferença em relação ao outro*." (GARCIA, 2004, p.75). Mas, esses filmes iam na contramão, não se ajustavam a um formato de expressão que fosse um condutor

adequado dessa identidade, terminando por satirizá-la e levavam essa mensagem para o imaginário do expectador. Sendo assim, o cinema e a canção, promoveram um embate nas representações em torno do nacional.

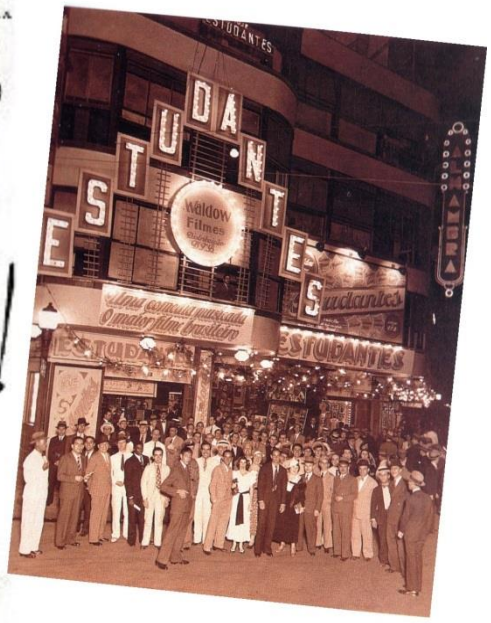


Ilustração 5: Cartaz de Alô, Alô Brasil. Fonte: http://saladeexibicao.blogspot.com.br/2015/04/alo-alo-brasil.html. Fachada do Cinema Alhambra, estreia do filme Estudantes em 8 de julho de 1935 - In BARSANTE, Cássio Emmanuel. Rio de Janeiro.Ed. Elfos.1994, p.77. Cartaz de Alô, Alô, Carnaval - Fonte: https://tudosobremusicais.wordpress.com/tag/carmen-miranda/. Cartaz do filme Banana da Terra (1939), Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Banana_da_Terra_(filme)

3.6 OS FILMES CARNAVALESCOS: As Chanchadas e a Critica

Nada foi encontrado nas revistas nacionais (O Cruzeiro e a Scena Muda) sobre o filme *Banana da Terra*. Mais, os críticos já iniciavam uma campanha contra os filmes carnavalescos que se explicavam pelos jornais e imprensa em geral. Filmes que tratavam da história, como *Inconfidência Mineira* (1937), de Carmen Santos, recebiam outro tipo de crítica, favorável à função educadora do cinema.

Em 1940, quando do lançamento de *Laranja da China*, segundo filme da trilogia, da qual fazia parte *Banana da Terra*, exibido quando Carmen já estava no Estados Unidos, ainda tinha sua participação, mas foi reaproveitada do filme anterior, cantando *O que é que a baiana tem?*, *p*orque seu nome nos cartazes de um filme, era garantia de bilheteria e o sucesso desse número em *Banana da Terra* foi avassalador. Nessa ocasião, a *Scena Muda*, traz uma crítica na sessão Cinema Brasileiro, depreciando a fita:

> Dentro de poucos dias vamos assistir à exibição de mais um filme nacional *Laranja da China*. Pelo nome o leitor já deve ter percebido que se trata de mais uma produção jocosa, e pela (época) de seu lançamento, que é um filme baseado em motivos carnavalescos. Como tal, essa nova película brasileira, vai ser toda de "samba". Nós ainda não quisemos comprehender que o cinema nacional deve orientar-se pela propaganda do Brasil, e não pela propagação nefasta de suas psychoses, como em verdade é o samba uma dellas. Aliás, o próprio filme presta esse serviço à cultura brasileira, imaginando uma epidemia "coreopathica" transmitida pelo vírus do samba...[13]

Nota-se nessa crítica, escrita por Renato de Alencar, que mesmo que o samba tenha sido elevado ao patamar de "identidade nacional", por um conjunto de forças e atores que teceram essa conjuntura, capitaneadas por sambista do morro, pessoas ligadas à literatura, à música erudita e ao poder público, os motivos principais para o menosprezo do filme eram o samba e o carnaval. Ele não cita em nenhum momento a qualidade da produção, os atores, etc. Para Renato, só por ser um tema carnavalesco e tudo que ao carnaval remetia, sambas alegres, mulheres seminuas, piadas picantes e situações jocosas, não era necessário tecer comentários sobre outros atributos da

[13] Revista Scena Muda, 07/09/1937, p.5, apud. GARCIA T.C. op.cit. p.76.

película. O samba e o carnaval já bastavam para depreciá-la a um nível mais baixo da arte.

Os filmes carnavalescos incomodavam os setores políticos do Governo que comandavam a cultura do país. Segundo Cláudio A. Almeida, "os musicais carnavalescos não tinham nenhum compromisso com a cultura culta. Somente com a bilheteria e o mercado." (ALMEIDA, 1999, p. 122, apud. GARCIA, op.cit.p.77). Como já citado, mesmo com o samba alçado ao posto de "identidade nacional" e "símbolo de brasilidade", esse tipo de diversão já se tornaria uma preocupação do governo do ponto de vista de estratégicas políticas e culturais, merecendo destaque no periódico oficial *Cultura Política*, tratando sobre o assunto de forma depreciativa ou repreensiva:

> Ninguém discutirá que é nos chamados filmes de Carnaval que o cinema brasileiro atinge o seu nível mais baixo, sob todos os aspectos, da inteligência técnica à mais desconsolada falta de imaginação. Em geral esses filmes se resumem numa reunião mal arrumada de canções, marchas e sambas em voga no momento, ligados por um fio casual do enredo jocoso e ridículo. Neles nada há que fale à sensibilidade e à inteligência, na sua negação sistemática e cuidadosa do bom gosto e do bom senso.[14]

Com esse texto, o Estado Novo, que acenava para todas as formas de arte, quer culta ou popular, tendo no seu comando gente como Villa-Lobos, que sempre flertou com o samba e o chorinho, decepcionava não só cineastas como Adhemar Gonzaga, mas um conjunto de músicos, literatos e intelectuais que aguardavam advir do poder público, um projeto cultural que encampasse todas as manifestações artísticas como representantes da cultura do povo brasileiro e entre elas, a música e o cinema nacionais. Para Tânia Garcia, mesmo veiculada por um órgão oficial, "a posição acima, tinha mais o objetivo de adequar os excessos, do que propriamente definir as representações, que deveriam compor o imaginário nacional." (GARCIA, 2004, p.78).

Contudo, isso não descredenciava a inclusão de música de samba nas fitas nacionais. Mesmo os críticos mais conservadores defendiam uma "abordagem correta." Tanto é que o musical *Music in my heart*, incluía o samba de Ary Barroso *No tabuleiro da baiana* e foi elogiado por críticos como Renato de Alencar na revista *Scena Muda*, levando em consideração que Ary era também o compositor de *Aquarela do Brasil*

[14] PINHEIROS DE LEMOS, Cultura Política. apud. ALMEIDA C. apud GARCIA T. C, 2004, p.78).

(1939), canção que deu origem ao samba-exaltação, com letra rebuscada e de grande aparato orquestral. As músicas de Ary Barroso eram bem elaboradas, rigor acadêmico, consistentes arranjos, harmonia refinada e, isso lhe dava as credenciais para representar a canção popular brasileira. Não foi de admirar que sua música chegou a Hollywood. A extensa introdução de orquestra e a grandiloquência presentes em *Aquarela do Brasil* tinham a cara do cinema americano e as introduções musicais de abertura dos filmes hollywoodianos, que vieram a influenciar uma geração de compositores brasileiros que frequentavam as salas de cinema.

Quando Carmen Miranda chega a Hollywood, já tinha também essa carreira cinematográfica no Brasil, associada às revistas carnavalescas. Como já discorremos, esse gênero provocava críticas ferrenhas e desabonadoras por parte dos conservadores que defendiam um cinema como uma forma de educar as massas e divulgar uma ideia civilizada do País.

Mesmo depois da partida de Carmen Miranda para os Estados Unidos, as revistas musicais cinematográficas continuaram a fazer sucesso, com salas lotadas e os críticos, por sua vez, desfechando todo tipo de ataques depreciativos ao cinema nacional, com o intuito de denegri-lo, ou até mesmo, eliminá-lo. Para os críticos, o problema do cinema nacional era exibir uma visão do Brasil que não correspondia a um país moderno. Mostrava uma visão do Brasil com a imagem truncada. O que incomodava era a presença do negro e as muitas manifestações culturais da raça, que era o motivo desse desconforto entre os críticos e a principal causa do desvirtuamento da identidade nacional. Não se deveria associar à cultura nativa, tais manifestações dos negros, como: a macumba, o samba, a capoeira e a dança "imoral" oriundas desses ritmos (como a umbigada), pois para o jornalista, "a África não era aqui." O texto a seguir, publicado quando Carmen já se encontrava nos Estados Unidos, pela *Scena Muda*, (04/02/1941) apelidava de *carmeimirandices hediondas*, qualquer forma de expressão artística que tinha relação com a cultura negra. Quando a matéria foi publicada, Carmen já havia vestido sua fantasia de baiana em *Streets of Paris*, na Broadway., como também em Hollywood, no filme *Down Argentine Way* (na tradução brasileira Serenata Tropical) – 1940.Vejamos o texto:

> (...) Essa divulgação do Brasil verdadeiro será feita através das oportunas e sinceras reportagens, do Sr. Norman Alley, operador da Metro-Goldwyn-Meyer. Mas...pelo amor de Deus, Mr. Alley, não aceite convites de ninguém para filmar nossas originalidades. Quando

> alguém insinuar a filmagem de cenas de macumba, com negras infames a dançar sob carrapanas histéricas, telefone ao Dr. Ismael Souto e peça um guarda; se quiserem que o amigo filme o Carnaval tenha cuidado e se aconselhe com Ricardo Pinto, do *Diário de Notícias*, a qualquer um que procure ludibriá-lo com as indecentes exibições de sambas, desses que falam em cabrochas, malandros e *outras carmeimirandices hediondas*, passe-lhe fogo. Mr. Alley, atire neles sem contemplação, pois estás nas garras de um desses descarados propagandeiros do Brasil....[15]

Nessa perspectiva, nota-se que os ataques tão pejorativos tinham, como alvo, depreciar a performance da artista, não só nas películas nacionais, mas sua atuação também na terra do Tio Sam. No capítulo anterior, detectamos que, enquanto intérprete do samba – ritmo nomeado à categoria de canção popular nacional, síntese da mestiçagem – a artista era ovacionada pela imprensa como símbolo da nossa brasilidade. Mas, mesmo naquele momento, existia uma contracorrente que não referendava nem o samba e tampouco a mestiçagem como representantes das coisas nacionais. Levados para o cinema isso não mudava, pois a inclusão do samba nos musicais brasileiros atiçava as divergências sociais e raciais do período.

As detrações à Carmen Miranda continuavam e em 23/04/1940, Renato Alencar assina outra matéria para a Scena Muda, onde fica claro que os ataques a Carmen eram relacionados ao samba e aos filmes nacionais carnavalescos.

O texto cita o filme *Down Argentine Way* (Serenata Tropical), antes mesmo dele estrear no Brasil. Nele, Renato de Alencar atira farpas diretamente à Carmen Miranda e seu sucesso nos Estados Unidos. Cita as músicas que ela canta no filme americano:

> Foi preciso que ella mesma dissesse ´"no filme Down Argentine Way canto Mamãe eu quero, Bambú e dois sambas". Carmen canta "esses deploráveis números de nossa degenerescências carnavalescas, como simples acidente nas sequências da película, mesmo porque, num filme sério, de gente séria, de marca séria, só mesmo cantando samba poderá Carmen Miranda ser aproveitada com sucesso, reparados seus defeitos de voz e trejeitos sensuaes. [16]

Mais adiante, ainda escreve um elogio e logo depois, outra depreciação:

---

[15] Revista Scena Muda, 04/02/1941, p.1, apud. GARCIA T. C. op. cit. 79 e 80,
[16] Revista Sena Muda , 23/07/1940, apud GARDIA, op.cit p.81

> (...) Lançada por uma poderosa emissora, Mayrink Veiga e notabilizada por um grande *speaker*, César Ladeira, Carmen Miranda conquistou com muito merecimento o primeiro lugar como intérprete do samba no Brasil. No gênero, na verdade é imparelhavel. Tem uma graça encantadora no traduzir os fescenismos de nossas inspirações sodômicas. Mas, dahi o querer-se conferir a Carmen o diploma de glória nacional, de estrella de cinema... é demais! (...)[17]

Esta matéria é publicada quando Carmen estava no Brasil e havia se apresentado no Cassino da Urca, mesmo que o texto não faça nenhuma referência ao fato. Carmen participou de um evento promovido por Dona Darcy Vargas, para uma seleta plateia de convidados, mas o texto se apoia na recepção negativa que teve a artista, sendo criticada e vaiada pelo público presente. Uns dizem que não foi vaiada e foi somente recebida friamente. Em relação à declaração de Carmen, que desceu do avião vestindo um *tailleur* verde e amarelo, ao dizer: "Estou muito emocionada com todas homenagens. Elas cravam fundo no meu coração, e mais porque tenho consciência de que tudo o que fiz pelo Brasil foi meu dever." (Entrevista ao Diário de Notícias transcrito na Revista Scena Muda,23/07/1940, p.3). Renato Alencar ainda diz:

> (,,,) Pensará mesmo Carmen Miranda que fez alguma coisa pelo Brasil? Tudo o que fez com seus sambas, foi em seu próprio benefício., cumprindo deveres contratuais, nada tendo o Brasil a ver com os sucessos de um gênero que não pode recomendá-lo a não ser que, por civilização e cultura brasileira, se entenda batuque e remelexo de quadris! (...) Carmen Miranda muito fez, mas para si mesma, tanto assim que de lá para cá, assombrada com tantos dólares mandou dizer: "Isto é que é terra! Em poucos meses ganhei muito mais do que aí em dez anos! (...). [18]

Renato Alencar sabia da presença de Carmen no Brasil, da frieza do público no show do Cassino da Urca, e aproveita para denegrir sua atuação no seu primeiro filme americano, antes mesmo de chegar nas salas de exibição no Brasil. Sabendo que Carmen cantaria uma marchinha, uma embolada e dois sambas, aproveita para depreciar também o repertório como "deploráveis números de nossas degenerescências carnavalescas." Ele queria dizer que o batuque, o requebro dos quadris, tudo que fizesse referência à cultura negra, não deveria representar a cultura brasileira. Desclassificando Carmen Miranda, ele não enaltece sua trajetória artística, destaca sua sensualidade como

[17] Idem, idem.
[18] Revista Scena Muda, 23/07/1940, p.3 – apud GARCIA T.C, op.cit. p.82.

uma imoralidade, associando essa imoralidade ao samba, que era "coisa de negro." Insinua, inclusive, que a calorosa acolhida à artista fora organizada pelos seus empresários. Na verdade, a recepção à Carmen fora organizada pelo DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda -, a multidão fora recepcioná-la espontaneamente e a imprensa dera toda a cobertura porque sabia que Carmen vendia jornais e revistas. O público que fora recebê-la no porto, não era o mesmo público que lotava o Cassino da Urca.

A declaração de Carmen no seu discurso de chegada, de ter cumprido o dever de ter feito algo pelo Brasil, "nos faz acreditar que ela tinha consciência que naquele momento da história do país, cumpria a tarefa de tornar o Brasil reconhecido além de suas fronteiras." (GARCIA, 2004, p.83).

A intenção de Alencar era desautorizar Carmen Miranda e o samba como representantes da cultura brasileira nos Estados Unidos e exterior."(...) a não ser que, por civilização e cultura brasileira se entenda batuque e remelexo de quadris!". O texto todo é um deboche à figura de Carmen e ao samba, defendendo a cantora de ópera Bidu Sayão e a pianista Guiomar Novaes como dignas representantes da nossa cultura. Era o contraponto entre "a imagem selvagem" e o "talento civilizado." Criar uma imagem positiva do Brasil através do cinema nacional, como um meio de educar a massa e superar o atraso que nos inferiorizava frente às outras desenvolvidas, como música de carnaval e o sucesso de Carmen Miranda em Hollywood, diante dessas críticas desabonadoras, pareceu que não dera certo.

3.7 O QUE É QUE A BAIANA TEM?

Mas, podemos destacar a chanchada *Banana da Terra* (1938), o primeiro da "trilogia de frutos tropicais", sendo o segundo *Laranja da China* (1939) e o terceiro *Abacaxi Azul* (1944), como o filme que qualifica Carmen para uma carreira internacional. Sendo distribuído pela Metro-Goldwyn-Mayer do Brasil, o que já era um aval como uma "prova eloquente do valor da nova produção", publica o *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 10.02.1939). Não diferentemente das outras produções, era recheado de sambas e marchinhas, algumas delas se tornariam clássicos, como *A Jardineira* (Benedito Lacerda e Humberto Porto), interpretada por Orlando Silva e por sorte ou por coisa do destino, meses antes da sua ida para os Estados Unidos, estrelando seu último filme no Brasil, Carmen Miranda vestiu pela primeira vez a sua fantasia de

baiana, para cantar *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi, ainda um compositor desconhecido.

Foi a última participação de Carmen em filmes brasileiros e exatamente sua performance nesse número e sua fantasia de baiana adaptada para seu show no Cassino da Urca, com acompanhamento do Bando da Lua, que fez o empresário americano Lee Shubert querer ver seu show e convidá-la para o elenco de um musical na Broadway. Stella Caymmi conta porque *O que é que a baiana tem*?, do seu avô Dorival Caymmi, entra no filme *Banana da Terra*. Em 1938, Dorival Caymmi havia cantado *O que é que a baiana tem?*, pela primeira vez, na Rádio Transmissora e nessa audição estavam Alberto Ribeiro, Mário Lago e Almirante. Foi por conta dessa apresentação, que a música foi lembrada para substituir *Na Baixa do Sapateiro*, de Ary Barroso, no filme *Banana da Terra*. Assim ela descreve:

> (...) Em fase de produção, a equipe formada por Braguinha, Rui Costa, além de Ribeiro, Lago e Almirante entrou em pavorosa quando Ary Barroso pediu 10 (dez) contos de reis – em torno de quinhentos dólares – uma fortuna na época, para autorizar o uso de Boneca de Pixe (em parceria com Luiz Iglesias) e Na Baixa do Sapateiro. (CAYMMI, 2013, p115).

A produção precisava de uma solução urgente que não atrasasse o cronograma do filme e nem onerasse os custos e o cenário já pronto para "Na Baixa do Sapateiro", como casario baiano, coqueiral, lua cheia e lampião fosse aproveitado. Alberto Ribeiro lembrou da música de Caymmi e aprova sua substituição. Foram levá-la para aprovação de Carmen, que pediu uma audição com o próprio Caymmi. Ficou decidido que Caymmi cantaria com ela na gravação de estúdio e no filme seria acompanhado pelo Bando da Lua. Carmen e Dorival não mais se separaram, até a finalização do filme. Juntos foram até ao atelier de J. Luiz, figurinista da *Fon-Fon* (revista muito famosa na época) e Caymmi foi explicando o traje da baiana descrito na música, que era o traje típico em Salvador, das vendedoras de quitutes e também usado nos ritos do Candomblé. – torso, pano da Costa, bata rendada, balangandãs, etc - . Ouvindo essa explicação, o figurinista foi desenhando uma versão estilizada para o filme, que terminou sendo o grande número de *Banana da Terra* e fez Caymmi começar uma

carreira promissora como compositor/cantor e Carmen Miranda, vestindo essa fantasia de baiana estilizada se torna uma estrela internacional, através dos filmes de Hollywood.

Mas, o que era que a baiana de Caymmi tinha? Com sua descrição minuciosa, tinha torso de seda, brincos, pulseira e corrente de ouro, pano da Costa e bata rendada; e ainda saia engomada e sandália enfeitada, mas o que essa baiana tinha de diferencial era muita graça e requebrava como ninguém. Era constituída de perguntas e respostas, misturando versos do cancioneiro popular com frases criadas pelo compositor. Podemos dizer que é um galanteio, um gracejo a toda *baianidade* costurada na música com detalhes e junto com um apelo: "quando você se requebrar caia por cima de mim." É nessa letra que a palavra *balangandãs* é popularizada e que o compositor afirma mais abaixo, que ouviu pela primeira vez de um tio que era ourives e que vem a ser, a partir daí, associada aos adereços que Carmen usava. (PEREIRA DE SÁ, 2002). A canção, nada mais faz do que descrever com riqueza de detalhes, o traje típico usado pelas baianas de Salvador e resulta na fantasia que Carmen Miranda vestiu durante toda a sua carreira. O traje da baiana é uma rica e complexa sobreposição de panos: anáguas engomadas, com rendas, entremeios, saias geralmente rodadas, tecidos diversos, chitas, fitas rendadas, detalhes na barra, bata por cima e em tecido mais fino, pano-da-costa de usos diversos, tecidos de tear manual, panos retangulares visualmente parecidos com peças da África.

O poema de Caymmi vai descrevendo a fantasia, tentando encaixar todos esses detalhes, dando uma musicalidade à letra. Começa pelo *torso de seda*, popularmente chamado também de turbante.

> O que é que a baiana tem?
> Tem *torso* de seda tem
> Tem *brinco de ouro* tem...

O t*orso* que vem de uma origem afro-islâmica é muito usado no candomblé e dependendo do modo como é dobrado, indica divindades e hierarquias dentro do rito. E tem uma utilidade também estética, quando é utilizado pelas filhas de santo quando raspam o cabelo, na cerimônia de imersão no culto. Os *brincos* e as *correntes* nem sempre eram de ouro. Podiam ser bijuterias compradas nas ruas e denunciavam o poder de riqueza e posses dos seus senhores ou das próprias negras já libertas. Os brincos de ouro, prata ou latão formavam essa riqueza de adereços.

Um rosário de ouro, uma bolota assim
Quem não tem *balangandãs* não vai ao Bonfim

Os *balangandãs* também formavam esse conjunto de joias, um amontoado de adereços e o próprio Caymmi fala do urdimento da música e de como a palavra *balangandãs* entra no seu processo de composição da letra:

> Eu quero dizer que o *balangandã* nasceu desse contato com o tio Nonó. E tinha um jeito que se falava: "Ah, aquelas mulatas do partido alto!, só se ia ao Bonfim, meu filho, levando o luxo". Aquele meninozinho de carregar a cadeira de ajoelhar (...). As escravas de bom dinheiro tinham seus criados. Com a Abolição da Escravatura, continuou (...) Partido Alto quer dizer: valor pessoal, bom partido. Ele (tio Nonó) dizia rindo assim : "Quem não tem *balangandãs* não vai ao Bonfim". Isso era um ditado da época. E eu fui urdindo na cabeça, na Bahia, a forma de autenticar a mulata de saia , mas sem coragem de classificar minha mulata, natural da minha terra com o nome, entre aspas, de baiana. Era uma coisa que acontecia, uma coisa natural no Rio de janeiro de chamar assim: Vem uma baiana aí. Você viu aquela baiana cheia de coisa? Porque afinal de contas não eram cariocas, não eram gaúchas. Eram baianas, mas, para nós, não eram baianas, para nós eram naturais. Para nós era a mulher de saia, a mulher do acarajé, a mulher do amendoim, a preta do acarajé, era a crioula do mingau. Crioula, então, se usava muito. Era a vendedora de amendoim, do amendoim cozido, do amendoim torrado (...)[19]

Sobre *balangandãs*, temos ainda a definição de Raul Lody, em *Pencas de Balangandãs da Bahia, um estudo etnográfico das joias e amuletos*, quando diz que: "os *balangandãs* eram amuletos dos mais baratos, pendurados numa penca comum e levados geralmente à cintura: bolas de louça, figas, saquinhos de couro (contendo "suretas" do alcorão, sangue de carneiro, ervas e outros preparados), dentes de animais, medalhinhas de santos católicos, crucifixos, ex-votos (como os olhos de Santa Luzia) e frutas tropicais como por exemplo romã, a uva, o caju e ainda miniaturas de animais como o carneiro (animal votivo de Xangô)."[20]

[19] Dorival Caymmi, entrevista concedida a Stella Caymmi, Rio de Janeiro, 16/5/1995. Apud CAYMMI, op. cit. p.123
[20] apud. GARCIA, 2004, p.109.

Nota-se uma forte influência religiosa na composição dos *balangandãs* e outros também alegóricos, próprios do comércio e somente para comporem o enfeite. Esses *balangandãs* eram encontrados na cintura das negras baianas no século XIX, e depois subiram para os colares e para as pulseiras. E também era uma palavra que foi ficando esquecida no tempo e Caymmi reabilita.

Tem *pano da Costa* tem

Cecília Meireles descreve assim o *pano da Costa*:

> (...) A baiana terá pelo ombro um grande xale retangular, de um e meio a dois metros de comprimento, com uma largura de uns oitenta centímetros, atravessado de listas policromas, ou apenas riscado de azul e branco. E o autêntico pano da Costa (da Costa de África) ou alguma das suas inúmeras imitações. (MEIRELES, 1983, p.22)

Segundo Caymmi, *o pano da Costa* manda-se vir da Costa D´África. É um tecido especial e uma estamparia, num bordado especial. Pano da Costa é de muita categoria. Portanto, coisa importada da África por causa das raízes. Elas tendo um dinheirinho a mais, elas botavam na mão de um portador, para comprar na África. Os búzios não é só para o candomblé, é para uso pessoal. As contas de fazer colares, vindas da África, de sementes e de louça, feitas à mão ou coisa assim. Artesanato africano de Dahomei, da Nigéria (...) E eu escrevi a palavra *balangandãs* (...) .[21]

O que Caymmi queria era tornar a mulher baiana conhecida dos cariocas e a música contribuiu para a valorização da negra, da mulata da Bahia e do Brasil.

Tem *bata rendada* tem

Essa bata era larga e ventilada. Tem influência mourisca. Ela vem complementar a camisa da baiana, bordada em *richelieu* ou costurada com renda de bilro ou renascentista, detalhes tropicais de roupas europeias (LODY R, op.cit p.11, apud GARCIA, 2004, p.110).

Tem saia *engomada* tem,

[21] Dorival Caymmi. Entrevista concedida a Stella Caymmi, Rio de Janeiro, 9/11/1992 (CAYMMI, 2013, p.124).

As saias são de muita estampa e no padrão das saias-balão como as vestidas pelas mulheres europeias, em meados do século XIX (GARCIA, 2004), modelos que migraram para o Brasil, fazendo parte do guarda-roupa das damas da sociedade. Comparando o traje vestido por essas mulheres do século XIX com o descrito na música, logo veremos que a indumentária que as vestia, pouco se diferenciava daquela roupa que cobria os corpos das negras homenageadas pelo compositor.

O volume da roda era aumentado por seis ou sete anáguas, uma sobre a outra, depois substituídas pela "crinolina (uma espécie de armação de aço, usada até hoje nas escolas de samba, na ala das baianas). Cecília Meireles também descreve assim essa parte da vestimenta da baiana: "(...) levará uma saía de muita roda, em pano florido ou não, mas, em tons graves, sobre o qual se debruará a renda ou o bordado muito alvo de uma "bata" que desce um pouco abaixo da cintura, com mangas largas que vêm ao meio do antebraço." (MEIRELES, 1983, p.22).

Caymmi descreve com perfeição todos os detalhes que compõem o traje das negras "do ganho" da Bahia. Mas, o faz de forma tão sensual, provocando um suspense deixando sempre a pergunta no ar, quando repete, por várias vezes a indagação: "o que é que a baiana tem?". Uma resposta que parece não responder a tudo que ele quis dizer nas entrelinhas. Caymmi confirma, reafirma o mistério que envolve a figura da baiana, transformando tudo numa brincadeira, numa forma lúdica. Os *balangandãs* delimitam a diferença que caracteriza a baiana, um amontoado de adereços para defendê-la das ruindades deste mundo e do outro e ao mesmo tempo, o sinal distintivo da filiação mágica com o candomblé. (MEIRELES, 1993). Com perguntas e respostas, deixa sempre no ar o mistério que nem tudo foi dito, quando no final volta a indagar: " Mas o que é que a baiana tem?" Além da forte carga sensual da letra, quando diz: "quando você se requebrar/caía por cima de mim/caia por cima de mim..." E Carmen vai aperfeiçoando sua performance, caindo nos braços dos rapazes do Bando da Lua, grupo que a acompanhou durante muito tempo na sua carreira internacional.

Podemos dizer que Carmen Miranda vestiu literalmente a canção/poema *O que é que a baiana tem?* para o filme *Banana da Terra*, mas isso era uma coisa bem recente da performance artística, do artista usar um figurino que retratasse a letra da música. No corpo trazia tudo que a música descrevia, mesmo que sua baiana fosse estilizada, com mais destaque para os *balangandãs*. A sua saia não era rodada e nem branca e

engomada como Caymmi descreve. Era longa com tecido brilhoso, listas vermelhas, verdes e amarelas. O turbante foi mantido, mas realçado com lantejoulas e acrescido de uma cesta de frutas, numa forma de homenagear o tabuleiro que as negras de "ganho" levavam na cabeça, com seus quitutes e frutas, como captou Jean Baptiste Debret, nas suas pinturas quando da Missão Francesa no Brasil (1816-1831) e Johann Moritz Rugendas, pintor alemão que viveu no Brasil de 1822 a 1825, registrando povos e costumes.

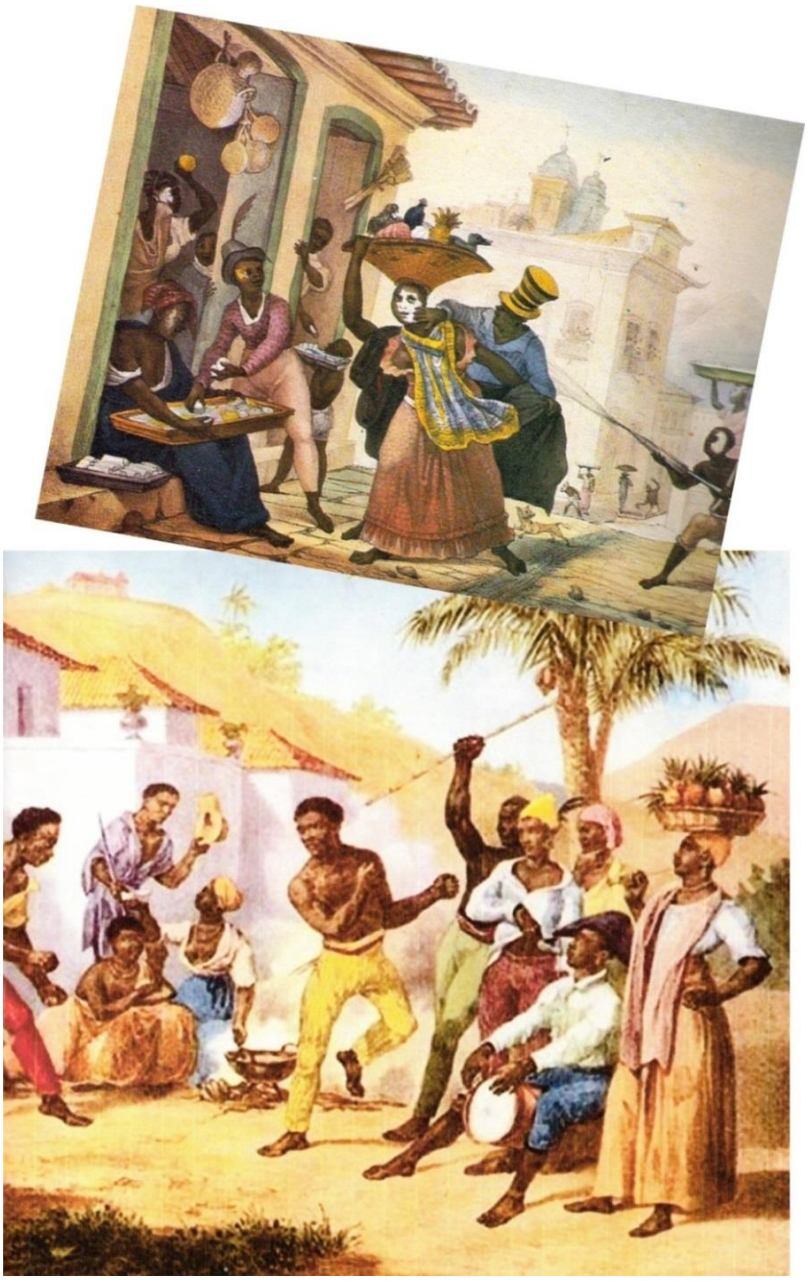


Ilustração 6: Cena de Carnaval - Jean Baptiste Debret (1834). Fonte: http://lounge.obviousmag.org/cafe_amargo/2013/05/debret-e-a-negacao-do-neoclassicismo-rasileiro.html. Uma baiana do "ganho" com sua cesta de frutas na cabeça, assistindo uma luta de capoeira - Detalhe da gravura Jogar Capoeira de Rugendas (1825). Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rugendasroda.jpg

Essa primeira baiana de Carmen também não usava a blusa de seda, nem bordada. Os adereços, com brincos, colares e braceletes não eram de ouro e nem o *écharpe* sobre os ombros era o original pano da Costa, que era característico nas primeiras pinturas e fotografias de mulheres negras. Nota-se nesse traje de Carmen, que o figurino de duas peças de cetim ou lamê decorado, é uma fiel reprodução dos desenhos estilizados do modelo da baiana registrado por Cecília Meireles, na mesma época.

Ilustração 7: Baianas (1933) – In MEIRELES, Cecília. Disponível em: *Batuque, Samba e Macumba*. Rio de Janeiro. FUNARTE. 1983, p. 23/25/33.

Conforme registra Zeca Ligiéro, o turbante, outra marca inconfundível do seu estilo, com uma cesta de frutas, é claramente uma adaptação do modelo carnavalesco documentado pela poetisa e folclorista nos seus desenhos, que fizeram parte de uma exposição em 1933, e teve uma restrita edição portuguesa em 1935. (LIGIÉRO, 2006, p. 92). Como experiente chapeleira que era Carmen, por ter trabalhado na loja *La Femme Chic*, especializada em chapéus, foi fácil para Carmen adaptar o turbante usado pelas baianas, de acordo com as suas necessidades. Na sua estreia na Broadway, ao invés de uma, foram duas cestas e durante sua carreira essas frutas foram sendo substituídas por flores, borboletas, frutas não tropicais e outros objetos, até garfos, talheres. Deixamos a própria Carmen falar sobre a sua primeira baiana para o Cassino da Urca:

> A Urca foi o meu trampolim. Nessa época nem sonhava em vestir uma baiana. Aliás, no Baile do Municipal desses tempos saudosos, marinheiros e baianas eram fantasias proibidas, vulgares demais. Acontece que eu tinha de me apresentar cantando "O que é que a baiana tem?" e a letra da música explicava que ela tinha isto, tinha aquilo, coisas que a minha fantasia precisava ter. Então, pedi ao Trompowski que desenhasse uma baiana para mim. Foi a minha primeira fantasia. Era branca, com uma barra preta e um pão de açúcar ao lado. Para completá-la, comprei na Avenida Passos uns colares de 1$500 e duas cestinhas de 7$000. [22]

Antes de Carmen vestir a fantasia de baiana, o traje de baiana era algo pejorativo, vulgar e até proibido. Era usado no Carnaval por homens travestidos e debaixo das saias levavam facas e estiletes para se defenderem em caso de brigas. Tanto é que Carmen, nesta mesma entrevista ao *Mundo Ilustrado* diz o seguinte: "O curioso é que eu teria de botar aquela baiana. Pedi até a um repórter que explicasse o motivo por que eu botava uma fantasia tão vulgar." (MI, 29-12-1954, p.43, apud. CARDOSO Jr, 1978,p.133). Só depois de usar a baiana no filme *Banana da Terra* e nos palcos cariocas, a partir de 1939, com sua estilização internacional do traje é que houve uma quebra de preconceito e uma recepção ampla e conforme reportagem de *O Cruzeiro* "as baianas invadiram o Teatro Municipal no Rio de Janeiro (O Cruzeiro, s.d/s.p – apud GARCIA, 2004, p.116). Depois de Carmen, o traje da baiana do "ganho" levada para o cinema e para os palcos da Broadway e chegando ao Baile de Carnaval do Municipal,

[22] Entrevista concedida ao repórter da revista *Mundo ilustrado* de 29/12/54 (In Cardoso Jr., 1978: 132/133). e apud. Simone Pereira de Sá, op.cit. 2002, p.99.

vestindo as damas da sociedade, a fantasia nunca mais deixou de ser presença anual nos carnavais que vieram depois de 1940.

Historicamente, Carmen não foi a primeira a usar a fantasia de baiana, nas artes. Artur Azevedo criou uma personagem de baiana vendedora de laranja, para a sua peça *A República* (1890), embora explorasse o lado cômico e de escárnio em relação à cor e classe social. A atriz espanhola Pepa Ruiz também vestiu uma baiana na revista *Tim-Tim por Tim-Tim* (1893), cantando o lundu *O Mungunzá* (LIGIÉRO, 2006).

Zeca Ligiéro, dá conta que Plácida Santos foi a primeira estrela afro-brasileira a viver no palco uma baiana com a dignidade devida às tradições das baianas mães-de-santo, criando, assim, um terceiro modelo para a baiana, o das interpretadas pelas próprias negras, exaltando a beleza e os estilos afro-brasileiros (LIGIÉRO, 2006, p.81). Como citado, até Plácida, a figura da baiana negra subia aos palcos dos teatros do Rio de Janeiro, mas de forma pejorativa, beirando ao ridículo e zombaria.

Nos anos 1920, a figura da baiana continua a ser personagem do Teatro de Revista, de forma caricata. Depois de Sinhô, um dos nomes da "invenção do samba", que exaltou a Bahia nas suas músicas, outros sambistas começaram a lançar outro olhar para a Bahia, destacando suas belezas naturais, a sensualidade e encanto das suas negras, assim como o forte sincretismo religioso do candomblé vieram à tona.

Não podemos deixar de citar Araci Cortes, mulata (filha de negra com espanhol) e estrela do teatro de revista, que cria uma nova baiana para interpretar a música Yayá (ou Linda Flor), de autoria de Sinhô, incluída na peça *Miss Brasil*. Depois disso, Araci continuou a se vestir de baiana em outros momentos e nota-se uma semelhança com os modelos criados por Carmen Miranda, anos depois. Como Araci era uma estrela do teatro de revista, do rádio e dos tradicionais bailes dos artistas, seria impossível imaginar que Carmen desconhecesse a criação dela, embora nunca tenha reconhecido publicamente a sua influência. Ao contrário, sempre afirmou que a baiana era invenção própria. (LIGIÉRO, 2006, p.82).

Em Hollywood, a primeira aparição da baiana se deu no filme *Voando para o Rio* (Flying down to Rio) - 1933, distribuidora RKO, com a famosa dupla de atores e dançarinos Fred Astaire e Ginger Rogers, além de Dolores del Rio, Etta Motten e o brasileiro Raul Roulien. Nesse filme, a atriz Etta Motten aparece em traje completo de baiana, com todos elementos típicos afro-brasileiros: turbante e cestinha com frutas tropicais, colares de bola, brinco de argola, a bata e a saia rodada. Significativa a escolha de uma atriz negra para o papel de baiana, chamada no filme de *colored girl* e

canta uma rumba afro-cubana em vez de um samba, chamada *Carioca*, que assim como a canção de Caymmi, composta alguns anos depois, exaltando a baiana de Salvador, engrandece a sensualidade, maneira e comportamento da mulher do Rio de Janeiro. Coincidência? Abel Cardoso Junior diz no seu livro: *Carmen Miranda: A Cantora do Brasil*, que Dolores del Rio é que aparece de baiana em *Voando para o Rio*, com cestinha na cabeça e tudo (In. Cardoso Jr., 1978, p.133), mas, na verdade, é a atriz negra Etta Motten que faz a baiana.

Ilustração 8: Plácida dos Santos e Araci Cortes. Fonte: CEDOC;FUNARTE s/d - In. LIGIÉRO, Zeca. Carmen Miranda, uma performance afro-brasileira. Rio de Janeiro. Publit. 2006. Carmen Miranda com seu figurino em *Banana da Terra* (1938).

Ilustração 9: Aurora e Carmen Miranda - Número antológico do sucesso As Cantoras do Rádio - Fonte em: http://www.contracampo.com.br/23/aloalocarnaval.html. Etta Motten vestindo a baiana. Fotograma do filme *Voando para o Rio* (Flying down to Rio) – 1933. Carmen Miranda e Barbosa Júnior em Estudantes. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Estudantes_(filme).

Concorrendo ao Oscar de melhor canção original, o filme fez grande sucesso no Brasil, por conter cenas hipoteticamente rodadas no Rio de Janeiro, sendo a de maior destaque, a de um grupo de dançarinas que de pernas de fora, faz uma coreografia amarradas as asas de um avião, sobrevoando a praia de Copacabana. Ligiéro destaca que: "é bem possível que Carmen tenha visto o filme, exibido três anos antes da sua criação da baiana, os produtores de *Banana da Terra*, com certeza." (LIGIÉRO, 2006, p.86).

A inspiração de Caymmi para a canção *O que é que a baiana tem?*, fora as filhas de santo da sua terra. Deu todas as pistas na composição dessa baiana para Carmen, para sua performance, como os gestos, poses e "deixas", para ela memorizar a letra, que era complexa, cheia de detalhes e serviu para Carmen demonstrar seus múltiplos talentos. Ela teatralizou todos os movimentos sincronizados com a letra. Nota-se que sua movimentação e trejeitos são tímidos, ainda, se compararmos à estilização que ela alcança nos próximos filmes.

A música foi gravada antes em estúdio e depois as imagens feitas no *set* de filmagens. Alguns escritores e o próprio Caymmi contam que nos *takes*, ele cantava a música, por trás das câmaras, enquanto Carmen só fazia a mímica, tocando cada parte da roupa e adereços, destacados na letra da música. Já Abel Cardoso, contradiz o próprio Caymmi, dizendo que Almirante foi o responsável pela marcação dos movimentos de Carmen (CARDOSO Jr., 1978, apud Ligiéro. Op cit. p. 86).

A baiana estilizada de Carmen Miranda, foi a responsável pelo seu sucesso internacional, pois deixou de ser a baiana de Salvador que migrara para o Rio de Janeiro, para virar uma baiana cosmopolita. De *Banana da Terra* para a Broadway e, posteriormente para Hollywood, a meca do cinema mundial, não se deixou aprisionar nas fronteiras restritas do seu território. A sensualidade e o exotismo deixavam de ser exclusivos da negra do tabuleiro de acarajé, de quindins de yayá e de cestas de frutas tropicais equilibradas na cabeça, nas ladeiras de Salvador e nas esquinas do Rio de Janeiro, passando a representar a "identidade brasileira" no exterior, mesmo com todas as críticas negativas, sofridas por Carmen quando da explosão da Baiana Internacional.

À Sonofilmes, produtora do próximo filme da trilogia, *Laranja da China* (1939), restou utilizar o mesmo número de Carmen em *Banana da Terra*, vestindo sua primeira fantasia de baiana, porque ela já estava sendo ovacionada, naquele momento, nos palcos da Broadway.

4 *O K(IT)SCH* BARROCO DE CARMEN MIRANDA

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 – samba batuque
(Vicente de Paiva – Aníbal Cruz)

Ao final dos capítulos anteriores, chegamos à conclusão da importância de Carmen Miranda na "invenção do samba" como símbolo da nossa brasilidade e representação da nossa identidade nacional, quando ela desempenha um papel relevante de mediadora entre sambistas do morro, pretos e analfabetos e os sambistas do asfalto, brancos, vindos de famílias de classe média, agentes culturais do governo e intelectuais, a fim de que, o Samba que antes era restrito às casas das "Tias", terreiros de macumba e o morro, venha a ser alçado ao posto de nossa música popular. Carmen convivendo com compositores negros e tendo vivido sua adolescência na Lapa, que era o reduto cultural e da boemia do Rio, não apenas valoriza os sambas que interpreta esse Brasil mestiço e negro, mas traz para o seu repertório aquilo que era próprio do mercado da cultura de massa (também chamada de cultura popular), que posteriormente se chamou de " indústria cultural", que é o conjunto de ideologias, atitudes, perspectivas, imagens e outros componentes que são adotados ou preferidos por um consenso informal de uma determinada população. Carmen, também, tem participação importante no início do cinema sonoro no Brasil, quando atua nos primeiros musicais da Cinédia, quer como cantora de sambas e marchinhas, quer como atriz, no caso do filme *Estudantes*. Todas essas transformações no Brasil, centradas nos anos de 1930, tiveram a participação direta de Carmen Miranda, até sua partida para os Estados Unidos, onde continuou a cantar os seus sucessos brasileiros.

O Brasil que conhecemos através das canções gravadas por Carmen é esse Brasil do samba, do morro, da malandragem, do negro e do tempero baiano. O Brasil em busca da sua identidade nacional e o canto da cantora Carmen Miranda eram

imbricados, caminhavam de mãos dadas, naquele momento em que estava sendo concebido um conceito do nacional, através dos seus vínculos com a cultura de massa.

E por conta disso, Carmen era conhecida como a cantora que tinha na voz o "it" verde-amarelo, ou "a cantora com o "it" na voz", assim lançada pela RCA Victor. Esse título foi resultante do encontro de Carmen Miranda com Josué de Barros, em dezembro de 1928, que depois veio a tornar-se um dos primeiros compositores a ser gravado por ela e mentor de sua carreira por anos. O encontro aconteceu na Galeria Cruzeiro, Avenida Rio Branco. Conforme narra Ruy Castro, Josué contaria anos depois: "Carmen chegou tímida, vestida à Clara Bow - vestido curto leve, chapéu cloche, sobrancelhas a lápis, um pega-rapaz na testa e outro em cada orelha," (CASTRO, 2005, p.39). A timidez de Carmen parecia uma contradição, em parte, com a figura de Clara Bow, famosa por seus romances na tela e fora dela. Josué tinha razão quando disse que Carmen tinha um "it". Carmen era *mezzo* soprano, muito afinada, não alcançava uma grande extensão, mas tinha um trunfo que era a capacidade de trabalhar os médios e ter uma dicção de cristal, o que lhe dava potencial para cantar vários ritmos e estilos. Tinha o talento da cantora popular, bossa na interpretação e enxergava nas entrelinhas da frase, as possibilidades para tomar liberdade com a melodia, nas divisões e andamento da canção, surpreendendo o ouvinte.

Carmen Miranda fica conhecida como sambista, assimilando as habilidades próprias do ritmo, mas cria sua própria performance. Ela não se preocupava com a interpretação musical, tal como a melodia exigia, como fazia a maioria dos cantores da época, conhecidos por seus recursos vocais, fazendo questão de explorá-los ao exagero, tendo como exemplos: Vicente Celestino, Dalva de Oliveira, Francisco Alves, Araci Cortes entre outros. Carmen com menor extensão de voz e fôlego, tinha a preocupação de entender a letra, contando a história como narradora. Não assumia o papel da sambista como gênero, mas como uma forma de arte, maneira como ela melhor se comunicava. Mesmo assim, ela era percebida como a voz do samba, não exatamente como uma sambista em si. Nessa primeira fase de sua carreira no Rio de Janeiro, ela assimila a dança e o canto do samba dos povos de origem banto. A mesma coisa, fazia com a marchinha de carnaval, que era o estilo, para muitos, que ela se expressava melhor, porque valorizava sempre a comicidade e o duplo sentido das letras. (LIGIÉRO, 2004, p.26). Outros, não consideravam Carmen Miranda uma sambista, como registra Máximo e Didier, no livro *Noel Rosa – Uma Vida,* 1990, onde consta que o próprio Noel não a considerava uma sambista ideal e teria dito: " Isso é samba ou é aquela

outra coisa que a Carmen Miranda canta.¨ Não se sabe em que ocasião ele disse isso e ainda acrescenta: "É a rainha da marcha – longe!", querendo dizer que ela era uma cantora de carnaval. (CASTRO, 2005, p.132).

Mas, com todas as polêmicas geradas em torno de Carmen, ela tinha na voz algo diferente, como detectou Joubert de Carvalho quando ouviu pela primeira vez a sua voz numa vitrola e como profetizou Josué de Barros, que não encontrando adjetivo próprio, lembrou o "it" que era uma coisa indecifrável, um diferencial, um "algo a mais", mas que não tinha uma definição. Era algo novo no cenário da música no país. Uma bossa própria de intérprete, inventada por ela, mesmo que não tenha estudado música.

Ilustração 10: Carmen Miranda vestida à la Clara Bow em foto de 1927 (in Barsante: 1994) e Clara Bow Fonte: https://br.pinterest.com/explore/glamour-dos-anos-de-1920/?lp=true

E Clara Bow era a "it girl" oficial, eleita em Hollywood pela escritora Elinor Glyn, criadora da expressão. Em 1927, Clara estrelou até um filme com roteiro assinado pela escritora, com título original em inglês "It" e no Brasil foi traduzido como " O não sei que das Mulheres." Isto foi matéria de todas as revistas especializadas e era o assunto do momento. E todas as garotas queriam ter o "it" que virou uma questão de vida ou morte para todas as mulheres do mundo. Segundo Castro: "Mas o que era "it"? Nem Elinor Glyn sabia. Segundo ela, era um quê de difícil definição, algo que poucas mulheres têm, que se tornam diferentes, carismáticas, e de que elas não são conscientes." (CASTRO, 2005, p.39). Segundo o Dicionário *online* quer dizer:

"expressão ou gíria muito utilizada até a década de 60 para definir uma pessoa diferenciada, com um certo charme ou magnetismo pessoal."

Fosse o que fosse, não estava à venda, nem no Rio, Paris ou New York. O "it" virou uma ditadura tão sufocante que algumas mulheres, por suporem que não tinham, ameaçaram atirar-se do terraço do Cinema Capitólio, que era o prédio mais alto do Rio de Janeiro. E Carmen tinha "it", como Josué de Barros foi o primeiro a profetizar.

Por uma coincidência, o "it" é contido na palavra *K(it)sch* que, também, representa essa coisa indecifrável do fascínio, do verdadeiro e do falso, da simplicidade e da opulência, do exagero e do comedimento, da novidade que não se define, do algo a mais que não se explica.

O "it" virou sinônimo de charme, carisma, o quê a mais que toda garota queria ter. E nominamos este capítulo de "O *K(it)sch* Barroco de Carmen Miranda" para designar esse "O não sei quê" de Barroco em Carmen, porque além do talento, ela incorporou uma imagem barroca na vestimenta, nos gestos exagerados, nas mãos que dançavam ao ritmo da música e do corpo e na voz que parecia também uma percussão. Quando ela estiliza a "baiana internacional", inaugura o *k(it)sch*, que seria o subproduto da baiana original, que já se inspirara na indumentária africana das negras que aqui chegaram como escravas.

O termo *Kitsch* advém de uma palavra *kitschen/verkitschen*, que amiúde quer dizer: "fazer novos com velhos," trapacear, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado. No sentido moderno, surge em Munique (1860), sendo já bem conhecido no alemão falado no sul. É uma coisa falsa que convence como verdadeira. Abraham Moles, um dos pioneiros no conceito, que escreveu *O Kitsch: a arte da felicidade*, toma uma frase de Broch para explicar a presença desse fenômeno nas artes: "há uma gota do *Kitsch* em toda arte." (MOLES, 2012, p.10). Pois, nenhum grande artista está isento de incluir um mínimo de opulência na sua arte para impressionar e agradar o cliente. Nesse sentido, o exagero seria a negação do autêntico, que pode parecer um mau gosto, mas precede o bom gosto que se realiza pela imitação.

Já Umberto Eco, afirma que a palavra *kitsch* surge na segunda metade do século XIX, precisamente em Munique (Alemanha), invadida por turistas americanos querendo adquirir obras de arte, por um preço mais baixo do que realmente valiam, pechinchando e barganhando um desconto (*sketch*). Daí, surge o termo denominando quinquilharias destinadas a compradores menos exigentes e querendo experiências

estéticas fáceis. Para Eco, o *kitsch* seria uma espécie de "mentira" ou falta de experiência, mesmo levando o comprador ao prazer da estética, mas com uma embalagem destinada a um público ávido a participar dos valores da beleza, convencidos disso, porém, sem empreender nenhum esforço. Desse modo, o *kitsch* disponibiliza para a população uma cultura de massa mais aparente, ou seja, uma cultura do consumo. Isto que dizer que o *kitsch* é próprio deste tipo de cultura, que nasce justamente com o apoio da comunicação de massa, sendo destinado a uma sociedade de consumo ou sociedade de massa. A arte que é processada pela indústria cultural é transformada num produto de cultura de massa. O *kitsch* como produto de consumo, muitas vezes, é oriundo da própria massa e por ela consumido, e conforme assevera Eco:

> Evidenciando a definição do *kitsch* como comunicação que tende à provocação do efeito compreende-se, então, com que espontaneidade se identificou o *kitsch* com a cultura de massa: encarando-se a relação entre cultura "superior" e cultura de massa como uma dialética entre a vanguarda e o *kitsch*. (ECO, 2011. p.75).

No seu estudo, o *kitsch* não nasce em consequência da elevação da cultura de elite, num nível mais inacessível, impenetrável. O processo é sempre inverso. Para Umberto, "a indústria de uma cultura de consumo dirigida para a provocação de efeitos, nasce antes da própria invenção da imprensa." (ECO, 2011, p.77). Sendo assim, a industrialização da cultura como um fenômeno social, foi um passo decisivo para a formação do *kitsch*, como um sistema icônico e simbólico. O *kitsch*, mesmo que o receptor saiba que se trata de uma cópia, causa uma satisfação porque está muito próximo do objeto original, do objeto real. Há uma relação de aproximação, de troca entre o consumidor do *kitsch* e a sociedade de consumo ou sociedade de massa. O advento do *kitsch* possibilitou a pessoa usar e abusar de objetos, roupas, adereços, costumes que já foram modernos em uma determinada época, sem serem considerados bregas.

No século XX, foi Edgar Morin quem pela primeira vez usou o termo *kitsch*, na obra *Espiral do Tempo* (1962), onde definia o *kitsch* como a arte que não instigava a imaginação e a crítica do individuo que se dispusesse a consumi-la. Para ele, a arte no *kitsch* já vinha digerida previamente, não sendo necessário esforços perceptivos e interpretativos por parte do leitor ou espectador. As classes inferiores sempre foram ridicularizadas pela alta burguesia por conta do poder econômico, exagerando na

aquisição de joias caras e vestimentas nobres que separavam as classes e davam status à burguesia. Mas, o fator cultural, muitas vezes, era mais discriminatório que o econômico.

Mas, foi na década de 1970, que Abraham Moles se destaca com um novo conceito quando lança *O Kitsch*, onde o define como um fenômeno psicossocial. Para ele, "o mundo dos valores estéticos não se divide mais entre o "Belo" e o "Feio." Entre a arte e o conformismo, instala-se a imensa praia do *Kitsch*. Revela-se em toda sua pujança durante a ascensão da civilização burguesa." (MOLES, 2012, p.10). Ele é o contrário da simplicidade e se torna uma arte, pois tem a função de adornar a vida cotidiana com os ornamentos, adereços, decorações – com um jogo elaborado e formas estranhas. Moles afirma que o *Kitsch* é a "arte da felicidade", ligado a uma arte de viver e talvez, neste prisma, encontrou uma autenticidade. Para ele, há cinco princípios que definem o *Kitsch*: o primeiro, seria o *princípio de inadequação*, ou seja, há um desvio entre a função que o produto deverá cumprir. Segundo ele, o objeto é, ao mesmo tempo, bem ou mal situado. Bem, ao nível da finalização bem acabada e mal, no sentido de que a idealização está sempre amplamente distorcida. O segundo é o *princípio da acumulação*, que é fortemente notado pelo "sempre mais", em outras palavras, pelo exagero. Esse princípio é intimamente vinculado ao *princípio da percepção sinestésica* que condensa uma infinidade de significados possíveis. Segundo Moles, assalta o máximo dos canais sensoriais ou de forma simultânea ou justaposta, dando o exemplo da arte total, que é um sonho permanente dos dias atuais e que corre o risco de tornar-se *kitsch*. Exemplifica com a ópera cômica que move os olhos, os ouvidos e os sentidos distantes. O quarto, seria o *princípio do meio-termo*. Sendo o *kitsch* uma arte de massa, uma arte falsa, é pelo meio-termo que a arte *kitsch* atinge por vezes o sorriso do consumidor. Por fim, o *princípio do conforto*, criando uma harmonia e graça entre o produto e o consumidor, gerando uma aceitação fácil e confortável.

O *K(it)sch* se apresenta no Barroco moderno, nas mais díspares cultura de massa. Nas artes visuais a exemplo da pintura e escultura, assim como na literatura, objetos, música, arquitetura... tudo poder conter uma gota do *k(it)sch*, que cria, introduz no mundo das artes, formas que ainda não existiam. A invenção do novo, a partir do original e produzindo cópia de um modelo já existente, de uma forma automatizada, como por exemplo, a reprodução do traje da baiana de Carmen Miranda, acrescentando coisas novas, mas, que tem a essência do original. Tudo isso, guarda uma consonância

com o que assegura Maravall, no seu livro *A Cultura do Barroco*. O *k(it)sch* inaugura uma nova cultura, uma arte, uma literatura para atender as exigências de consumo de uma nova sociedade manipulada, que consome esses produtos em série, por influência das necessidades e da propaganda.

E não existe nada mais Barroco que o *k(it)sch*, algo que é falso e convence como original. Conforme Maravall, trata-se:

> (...) de uma cultura, uma arte, uma literatura, alguns divertimentos e jogos sociais, etc., produzida pelas exigências de uma nova situação social, traduzida em novas relações de mercado e na posição que ocupa nelas a população consumidora que tem a sua disposição os produtos comercializados. (MARAVALL, 2009. p.155).

O *k(it)sch* seria um fenômeno que sempre se antecipava a um período da crise social com que se inaugura a modernidade. Se no século XVII não havia rádio, nem televisão, na época de Carmen, nos anos 1929/1930, a imprensa dispunha de vários jornais, o rádio começava a se firmar no Brasil, a indústria fonográfica internacional começava a instalar suas gravadoras no Brasil, o cinema dava um salto de qualidade com a inauguração da Cinédia e Hollywood era o modelo a ser perseguido, O teatro musical se firmava também com o Teatro de Revista, quando o texto teatral era intermeado de músicas e também era um momento de crise social, com a chegada de imigrantes de vários países para se instalarem no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco. Ela mesma, Carmen, era portuguesa, passou a infância na Lapa, conviveu com muita gente e quando adolescente trabalhou no comércio. Havia as mudanças estabelecidas pela atmosfera nacionalista do Governo Getúlio Vargas. A reorganização da paisagem urbana era também uma forma de reorganizar a sociedade. As mudanças ocorridas na administração do prefeito do Rio, Pereira Passos, quando o velho centro expulsava indesejáveis moradores que, sem lugar na planície idealizada, subiam os morros e inauguravam as favelas. Tudo que significava atraso e não fosse harmônico dentro da nova paisagem e seu conceito de civilização, deveria ser banido. O Rio de Janeiro deveria ser uma espécie de modelo da nação republicana. E nos Estados Unidos, para onde fora Carmen, o cinema *made in Hollywood* era símbolo de qualidade para o mundo inteiro e os jovens de todo mundo queriam imitar os ídolos fabricados por Hollywood, como Marlene Dietrich, Greta Garbo, Tyrone Power, John Wayne, entre outros. E Carmen Miranda era uma dessas

moças que copiava os ídolos que conhecia do cinema, das revistas especializadas em cinema que eram direcionadas aos fãs que cultuavam seus mitos. A televisão também era um meio de comunicação da modernidade, com uma vantagem sobre o rádio que aliava a voz à imagem e, já era uma realidade nos Estados Unidos, quando Carmen lá aporta e com o seu advento, muitos decretavam a morte do cinema, mas não foi isso que aconteceu. No Brasil, a televisão seria inaugurada em 1952.

Diante das mudanças que ocorriam no Rio de Janeiro, surgia uma nova sociedade. Mesmo que fossem mudanças relativas, havia necessidade de uma cultura aglutinadora dos novos modos de comportamento. Segundo Maravall, "uma nova cultura manejada como instrumento de integração – tal é o destino de todo o sistema, cultural – no novo estado de coisas." (MARAVALL, 2009, p.152). E o samba que era renegado aos quintais das "Tias", onde também aconteciam rituais religiosos de macumba, passa a ser considerado como identidade nacional, pois o Governo Vargas, ao tempo que dirigia um olhar para a arte culta, "reconhecia as manifestações artísticas advindas de outros setores da sociedade. Seu objetivo era identificar-se com diferentes grupos, reconhecendo e apoiando, em principio, outras manifestações culturais." (GARCIA 2004, p.14). O samba era uma dessas manifestações. E Carmen estava no centro desse aceno do Estado, porque era a cantora mais popular, a quem os compositores procuravam para o privilégio de ter uma das suas músicas gravadas por ela.

Como no Seiscentos, não havia o êxodo rural em busca das grandes cidades, mas, nos anos 1930, havia o êxodo urbano das regiões menos favorecidas, como a região Nordeste e o movimento de acomodamento dentro da própria cidade do Rio de Janeiro, devido às mudanças urbanas. A desterritorialização ou linha de fuga, no conceito de Deleuze e Guattari (1995, p.17), era comum dentro do próprio espaço urbano como um processo normal das sociedades pós-modernas. Além da migração de regiões e locais, havia os imigrantes europeus que aqui vinham buscar um novo eldorado e isso carecia, no âmbito citadino do país, também produzir elemento cultural para toda essa população heterogênea, que se bastava, na maioria, com manifestações culturais do tipo médio ou baixo, mas que, em alguns momentos, exigia também criações de alto nível cultural, da mesma forma como ocorreu "o crescimento urbano na época do Barroco, que foi paralelo à necessidade de um crescimento cultural em todas as camadas." (MARAVALL, 2009, p.158). Então, existia a necessidade de se criar uma cultura que ocupasse o lugar da anterior, como um subproduto da cultura superior: o

kitsch. Era prioritário naquele momento, ser fabricada uma cultura vulgar (muitos críticos continuaram achando isso do samba, mesmo quando Carmen fazia sucesso com ele nos Estados Unidos, como uns "sambas negroides") e, sobre isto falamos no segundo e terceiro capítulos (a origem, o apogeu do samba e o advento do cinema sonoro no Brasil) para a grande massa das cidades. Sendo assim, Carmen Miranda pode ser considerada essa manifestação de um "Barroco que pode ser apresentado como um fenômeno do *kitsch*." (MARAVALL, 2009, p.162). E o samba e a marchinha podiam ser classificados como cultura vulgar, não era a chamada arte culta, como a música produzida por Heitor Villa-Lobos e o que cantava Bidu Sayão, artistas já consagrados nos anos 1950, na música erudita, inclusive Bidu já morava nos Estados Unidos, onde morreu no Estado do Maine, em março de 1999. E a música menor, como era classificada o samba, porque produzido nos morros e por negros, tinha todas as condições para produção do *kitsch*, além de existir uma crise social que viria a se instalar no Brasil, com a ditadura Vargas e a crise mundial, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, quando Carmen já se encontrava nos Estados Unidos. Segundo Maravall,

> as condições que produzem o *kitsch*, uma cultura vulgar, caracterizada pelo estabelecimento de tipos com repetição estandardizada de gêneros, apresentando uma tendência ao conservadorismo social e respondendo a um consumo manipulado. (MARAVALL, 2009, p.156/157).

E Carmen Miranda estilizou a baiana tradicional, que vendia quitutes nas ladeiras e ruas de Salvador e Rio de Janeiro (porque com a Abolição muitas migraram para a Cidade Maravilhosa) e já era estandarte na Bahia, de tal forma que virou a baiana internacional, causando muitas polêmicas, a favor e contra, essa bricolagem que Carmen fez da baiana, acrescentando outros acessórios, enfeites, balangandãs, cores, sem deixar de ser baiana, e essa não unidade remete à desordem barroca, que fez dessa baiana ser proveniente de várias origens: da África, do Brasil, da América Latina.

Trazemos também a baiana de Carmen para o Barroco na ótica de Severo Sarduy, quando ele diz do festim barroco como: "o campo da ambiguidade, do bizarro chocante, da extravagância, da repetição de volutas, de arabescos e máscaras, de chapéus confeitados e reluzentes sedas, a apoteose do artifício." (SARDUY, 1979, p.59). Em Carmen, esse conceito se personifica com a artificialidade de sua baiana

internacional, que também era muito verdadeira, e que deixou de ser da Bahia para ganhar o mundo, agregando outros elementos da cultura latino-americana. Sarduy também enumera outro artifício do Barroco, *a proliferação*, o excesso de significação: "Outro mecanismo de artificialização do barroco é o que consiste em obliterar o significante de um significado dado, substituindo-o não por outro, por distante que este se encontre do primeiro." (SARDUY, 1979, p.62). Isto podemos observar nas canções que Carmen Miranda passa a interpretar nos Estados Unidos, nos números musicais e nas gravações da Decca americana. A *collage de diversos nódulos de significación*, de que fala Sarduy, a justaposição de unidades heterógenas, como as canções um pouco samba, rumba, *foxtrot* – o que dava lugar a críticas quanto à descaracterização do samba genuíno carioca, que Carmen se propôs ser a "Embaixatriz" nos Estados Unidos e terminou sendo uma embaixatriz da América Latina, do mundo. Ela sabia que atuando nos filmes de Hollywood, deixaria de ser a portuguesa, a brasileira, a latino-americana, para ser cidadã do mundo, assim como outras estrelas não americanas como Ingrid Bergman, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Elizabeth Taylor e outras, mesmo sofrendo críticas ferrenhas de que havia "se americanizado."

Em seguida, Sarduy destaca mais um processo de artifício do Barroco, a prática da *condensação* como a permutação, o espelho, a fusão, o intercâmbio entre os elementos positivos, plásticos, etc. Carmen é uma e todas, que se desdobra em outras tanto na fantasia, quanto no canto. A metamorfose da baiana que vende acarajé e abará nas ruas e becos de Salvador e Rio de Janeiro, a baiana internacional que brilha nos filmes de Hollywood, nos teatros e cassinos americanos e de outros países. Carmen internacionalizou essa baiana e até hoje quando se fala de Brasil no exterior, lembra-se de Carmen Miranda, do tropicalismo que ela antecipou.

E continuando a dialogar com Severo Sarduy, ele enumera a *paródia* como um substrato do Barroco, tal como definia o formalista russo Mikhail Bakthin, em 1929: "Segundo este autor, a paródia deriva do gênero "sério-cômico" antigo, o qual se relaciona com o folclore carnavalesco – daí sua mescla de alegria e tradição." (SARDUY, 1979, p.68). E continua:

> (...) el carnaval, espetáculo simbólico y sincrético en que reina lo "anormal", en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una

> coroación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión. (SARDUY, 1999, p.1394). [23]

O carnaval que Carmen Miranda representa é este momento de profanação do sagrado, onde, durante quatro dias, as pessoas são o que elas querem ser. Simples lavadeiras transformam-se em rainhas. Pedreiros, ambulantes e garis em reis, cujo reinado tem pouca duração. Autoridades são ridicularizadas, imitadas, o clero profanado, as pessoas simples se vestem de luxo, brilho, ilusão e *glamour* e tudo acaba na quarta-feira de cinzas. A carnavalização tem essa característica: o estado do mundo às avessas e como destaca Bakhtin, as oposições ganham lugar numa encenação em que se desfazem as hierarquias (a plebe vira elite, usando luxuosas fantasias), há inversões de papéis (homem se veste de mulher e vice-versa) e se celebra a abundância (muita alegria, enfeites, brilhos, música, dança) em oposição à mesmice cotidiana. Festa barroca por excelência, o carnaval é a festa da transgressão, da utopia, misturando extratos religiosos, históricos, políticos, sociais, étnicos, valorizando o visual, o fantástico, o espetáculo e a teatralidade, todos elementos inerentes ao Barroco, ao Neobarroco ou uma pós-modernidade barroca, como queiram classificar. As canções e as máscaras transformam, multiplicam a personalidade individual do cotidiano. O carnaval fica na fronteira entre a arte e a vida. A vida representada. Para Mikhail Bakhtin, "o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua *vida festiva*." (BAKHTIN, 2008, p.7).

4.1 BARROCO: Uma aventura sem fim

Para melhor contextualizar e vestir Carmen Miranda com as vestes, conceitos e dobras do Barroco, faz-se necessário conceituar, percorrer o caminho trilhado pelo Barroco, que deixa o suporte histórico do século XVII, para ecoar em diferentes épocas, influenciando não só a arquitetura, mas ampliando seu conceito também às outras manifestações da arte, chegando aos dias atuais com uma nova roupagem, impregnando

[23] (...) O carnaval, espetáculo simbólico e sincrético em que reina o "anormal", em que se multiplicam as confusões e profanações, a excentricidade e a ambivalência, e cuja ação central é uma coroação paródica, isto é, uma apoteose que esconde uma irrisão. (Tradução nossa).

esse “mundo novo”, que também é fragmentado, que se dilui em estilhaços, conflitos, sendo um campo fértil para a manifestação de uma arte que ultrapassa todos os limites impostos pelas Escolas, para se tornar uma arte atemporal, surgindo sempre quando o caos se instala, tendo ainda a dizer e dizer como uma coisa nova, sem querer ser uma novidade.

O Barroco surge na Europa quando o Classicismo já havia dominado por um século, o palco das artes ocidentais, e esgotado as renovações herdadas do Renascimento e, pouco a pouco, foi deixando de ser o centro dos acontecimentos culturais. O Seiscentismo, ou Barroco, irrompe como um vendaval e marca, na arte, um momento de crise espiritual da sociedade europeia do século XVII. Duas modalidades, dois modos de ver o mundo, dividiam o homem do Seiscentos. A pureza formal, o rigor, o equilíbrio advindos do Renascimento e a retomada do espírito religioso da Idade Média, com o ressurgimento da visão teocêntrica do mundo. Daí, o homem do século XVII ter herdado essa contradição e utilizado a arte para expressar essa dualidade.

Assumindo diversas características ao longo da história, o surgimento do Barroco está intimamente ligado à Contrarreforma. A arte barroca foi um instrumento da Igreja Católica para cativar e comover os fiéis, pois nesse momento do século XVII, a Igreja tinha perdido boa parte da Europa para a Reforma Protestante e precisava reagir. Nesse sentido, a Igreja é transformada numa espécie de espaço cênico, uma espécie de “teatro sacro”, onde são encenados os dramas, impressionando pelo impacto, pela magnificência, pelo êxtase.

Aqui, a história também não foi diferente. O Brasil foi colonizado no clima da Contrarreforma jesuítica. As batalhas contra os escandinavos franceses e os protestantes holandeses, no Rio de Janeiro ou no Recife, se foram guerras econômicas, foram também uma cruzada para impor a fé católica. Se na Europa, o Barroco é um estilo da Contrarreforma, esboçado na Igreja de Gesu,[24] em Roma, na América será também retorcido, vigoroso, caótico, sensual, que encontrará nos cipós e troncos da floresta, na exuberância das belezas naturais, na fome e na fartura, na literatura, no samba, na marchinha, no teatro de revista, no carnaval, no candomblé... seu prolongamento natural.

[24] A Igreja de Gesu (1568), em Roma, é considerada o primeiro templo Seiscentista que se conhece.

Mas, de onde surgiu a palavra “Barroco”? Pesquisadores de várias culturas dedicaram-se a explicar sua etimologia. As explicações são muitas e diversificadas como passamos a enumerar.

As origens e as primeiras conceituações são atribuídas ao nome de Frederico Barocci ou Baroccio (1526-1612 – Urbino-Itália), pintor italiano, cujo estilo elegante e expressivo fez dele um dos pintores principais do Manifesto Italiano Central.

Alguns historiadores dão conta de que, assim como o Brasil, o Barroco entra na história pelas mãos de Portugal. No início do século XVI, os desbravadores portugueses descobrem na Índia um tipo exótico de pérola, com saliência e deformações, vinda da cidade de Broaki, que eles chamavam de “baroquia”. A palavra vai se metamorfoseando até chegar a “barroca”, que, de nome próprio, passa a designar esse tipo de pérola e, em seguida, qualquer manifestação artística bizarra e irregular.

O termo “Barroco”, como é sabido, até bem pouco tempo, tinha uma conotação de arte menor, decadente, degenerada. A própria etimologia da palavra vinha justificar esse conceito pejorativo, quando o Barroco significava essa pérola irregular. Os escolásticos também utilizavam o nome para nomear um silogismo defeituoso. Se falarmos da arquitetura, o estilo barroco também designava a pompa, a afetação, o exagero, tudo oposto à simplicidade que era essencial ao estilo dos escritores neo-clássicos. Passam os anos e somente na segunda metade do século XIX, é que o Barroco foi olhado como uma forma própria e não como uma arte antiartística ou aberração na arte.

O primeiro estudioso a observar que a arte barroca obedecia a leis formais, distintas daquelas, até então relevantes, na arte renascentista, foi o suíço Heinrich Wölfflin. Ele observou que a arte barroca era pictórica, diluindo os contornos e os limites, transmitindo uma ilusão de movimento, em oposição à renascentista que era linear, estática; a barroca explorava a profundidade, contrapondo-se à renascentista que era plana; se na barroca, as partes eram subordinadas a um conjunto, na renascentista, as partes eram coordenadas e tinham igual valor; a barroca se abria ao observador, enquanto a renascentista era fechada, vetando a entrada do observador; a barroca era monumental, visual, querendo provocar uma sensação de impacto, de deslumbramento, de êxtase ao espectador, enquanto a renascentista era equilibrada, elegante, querendo transmitir uma certa serenidade, calma.

Com o passar do tempo, o uso da palavra “barroco” foi se propagando, se ampliando, passando por toda a forma de arte, da arquitetura à música. Chega à literatura através de análises alçadas à perfeição por teóricos como Dámaso Alonso, Severo Sarduy, José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Haroldo de Campos e tantos outros que se debruçaram sobre essa arte atemporal que se renova e se atualiza sempre.

Mas podemos mencionar Wölfflin como o precursor, com publicações das obras *Renascença & Barroco* e *Conceitos Fundamentais da História***.** Ele veio a dar uma maior dimensão ao termo quando passa a entender a totalidade da época em que o Barroco floresceu – o século XVII – procurando entender esse fenômeno que abrangeu não somente a arte, mas a ciência, a filosofia, a política. Sendo assim, Galileu e sua astronomia era barroca, quando o homem era deslocado da posição de centro do universo, fazendo uma oposição ao Antropocentrismo da Renascença. Os estudos de Deleuze, veem a filosofia de Leibniz como barroca, ao passo que tinha como centro o conceito da “dobra”. A dobra característica onipresente, no vestuário, nos cortinados, acabamentos, nos quadros e estátuas barrocas, sendo uma peça que não tem limites, em que não há lado de fora, nem de dentro, mas somente uma sucessão de dobras, que se desdobram e redobram ao infinito.

Podemos ver o Barroco como uma síntese de elementos modernos, como a ciência, o capitalismo e o estado racional, vindos de elementos da tradição da religiosidade da Idade Média. Foi uma reação conservadora contra a ascensão burguesa que se verificava na Renascença. Nos países católicos, o Concílio de Trento foi o grande propulsor de uma reação, procurando restaurar a pureza do Cristianismo medieval. Nos países protestantes, sob a égide da Religião Reformada, na sua forma mais centralizadora, a calvinista. Contra os monarcas absolutos, a reação teve como protagonistas principais, a nobreza feudal e a alta burguesia que almejava ao enobrecimento, que, de certa forma, se sentiram ameaçadas em seus privilégios pela ascensão de novos redutos urbanos.

Sendo assim, o Barroco foi um produto dessa reação conservadora, à medida que repudiava os valores e ideais da Renascença – sua sensualidade, seu antropocentrismo, seu quase paganismo. Mas, essa atitude, mesclou-se com uma paradoxal abertura em relação a esses mesmos valores, o que ocasionou, por razões estratégicas ou pela lógica dos sincretismos históricos, a absorção, mesmo que parcial, daquela mesma cultura renascentista que tanto se combatia. Como resultado foi a assimilação de elementos antitéticos, combinando o humanismo renascentista com a

religiosidade mais exacerbada: o espírito e a carne, o hedonismo com a santidade, o céu com a terra. Os extremos no Barroco não significam disfunções. Não há escolha entre o céu e a terra, mas copresença. Um exemplo é a Santa Teresa, de Bernini, quando há uma fusão na mesma obra de orgasmo e êxtase.

O Barroco foi acima de tudo, enquanto instrumento de uma reação conservadora, uma cultura de propaganda. O objetivo era aliciar os espíritos, impressionar os hereges e ateus, conquistar corações, apelar para os sentimentos. Surge como a grande novidade do Cristianismo, cujo protótipo era a ação da Companhia de Jesus, a grande milícia da Igreja contrarreformista. Grosso modo, dirigia-se aos sentidos, e não à razão. Lançava mão de todos os recursos da retórica, todas as formas de artifícios que pudessem agir sobre as mentes. Podemos dizer que o Barroco antecipou a Indústria Cultural, pela produção de artigos reprodutíveis de massa, de quadros *kitsch*, de livros e peças de teatro destinados ao consumo popular. Até escritores, como Lope de Vega e Calderón, escreveram dramas que usavam e abusavam de efeitos especiais, com cenários de luzes e nuvens que desciam e subiam no palco, carruagens voadoras que circulavam com Apolo. Daí, o destaque dado à imagem, ao código visual, inclusive na literatura, uma literatura pictórica. Visuais eram os espetáculos, as festas, as procissões barrocas, trazendo os penitentes, os andores ornamentados, os crucifixos. Tudo era manipulado, conscientemente, para impressionar. A lei básica do Barroco era a ostentação, que também estava presente na literatura. Certas variedades do Barroco tinham o estilo empolado, como o cultismo, o conceptismo – o gongorismo –, que aparentemente contrariavam a sua natureza como veículo para influenciar as massas.

Assim, o Barroco usava a agudeza como uma estratégia para captar o interesse do público. Mas, tudo era uma forma de impedir as inovações realmente perigosas que viessem a afetar as relações políticas e sociais. Retratava o mundo onde tudo era enganoso, a vida uma rede de fúteis aparências e nada era o que parecia ser. Era o mundo do simulacro, do labirinto, em que nos perderemos sempre, se não contarmos com o auxílio divino, através da Igreja. É o mundo da alegoria, no sentido que lhe dá Walter Benjamin, que aponta para a morte, e não para a redenção, como símbolo.

Cronologicamente, o Barroco histórico ficou no século XVIII, com o advento do Século das Luzes, com as suas diferentes variantes estéticas – o Neo-

classicismo e o Arcadismo. Faria sentido, com a taxação da sua periodização, insistirmos na sobrevivência do barroco nos séculos XX e XXI? Para estudiosos como Eugênio D´Ors, que em 1931, na Abadia de Pontigny, redescobria os primeiros sinais do barroco histórico, na famosa janela do Convento de Cristo, em Tomar (1515), o Barroco é uma constante que ressurge em diferentes momentos da História, quando lança a teoria dos *éons*, desenvolvida no seu livro *Du Baroque* (a tradução francesa data de 1935), ou seja, a constante barroca:

> que se volta a encontrar em épocas tão reciprocamente longínquas como o Alexandrismo o está da Contrarreforma, ou está do período "Fim-de-Século"; quer dizer, do fim do séc XIX, e que se manifesta já nas regiões mais diversas, tanto no Oriente como no Ocidente. (D´ORS, 1990, p.69).

Deste mesmo pensamento de D´Ors, partilha o escritor e pesquisador do Barroco, Francisco Ivan da Silva, no seu livro *Ensaios para um Concerto Barroco*:

> Já se nota que D´Ors emprega o vocábulo *éon* para conceber o Barroco como um movimento constante na história da arte/literatura. Portanto, moderníssimo. Afinal, no século XX, escritores, críticos, poetas e artistas irão fazer sua reciclagem e declarar sua Modernidade, quem sabe talvez, irritando, ainda mais, os que o acusavam de arte do *mau gosto* declarando seu fim com a ideia de Arcadismo. É a consciência crítica de arte e poesia. Histórico e distante – distância nostálgica -, o Barroco como a Arte Moderna é uma pluralidade de tempos históricos, desde o mais antigo ao mais atual; desde o mais distante ao mais próximo. É a contemporaneidade, uma sincronicidade de acontecimentos históricos que a consciência artística reúne como um momento sublime e especial. (SILVA, 2013, p. 65).

Também em Severo Sarduy, para quem o Barroco percorre os vastos e intangíveis caminhos que se iniciam no *Big Bang* e no *Steady State* para culminar no círculo; Galileu/Rafael na alegoria; Galileu/Tasso, na cosmologia barroca de Kepler. A ele, é atribuído o termo *neobarroco*, a partir do seu artigo *Barroco e o Neobarroco*, datado de 1972, e podemos concluir, segundo seu texto, o Barroco como um estado de espírito coletivo que caracteriza e delimita uma época. O Neobarroco seria uma apropriação de preceitos e fórmulas anteriores, remodelando-as, para organizar o seu

discurso e um novo dizer, dando uma nova roupagem a estruturas e fórmulas já anteriormente concebidas. Confirma a teoria do *éon* de Eugênio D´Ors.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva retoma o conceito da pérola do Barroco, quando afirma:

> Com efeito, atualmente os estudiosos consideram a origem hispânica do vocábulo como uma conclusão bem fundada: essa origem deve ser procurada no termo "barroco", usado na língua portuguesa do séc. XVI para designar uma pérola de forma irregular. A etimologia desta palavra portuguesa não está suficientemente elucidada, embora se adianta que derive do latim "uerruca", termo que significa uma pequena elevação de terreno e que já em Plínio[25] aparece relacionado com pedras preciosas. (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 364).

E acrescenta mais adiante: "A palavra "barroco", já existente na língua portuguesa, teria adquirido uma nova vida nas plagas do Oriente, passando a designar as pérolas não redondas e imperfeitas." (op. cit.*:* p. 365).

O Barroco inaugura nas artes um estilo marcante, com manifestações de características constituídas pela intensa dramaticidade, o claro/escuro, o ornamento, a diagonal, a exuberância, o luxo e o contraste, a ânsia de ascensão, o espetáculo e o arrojado, o ímpeto e as variações de formas e estruturas, de cor e luz. Por todos esses caminhos e motivos, circulavam poetas, músicos, pintores, escultores e arquitetos. Estes, envolvidos pelos ditames da Contrarreforma, a qual dizia que a arte devia ter como motivo a fé católica, pelo prazer da criação, numa constante dualidade alma *versus* corpo, sagrado *versus* profano, sendo essa ambivalência comum ao homem barroco. Essa tendência de conciliar visões tão opostas, torna o Barroco um estilo dualista, caracterizado principalmente, pelas oposições, vindo daí a sua permanente atualidade.

Os conflitos e descontentamentos também refletiam essa instabilidade na arte barroca, por conta da indefinição entre o divino e o profano, tão bem traduzido na literatura, onde o pessimismo, a certeza da brevidade da vida, o realce na dor e na vergonha são temas tão comumente abordados. A crença na vida celestial, eterna, abranda o pessimismo acerca da vida terrena, minorado, por meio da penitência e do martírio da dor. A confrontação de temas opostos como: o amor e a dor, a vida e a morte, a juventude e a velhice, a obscenidade e o requinte são violentamente tratados na

[25] Plínio – autor romano (23-79 d.C) conhecido pela *História Natural*, vasto compêndio das ciências antigas, que foi muito popular durante a Idade Média, apesar do seu reduzido mérito científico.

literatura barroca. Na pintura e na escultura, esse confronto é notório, traduzido no choque de cores, exagero de relevos, nos traços fortes e marcantes. O estilo requintado, trabalhado – também chamado gongorismo, homenagem a Luiz de Góngora que o desenvolveu –, faz da literatura barroca a linguagem do trocadilho e dos artifícios de linguagem, já citados anteriormente. Por outro lado, o conceptismo, bem presente na prosa, dá uma ideia de rebuscamento e de organização do pensamento, com uma lógica rigorosa, onde tudo se encaixa, ajusta-se.

Já a ênfase no efêmero é outro modo barroco de ver o mundo, onde há uma mudança constante das coisas; daí, o culto à face efêmera da vida. Assim, nessa perspectiva, o mundo é visto, sentido, como algo instável, sujeito a inconstâncias e metamorfoses. O conceito de beleza como algo finito e ligado intimamente à certeza da brevidade das coisas (tempo *versus* espaço), faz do Barroco a arte da irregularidade, *status* ligado à própria etimologia da palavra "barroco" como a "pérola irregular", definindo a atmosfera que explica essa arte que reúne irregularidades, contrastes e tensões.

Segundo Carvalho: "O Barroco atravessa várias épocas, chegando à contemporaneidade com força de novidade, sendo estudado e revisitado fora do seu suporte histórico, como uma nova estratégia de fazer arte." (CARVALHO, 2012, p.68). Muito mais que uma escola de época, um estilo histórico, sendo uma resposta para os tempos de crise da humanidade, onde os conflitos e tensões explodem em toda parte. Nele, há uma subversão de espaço físico e metafísico, de religiões, de indefinições e a solidão e o pessimismo são os males tão comuns ao homem moderno.

Sarduy (1979: p.57) dedica o capítulo 5, *Por uma ética do desperdício,* do seu livro *Escrito sobre um corpo*, afirmando: "O Barroco estava destinado desde o seu nascimento à ambiguidade, à difusão semântica." Em outras palavras, uma verdadeira explosão de manifestações multifacetadas nas artes em geral, música, literatura, pintura, escultura, dando sentidos múltiplos, confusão de ideias, o exagero da linguagem, das formas, o rebuscamento, o claro/escuro, o belo e o grotesco, luz e sombra, a queda, a elipse, a ascese, enfim: uma desordem aparente, mas que esconde uma beleza e uma harmonia, onde tudo se completa, encaixa-se e se ordena.

No Brasil, Affonso Ávila se destaca pelos estudos sobre o Barroco, desde 1964 até o ano de 2012, ano da sua morte. Seus estudos foram essenciais para uma compreensão entre o Barroco do Seiscentos e o (Neo)Barroco moderno, vindo a afirmar o seguinte:

> Realmente, ao assumir a função de arte persuasiva, formativa, posta a serviço de uma ideologia – a da contrarreforma e até, como querem alguns autores, a da própria reforma nos países protestantes -, o barroco teve que abrir-se, teve que sugerir, teve que excitar, teve que propiciar a coparticipação imaginadora do homem comum. Essa abertura, quando excessiva, incontrolada, levou mesmo ao surgimento de um barroco popular, muitas vezes deformador, caricatural, ingênuo. Mas, o certo é que tanto nesse tipo de criação primitiva, quanto na arte das capelas reais e das academias palacianas, o barroco plástico e o barroco literário representaram um dos instantes mais altos de liberação, de avanço, de adensamento da linguagem estética. Além desse vínculo de igual postura de *obra aberta*, o barroco e a arte de nossos dias têm a ligá-los outras pontes de mútuo acesso, outros istmos que propiciam ao crítico de hoje imaginar e concretizar mesmo, como na ficção científica, as suas viagens no *túnel do tempo*, indo e vindo de uma à outra etapa sem nenhum constrangimento, descobrindo nesta, o sentido do que mal se delineou na precedente, surpreendendo afinal naquela a compreensão daquilo que nesta não se chegou a elucidar completamente. (ÁVILA, 1994, p. 27).

Affonso Ávila quando trata o barroco como uma obra aberta, o insere no conceito da teoria da *obra aberta*, formulada por Umberto Eco que tomou o Barroco como a primeira manifestação de abertura da arte, da negação dos padrões fixos que faziam da criação clássica um projeto artístico aprisionado e delimitado no seu simetrismo. (ÁVILA, 1994). Entretanto, foi Haroldo de Campos, o primeiro estudioso brasileiro a falar sobre a obra neobarroca, no seu artigo, *Obra de arte aberta*, de 1955, quando já antevia a teoria de Eco e onde ensaiou formular uma primeira e provisória definição (ou como ele mesmo interpretava, uma "previsão programática") de Neobarroco ou Barroco moderno. Além disso, Haroldo de Campos, crítico-poeta brasileiro, componente do triunvirato da poesia concreta, (junta-se o seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari), inaugura uma relação com o campo da música contemporânea e com Pierre Boulez, um dos maiores nomes da vanguarda francesa da época. Vamos ao que diz Haroldo no texto *Obra de Arte Aberta*[26]:

> Pierre Boulez em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte "perfeita", "clássica", do "tipo diamante", e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um "barroco moderno".

[26] Publicado originalmente no Diário de S. Paulo (3-7-1955), republicado no Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 28-4-1956.

> Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez, das soluções convencionais.
> Mas esta não é uma razão ”cultural” para que nos recusemos à tripulação de Argos. É, antes, um estímulo no sentido oposto. (CAMPOS, 2006, p.53).

Essa proximidade de Haroldo com Pierre Boulez, funcionou como o início de uma ligação estreita, para a compreensão do clima cultural que estava nas entrelinhas da discussão sobre a proposta provisória do Neobarroco, a música contemporânea, a obra aberta e a poesia visual, proporcionando essa afinidade “caósmica.”

Omar Calabrase, estudioso italiano e aluno de Umberto Eco, também carimba o termo pós-moderno com a etiqueta do Neobarroco e defende seu novo *slogan*, dizendo que muitos fenômenos culturais do nosso tempo são marcas de uma “forma” interna especifica que pode trazer à mente o Barroco. Assim, ele defende a sua tese geral:

> ...e qual será ele, o gosto predominante deste nosso tempo, aparentemente tão confuso, fragmentado, indecifrável? Creio tê-lo encontrado, e também, proponho para ele um nome, o de *neobarroco*. Mas, preciso desde já que a etiqueta não significa que tenhamos “retornado” ao barroco, nem que o que eu defino como “neobarroco” seja a totalidade das manifestações estéticas desta sociedade, ou o seu âmbito dominante, ou o mais positivo. O “neobarroco” é simplesmente um “ar do tempo” que alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros, e que, ao mesmo tempo, os faz diferir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recente.(...) No que consiste o “neobarroco” está quase dito. Encontra-se na procura de formas - e na sua valorização -, em que assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade. (CALABRESE, 1987, p.10).

Também, não podemos deixar de citar, a contribuição de Afrânio Coutinho aos estudos literários no Brasil, que são de suma importância para entender o Barroco no Brasil e sua modernidade. Para ele:

> Com o conhecimento maior da arte barroca brasileira, cada vez mais nos tornamos mais aptos a compreender o papel que o Barroco desempenhou e desempenha em nossa cultura, como uma base, um rio subterrâneo em que se embebem as consciências e as faculdades

> criadoras, exteriorando-se pela poesia, pela música, pela pintura, pelo romance, pela oratória, pela arquitetura. Arte maior (...). (COUTINHO, 1994, p.227).

Para ele, o Barroco não era um estilo de arte, mas uma forma global de vida. Mais, ainda: Todo Brasil é barroco, maior sinal da nossa diferença com Portugal (COUTINHO, 1994, p.220). E conclui, dizendo que o Barroco extrapola o Seiscentismo, citando um ensaio de 1988, "A Dinâmica das Literaturas das Américas":

> ... considerando-se que o barroco, não somente o estilo artístico e literário do seiscentismo, como também a característica fundamental do Brasil e da formação brasileira, o qual proporciona a própria dinâmica da nossa civilização, de mistura com a mestiçagem racial e social. O barroco é um complexo de vida – o complexo barroco-mestiçagem – que imprime a peculiaridade à civilização brasileira até hoje, em artes, letras, cultura, vida social. Houve sim, em nossa historiografia, aquilo que Haroldo de Campos chamou em livro recente de sequestro do barroco, bem caracterizado em relação a Gregório de Matos (COUTINHO, 1994, p. 230).

Mais ainda. Ele considera superado todo o sentido pejorativo da palavra, não só aplicada à literatura, mas às artes, citando a definição de barroco, segundo Hassold e Croce (COUTINHO, 1994, p.23):

> I – Como um conceito histórico, designando um período ou estágio da cultura ocidental, equivalente *grosso modo* ao século XVII ;
> II – Como um estilo, de características bem definidas nas artes visuais e plásticas e na literatura, correspondente ao período acima citado;
> III – Como um conceito psicológico abstrato, para designar um tipo de expressão que pode ocorrer em qualquer cultura histórica e reaparecer em vários estágios do desenvolvimento.

É com base nesses teoricos que nosso trabalho se alicerça, quando trazemos a figura de Carmem Miranda para a cena do Barroco, como agenciadora das transformações promovidas no Brasil, nas décadas de 1930 e 1940, em relação à música brasileira, ao advento do cinema sonoro e à transformação da fantasia da baiana, nascida de uma mistura da África com o Brasil, notadamente a Bahia e Rio de Janeiro,

na baiana da América Latina e que virou símbolo internacional e referência de um Brasil alegre, carnavalesco e mestiço.

4.2 CARMEN MIRANDA: As muitas faces do Barroco

Depois dessa ampla justificativa de conceitos e considerações teóricas, podemos dizer que há uma "síndrome" de regresso do Barroco, cujas vertentes não se limitam somente à literatura, mas interessam a outras formas de artes como à pintura, à música, passando pela arquitetura e pelo cinema e até pela sociologia e antropologia – e mesmo pela moda. (RUSSO, 2009, p. 59/60). Antes dessa discussão tomar fôlego nos anos 50, 60 e 70, com Haroldo de Campos, Severo Sarduy e outros, nos deparamos com Carmen Miranda, ainda nos anos de 30, com a sua baiana estilizada, carnavalizada, parodiada, para cantar *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi, e podemos muito bem, enquadrá-la, visualizá-la, vesti-la, antecipadamente, naquilo que afirma Severo Sarduy, muitas décadas depois, quando diz da obra barroca, de todo código barroco, literário ou não:

> Espaço de dialoguismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, portanto, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica (SARDUY, 1979, p.69).

Carmen Miranda parece antever e escrever no próprio corpo, as teorias barrocas apresentadas por Severo Sarduy. Ela inverte a ordem natural do que seria uma baiana autêntica, uma mulher da raça negra, com ancestrais negro-africanos e que trouxera para o Brasil essa indumentária e aqui ela foi se adaptando, se moldando aos costumes locais da Bahia e Rio de Janeiro. E Carmen incorpora essa figura da baiana que representava a raça negra e também a mulher enquanto ícone nacional, só que dessa vez interpretada por uma mulher branca, de origem europeia, com olhos verdes, e uma pinta amarela num deles. Essa performance da baiana no Brasil, permitiu sua descoberta pelo empresário americano Lee Shubert e sua ida para os Estados Unidos, quando na mala já leva seis fantasias da baiana e exportou sua indumentária e sua performance corporal, primeiro para os palcos da Broadway, depois para o cinema de Hollywood. A baiana criada por Carmen, seguindo a letra da canção de Caymmi,

terminou por se transformar numa iconografia da América Latina, reconhecida internacionalmente, ao mesmo tempo, era a única divulgadora dos sambas produzidos pelos compositores populares do Brasil, que eram cantados por ela numa interpretação única, quando trazia ainda do rádio, os traços de uma pronúncia que destacava os erres e a palavra bem dita, marcas de um período que a entonação precisa era primordial, porque só o rádio existia e o ouvinte só tinha a voz como referência.

Podemos afirmar que a fantasia da baiana, em alguns aspectos, detalhes, pode ser comparada à *vestimenta barroca* de que fala Gilles Deleuze em *A Dobra – Leibniz e o Barroco*, quando afirma que o ”Barroco é definido pela dobra que vai ao infinito.” (2009, p.201), sendo o modelo têxtil, o lugar primeiro onde ele será reconhecido. Vejamos:

> (...) Tal como é sugerido pela matéria vestida: é preciso que já o tecido, a vestimenta, libere suas próprias dobras da sua habitual subordinação ao corpo finito. Se há um vestuário propriamente barroco, é ele largo, com saias, com ondas infláveis, borbulhantes, envolvendo o corpo com suas dobras autônomas, sempre multiplicáveis, em vez de se limitar a traduzir as dobras do corpo (...).. Mas o Barroco não se projeta somente em sua própria moda, Em todos os tempos, em todo lugar, ele projeta as mil dobras de vestes que tendem a reunir seus respectivos portadores, a transbordar suas atitudes e ultrapassar suas contradições corporais ... (DELEUZE, 2000, p. 201/202).

E isto detectamos na baiana de Carmen com saias, dobras e redobras, que evidencia uma linguagem que não é verbal, mas que nos comunica na forma da linguagem visual, que é tão efetiva no século XX e XXI, assim como a linguagem audiovisual e que Carmen, já nos anos 30/50, sabia dessa força imagética como uma prática cognitiva, como uma forma de comunicação, com significados não uniformes, atingindo os sujeitos de formas diferentes. As imagens de Carmen Miranda sugerem sempre um movimento. Difícil olhar uma foto sua e não imaginar sua performance no palco, assim como ouvir sua voz e não imaginá-la deslizando em uma das suas apresentações, como podemos observar na foto seguinte: as dobras sugerem as dobras barrocas, as volutas que se multiplicam, se dobram, desdobram e se imagina um movimento de dança, um bailado. Na figura citada, a fantasia foi desenhada para o filme *Nancy goes to Rio* (1950), traduzido no Brasil, como “Romance Carioca”. A música nordestina chega a Hollywood, via Carmen, que interpreta *Baião*, de Humberto Teixeira

e Luiz Gonzaga, com um título onomatopaico *Ca-Room Pa Pa* e a figurinista Helen Rose, substitui o turbante da baiana pelas sombrinhas de frevo, a fim de homenagear o Nordeste, o carnaval de Pernambuco, terra natal de Luiz Gonzaga. Há uma subversão do traje. A baiana que já não é baiana, mas se transforma em outras, assumindo nova cultura: a do frevo. Bem coerente com o dissonante desafio de Sarduy de se ser barroco: atualidade do barroco por subversão, por escárnio, por subversão, por paródia. (RUSSO, 2009, p.66). Paródia, por ser uma releitura do traje já existente e consagrado da baiana, uma interpretação nova, uma recriação, adaptando a fantasia original ao novo contexto. Uma intertextualidade bem presente no pós-modernismo, que é chamado de Neobarroco.

Ilustração 11: Carmen Miranda no filme *Nancy Goes to Rio*. Uma baiana estilizada, com sombrinhas do frevo no turbante. Fonte: In BARSANTE. Op.cit. p.154.

Deleuze também afirma que o Barroco não se projeta somente na moda do século XVII, mas ele projeta as mil dobras, em todos os tempos, em todos os lugares.(2009, p.201/202), isto quer dizer, também na pós-modernidade. É através desse conceito deleuziano do *pli*, ou seja, da dobra sobre dobra, de redobras, de *dobra dobrante*, que o Barroco sobrevive em todas as épocas e encontra sua razão de existir, de estar presente nos dias de hoje, para além das suas limitações históricas que lhe foram determinadas. O Barroco em Carmen Miranda é o Barroco em movimento, cujas dobras não são estáticas. Dançam e criam formatos diferentes na sobreposição de umas sobre as outras. Alinhando-se ao conceito de Deleuze e para fundamentar a nossa afirmativa, Francisco Ivan, diz o seguinte:

> A base da discussão é o Barroco como um traço, a dobra que vai ao infinito. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. Gilles Deleuze, seguindo o traço de Leibniz, investiga o movimento dessas dobras, não como essência, mas, como função operatória. No Barroco, proliferam as dobras, suas combinações, também, infinitas, regem o movimento que ocasiona desdobramento e redobramento. O Barroco é uma arte das combinações, de relações: a dobra e seus desdobramentos. (SILVA, 2004, p. 47).

Podemos dizer que, Gilles Deleuze é quem faz uma síntese última da passagem conceptual de Barroco, enquanto "modo operatório histórico", o Neobarroco enquanto "prática semiótica contemporânea" que "cita" o passado, reproduzindo-o – transfigurando-o – no contexto do presente, não por assimilação pura e simples, de dois distintos contornos históricos, mas por metonímia, pelo reconhecimento de traços, de linhas de força contíguas e não-contíguas, por rastros dispersos, mas afins, que se deixam reger pela infinidade da dobra dobrante, pelo *pli infini*. (CAMPOS, 1996:5 apud. RUSSO, op.cit. p.5).

Portanto, na pós-modernidade ou Neobarroco, a obra de arte assume vários sentidos, provocados pela abertura da forma a diversos significados e leituras, produzindo uma hibridização nas artes, misturando as várias modalidades artísticas, o que já acontecia nas artes tradicionais e nas novas artes, notadamente as artes multimídias, mas características da pós-modernidade. O que diz Deleuze: "Haverá uma linha barroca que passaria exatamente conforme a dobra e que poderia reunir arquitetos, pintores, músicos, poetas, filósofos." (DELEUZE, 2009, p. 65). E Carmen já antecipa

tudo isso, nessa bricolagem da baiana que vira o traje da representação brasileira, latina, e contamina escandalosamente os Estados Unidos e o Mundo.

Considerando a trajetória artística percorrida por Carmen Miranda, desde o rádio, passando pelo disco, Cassino da Urca, o cinema nacional e internacional, podemos dizer que ela foi a primeira *pop star* brasileira multimídia. Ela utilizou de todos os recursos midiáticos existentes na época para projetar a sua imagem. E suas performances ecoam até hoje, anos depois da sua morte, tendo ultrapassado sua própria vida. Historicamente, ela foi uma espécie de suporte que deu voz a diferentes abordagens de identidade, não só representativa da identidade brasileira, mas latino-americana e simbolicamente, várias narrativas dessas identidades, foram construídas a partir das suas músicas, imagens e filmes. (MACEDO, 2014). Essas representações sempre foram questionadas. Quais sujeitos, símbolos e elementos, ela lançou mão para a construção dessa identidade e podemos perceber que sobre a sua performance e imagem vários elementos foram unificados e até hoje é comercializada como uma identidade brasileira. Por mais que se ligue Carmen Miranda à fantasia de baiana, percebemos que em seu percurso, ela foi abordada com intenções diversas. No Brasil, sua carreira foi alicerçada interpretando canções que através dos seus versos, criavam uma imagem positiva do povo e das belezas naturais, especialmente do Rio de Janeiro, que era o centro cultural e capital do Brasil. Os filmes sempre com temas carnavalescos, mostravam um povo alegre e eram sinônimo de modernidade, por conta das novas tecnologias que começavam a ser utilizadas. Nos Estados Unidos, para onde partiu em 1939, a baiana é apresentada como exótica e tropical, um símbolo de tudo que é latino, sendo Carmen a mediadora das relações entre esse país e a América Latina. Duas visões, dois olhares da arte de Carmen para nomear quais sentidos foram a ela atribuídos tanto pelos brasileiros, quanto pelos americanos, no final da década de 1930 e parte da década de 1940, considerados os anos de maior sucesso da carreira de Carmen, parte no Brasil e parte nos Estados Unidos.

Graças aos filmes estrelados por ela nos Estados Unidos, que a baiana cresceu em proporções tanto no figurino, a cada película aparecendo mais sofisticada e estilizada, quanto culturalmente. Com base nessa pluralidade de linguagens e significados atribuídos à Pequena Notável, diretamente vinculados às linguagens, pelas quais veiculava e se apropriava, fazem dela uma expressão de modernidade. (MACEDO, 2014). E porque não dizer da modernidade barroca. Lembramos

que a Semana de Arte Moderna já tinha acontecido em São Paulo (1922) e os cariocas começavam a digerir o seu manifesto e modificá-lo ao gosto carioca. Dentre todos os códigos e símbolos que devem ser elencados para que se faça uma nação, como: uma língua, um folclore, costumes, culinária, paisagens, monumentos, uma plêiade de heróis, devemos ainda incluir, no caso do Brasil, a influência do movimento modernista (até na redescoberta, num regresso do Barroco), do carnaval, do malandro, do samba, da miscigenação (teoria do caldeirão de raças), da literatura regionalista e essa noção de brasilidade que Carmen Miranda difundiria. (MACEDO, 2011, p.104).

A mídia brasileira dos anos 30 construiu a imagem de Carmen como o produto de um Brasil Moderno. Carmen era a maior intérprete dos sambas brasileiros e musa do cinema nacional, que começa a virar a indústria do cinema. Tudo isso acontecia no Governo Vargas, que tinha uma política de modernização do país e um projeto ambicioso de integração nacional, atrelado a uma identidade nacional. Nesse processo todo, além das práticas políticas, absorvia também as manifestações culturais populares e afro-brasileiras, com o intuito de despertar nos brasileiros esse pertencimento a um país que era uno na sua identidade, utilizando narrativas performáticas que criaram mitos, ícones, momentos memoráveis passados e presentes, alastrando pelo Brasil afora os ideais do governo, que estavam no centro promovendo a mimese social deste projeto político.

No meio de todo esse vendaval que abalava a conjuntura nacional e todo o discurso de "brasilidade", estava Carmen Miranda, no centro dessas mudanças que incorporavam as manifestações populares como os símbolos da nossa nacionalidade, mas escolhidos para que a sociedade os aceitasse. Foi o caso do samba que era coisa de negro, marginalizado e característica dos ritos afro-brasileiros. Ela incorporava esse estado de coisas, responsável pela propagação dessas ideias do projeto governista, construindo uma imagem de que ela era o "tipo brasileiro" e quão bela e majestosa era nossa terra. Suas canções imprimiam uma brasilidade que se reinventava (BALIERO, 2011 apud. MACEDO, p. 145), com uma unidade de alegria, cordialidade, trabalhadora e, Carmen Miranda era a porta-voz dessas canções que popularizavam a nação e a imagem que se queria do país, particularmente o Rio de Janeiro: " Rio, lindo sonho de fadas. Noites sempre estreladas e praias azuis," cantaria ela em *Primavera no Rio*, síntese perfeita daquele lado da cidade. (MENDONÇA, 1999, p. 42). E continua:

> Rainha branca do samba, Carmen Miranda atendia ao figurino estado-novista, num primoroso equilíbrio de opostos. Vestida elegantemente, não abria mão da ginga nem da gíria associadas aos moradores das favelas. Cantando a cidade, o morro e o Brasil, a moça branca colaborava para legitimar seu jeito como brasileiro. (MENDONÇA, 1999, p.53).

Em meio a sua responsabilidade como porta-voz desse estado de coisas, responsável pela divulgação da imagem daquilo que formava nossa identidade, Carmen também construía sua própria imagem particular e pública. Desde o início da carreira ela sempre caprichava nos figurinos, muitos que ela própria desenhava e costurava porque era uma habilidosa costureira e a máquina sempre a acompanhou, até aos Estados Unidos. No Brasil, os modelos eram confeccionados com tecidos que mandava vir de Paris e muitos copiavam trajes das estrelas do cinema americano. E a imagem pública, artística, que a projetou, a fantasia da baiana, os turbantes, as sandálias plataformas que ela mesma criou para aumentar a sua estatura. Criava roupas que realçassem a sua silhueta, que fossem confortáveis e facilitassem a sua performance no palco, além de transparecerem uma sensualidade comedida, que se pronunciava numa abertura na saía, que deixasse aparecer parte entre a cintura e o busto, mas nunca que mostrasse o umbigo.

E essa sensualidade contida que usava as mãos, braços, piscadelas de olhos requebro do quadril para se materializar, foi até comentada na sua estreia na Broadway em “Ruas de Paris” por diversos jornais, como o *Sunday Magasine*, da Filadélfia, que dedicou uma página inteira em quatro cores, tratando desse assunto, estampando um grande desenho de Carmen vestida de baiana, com um longo artigo, do qual Abel Cardoso Júnior, extraiu os seguintes tópicos:

> Carmen Miranda, uma cantora e dançarina da “Cidade maravilhosa”, que, na Broadway, chegou, viu e venceu. Logo na primeira noite de representação, ainda que os espectadores não compreendessem a letra das canções, não regatearam aplausos. Porque Carmen, apesar de não fazer gestos sugestivos, nem “remover véus” tem mais encanto e sedução que todas as bailarinas da Broadway juntas: ela é um fenômeno.” (apud. CARDOSO Jr, 1978, p.154).

E Carmen não só encanta os “ianques” e a comunidade sul-americana “de língua espanhola”, que já formava uma grande colônia nos EUA naquela época, mas o grande público e muitos jornalistas correspondentes, como um dos mais importantes deles, Eduardo Guaitsei, que escreveu o seguinte:

> O que este empresário apresentou em “Ruas de Paris” é uma mistura de quadros cômicos, bailes e pantominas, tudo com a sua música correspondente. E a Carmen, que aparece no palco, escondendo seu busto debaixo de volumosos colares de todos os tamanhos, coroada com duas minúsculas cestas, repletas de pequenas bananas e outras frutas, inunda de graça e malícia toda a rua 44. (apud. CARDOSO Jr, 1978, p. 158).

Citamos esses depoimentos, para dizer que Carmen não apelava para uma sensualidade vulgar, mas que sabia usar outros recursos para ser exótica, extravagante e sensual na sua performance, não distante da festa barroca, da exuberância, da alegria. Carmen era a representação do Barroco popular que era o carnaval, com seus sambas e marchinhas. Era a apoteose do artifício, de que fala Severo Sarduy e que tão bem podemos adicionar à imagem de Carmen Miranda: “O festim barroco nos parece, ao contrário, com a sua repetição de volutas, de arabescos, e máscaras, de chapéus confeitados e reluzentes sedas, a apoteose do artifício, a ironia e irrisão da natureza...” (SARDUY, 1979, p. 59),

4.3 IMAGENS, ESTEREÓTIPOS E CLICHÊS

Sendo assim, tomando a imagem como uma forma de narrativa, em Carmen, tanto a sua imagem em movimento, que vemos nos filmes e documentários, como as imagens (e não são poucas) captadas ao longo de sua carreira pelas lentes fotográficas, podemos associá-las a esse conceito de Sarduy, como essa apoteose do artifício e do desperdício. Tudo em duplicidade, em exagero. Quando observamos uma foto de Carmen, a primeira impressão é que aquela imagem está em movimento, se move, porque ela sempre posava como se estivesse no palco, interpretando uma de suas canções e há um movimento de braços, de ombros, o sorriso (quase sempre) e um piscar de olhos. Essa característica fazia das partes o todo. Impossível observar as mãos de

Carmen, o olhar de Carmen, o sorriso, isoladamente, sem pensar no movimento e trejeitos da sua dança. Observar os turbantes, os brincos, os balangandãs, sem completar mentalmente a fantasia da baiana e imaginá-la dançando. Diante disso, podemos até vestir Carmen Miranda com o soneto de Gregório de Matos (CARVALHO, op.cit. p.76). Invertemos a ordem do soneto, a fim de que se enquadrasse melhor no nosso argumento:

O todo sem a parte não é todo;
A parte sem o todo não é parte.
Mas se a parte faz o todo, sendo parte
Não se diga que é parte, sendo todo.

Ilustração 12: Fragmentos da imagem de Carmen Miranda. A parte e o todo.
Fonte: : http://maishistoria.com.br/carmen-miranda-o-que-e-que-essa-baiana-tem/

(...)
Não se sabendo parte deste todo,
Um braço, que lhe acharam, sendo parte,
Nos disse as partes todas deste todo.

(...)
E todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em toda a parte,
Em qualquer parte sempre fica o todo.

Ilustração 13: Carmen Miranda: O todo e a parte. Fonte: http://maishistoria.com.br/carmen-miranda-o-que-e-que-essa-baiana-tem/

Como no soneto, parte e todo formam uma coisa só, se completam, se imbricam, uma não vive sem a outra. Como no soneto de Gregório de Matos, "Ao braço do mesmo menino Jesus quando apareceu," a imagem de Carmen provoca um labirinto de conceitos, não se sabe onde essa fantasia começa e termina. Todo e parte. "Um não se explica sem o outro. Os dois termos mantêm relações de reciprocidade, implicação, pressuposição." (CALABRESE, 1987, p.83), E o que vem primeiro? O turbante, os brincos, os braceletes, os balangandãs, as sandálias, a saia, o corpo que veste, o corpo que promove a performance? Esses adereços se misturam, se contrapõem, se unificam continuamente. Formam uma unicidade, a unidade das partes que compõem o todo, uma acumulação de efeitos que faz da fantasia algo ornamental, como no Barroco, como no soneto.

Segundo Alberto Manguel, no seu livro *Lendo Imagens,* que também parte dessa premissa da imagem como narrativa: "Ao contrário das imagens, as palavras escritas fluem constantemente para além dos limites da página, ao contrário das imagens, que se apresentam à nossa consciência instantaneamente" (MANGUEL, 2001, p. 25). Isso que dizer que as imagens se formam em nossas mentes no momento que a vemos e, de acordo com as nossas experiências, virem a ser associadas a outras imagens, dando-lhes vida e emprestando-lhes palavras, para que possamos contar o que vimos.

Nesse sentido, com o passar do tempo, mais de 70 anos depois, essas imagens de Carmen Miranda, continuam atuais e a nos contar histórias. Esse tempo na imagem, segundo o autor é infinito, tendo em vista que: "uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la." (MANGUEL, 2001, p. 25). Seguindo essa temática, o autor ainda salienta, traçando um paralelo com a cultura ou civilidade, que só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, já vimos antes. Vejamos sua afirmação:

> Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pinturas, esculturas, fotografias, edificadas ou encenadas -, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio) conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (MANGUEL, 2001, p.27).

Em outras palavras, Manguel nos alerta que a imagem não só pode ser vista, mas também lida e defende a integração entre esses diversos tipos de leitura. Mas, ele próprio comenta que nem sempre foi assim. Cita por exemplo, Gustave Flaubert, que não gostava de inserir qualquer tipo de figuras ou gravuras nos seus escritos. Para ele, as imagens limitavam a imaginação do leitor. Já Manguel discorda, assegurando que a imagem é o trampolim para se imaginar outras histórias, assim como, outras imagens. Ele defende, ainda, que as imagens é um dos poucos meios que todos podem realizar sua própria leitura, mesmo aqueles impedidos do acesso à leitura do código escrito, mesmo porque, a leitura da imagem não tem um código como a leitura da palavra. Sua proposta é que cada sujeito tem sua leitura única e individual de cada imagem, pois, esta é capaz de aguçar a sensibilidade, lançando mão de uma linguagem metafórica para o individuo se transportar para outros espaços, fazendo uma viagem interior.

Manguel nos faz ver que a imagem é uma ferramenta relevante para que possamos entender que a obra não tem somente um caráter ilustrativo no fazer do artista, mas também, o caráter de instigar e informar ao receptor, seja leitor ou espectador. Há um processo de retroalimentação nessas diferentes leituras que as pessoas realizam: uma imagem que evoca um texto, que evoca uma música, que evoca um filme, que evoca uma situação, que evoca uma outra imagem. É um ciclo constante que se completa e possibilita diversas leituras.

Para Lúcia Santaella & Winfried Nöth, que tratam a imagem à luz da semiótica, no livro *Imagem, Cognição, semiótica, mídia*, as imagens se dividem em dois domínios: o domínio das representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, *holo* e infográficas, pertencentes a esse domínio. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio, as imagens surgem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. (SANTAELLA & NÖTH, 1997).

Esses estudiosos analisaram a relação texto/imagem, afirmando que o texto/imagem se encontram numa relação complementar. Palavras e imagens fazem parte de um sintagma geral, permitindo que a unidade da mensagem se realize num nível de compreensão avançado. É isso que detectamos na imagem de Carmen Miranda, em movimento ou na fotografia, quando faz parte de uma mensagem única, não dissociada da dança, do canto, do gesto, do vestuário. O conjunto que diz da imagem. Uma imagem que não precisa de legenda e moldura para ser explicada. Nas imagens de

Carmen, há algo de esvoaçante, de movimento, de leveza, de delicadeza e um código logo identificado pelo espectador/receptor. A construção da imagem barrocamente semiótica de Carmen, moderna e plural.

Gilles Deleuze também discorre sobre a imagem-movimento, na qual podemos inserir Carmen Miranda nas suas atuações no cinema. Este estudioso afirma que a imagem-movimento tem duas faces, segundo o todo que ela representa e conforme os objetos entre os quais ela passa. Nas imagens em movimento, o todo está sempre se dividindo, se partindo, segundo os objetos que fazem parte daquela imagem e vão reunindo esses objetos num todo: "tudo". Segundo Deleuze, há dois processos nessas imagens: de um lado, a imagem-movimento exprime um todo que muda, e se estabelece entre dois objetos. O que ele chama de processo de *diferenciação*. Por outro lado, a imagem-movimento comporta intervalos e, relacionados a esses intervalos, surgem espécies distintas de imagens, com signos que as compõem, cada uma em si mesma e entre outras. Isso ele chama de processo de *especificação*. (DELEUZE, 2005, p. 42). Isto que acontece no cinema, quando a imagem central interage com pessoas, com o ambiente, com objetos, formando uma só imagem, que tem uma mensagem a dizer, muito além dos diálogos.

Outro ponto que destacamos na performance de Carmen Miranda é a repetição da fantasia da baiana, mesmo que elas nunca fossem iguais, mas no conjunto, não deixavam de ter algo da baiana. Também sua presença nos filmes produzidos em Hollywood, ao longo dos anos, veio a se tornar um clichê, tendo em vista que seus papéis eram sempre iguais, com a mesma personalidade, geralmente latinas, suas fantasias de baiana sempre apareciam em alguma cena, as canções se repetiam. O clichê ficou uma coisa tão forte em Carmen, virou quase que uma marca, quando sua imagem é reproduzida em todas as mídias e são sempre recorrentes. E fora das mídias também, quando se olha a fantasia da baiana, se faz os gestos das mãos quando ela dançava, quando alguém passa com as sandálias plataforma, usa brincos grandes ou pulseiras que tomam quase todo antebraço, logo Carmen é lembrada, até pelas gerações mais novas, que nem eram nascidas, quando ela era uma estrela internacional, décadas depois da sua morte. Essa presença de Carmen é realçada por Tânia Garcia:

> Mesmo depois de sua morte, [Carmen Miranda] continuou sendo assunto em jornais e revistas, tendo a sua imagem sempre atrelada à música, à moda, ao carnaval, aos filmes que fez em Hollywood e à polemica em torno de sua baiana estilizada. (GARCIA, 2004, p. 15).

O clichê foi atribuído à imagem de Carmen de forma pejorativa, principalmente pela imprensa brasileira, que sempre criticava sua atuação em Hollywood. Na verdade, o clichê no conceito comum, nada mais é que algo repetido à exaustão e termina como sendo algo previsível. São estereótipos, frases, imagens, que se perpetuam e com o tempo se tornam clichês.

A pintura, o cinema e a música muito se utilizam dele. O clichê é uma característica barroca pelo excesso de repetição. Muitos estudiosos se debruçam sobre a questão do clichê, entre eles, Theodor Adorno, no seu ensaio "A Indústria Cultural", quando afirma que o clichê é algo necessário e "causados pelas necessidades dos consumidores e só por isso seriam aceitos sem oposição" (ADORNO, 2002, p.169, In LIMA, Luiz Costa). Para ele, é um produto da técnica utilizada pela indústria cultural com a estandardização e a produção em série. Na publicidade, se a peça publicitária for muito complexa, não é aceita pelos consumidores, porque há um estado de estranheza se aquilo não é entendido, portanto, não vende. Por conseguinte, o clichê é mais fácil, prático e compreensível. Ele cita como exemplo, as (tele) novelas (*soap* ópera: novela de rádio e por extensão de TV), que trazem sempre as mesmas histórias, onde já se sabe o final e por isso dá certo. É esperado que o bem sempre vença o mal e quando acontece o inverso, há um estranhamento e não é aceito pelo consumidor, o telespectador. A Indústria Cultural, toda ela é feita de clichês. As ideias se repetem, não há ideias novas e revolucionárias. Quem entra na indústria cultural, faz o mesmo que os outros já faziam.

No cinema, encontramos estereótipos, principalmente quando o enredo traz uma outra cultura, um outro país é representado na tela, como era o caso dos anos 40, em Hollywood, com o intuito de agradar os vizinhos latinos, por conta da Política da Boa Vizinhança, os filmes eram ambientados em Cuba, Argentina, Brasil, entre outros. Às vezes, até agrediam os nativos desses países que não se viam retratados ou representados nessas películas. E com o passar do tempo, esses estereótipos se tornavam clichês, como o Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro, o calçadão de Copacabana, as danças populares, as frutas tropicais, as mulatas dançando samba, seminuas, equilibradas em saltos enormes.

E sobre o clichê no cinema, Adorno também afirma que:

> (...) A breve sucessão de intervalos que se mostrou eficaz em um motivo, o vexame temporário do herói, por ele esportivamente aceito, os saudáveis tapas que a bela recebe da robustez do astro, sua rudeza

> com a herdeira viciada são, como todos os pormenores e clichês, salpicados aqui e ali, sendo cada vez subordinados à finalidade: confirmar o esquema enquanto impõem a sua realidade. Logo se pode perceber como terminará o filme, quem será recompensado, punido ou esquecido; para não falar da música ligeira em que o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, adivinhar a continuação, e sentir-se feliz quando ela ocorre. (ADORNO, 2002, p.172, In. LIMA).

Quando é lançado um filme hoje, dependendo do sucesso de bilheteria, já se sabe que terá o 2, o 3, sempre com o mesmo par romântico e um final feliz. Ou mesmo um filme de ficção e aventura sequenciado, como o caso de Harry Porter. Para Adorno, o clichê é uma causa da indústria cultural, cujo efeito é sempre o melhor.

Walter Benjamin comunga do mesmo pensamento de Adorno em relação ao clichê, considerando que ele está diretamente relacionado ao fato de que a Obra de Arte pode ser sucessivamente repetida, como cita no seu texto *A obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução*. Diz ele: "O clichê que dele se tira não tem outro objetivo senão o de descerrar os indícios" (BENJAMIN, 1975, p.19). E complementa:

> A obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução. O que alguns homens fizeram podia ser refeito por outros. Assistiu-se, em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduzirem-nas a fim de garantir a sua difusão e os falsários imitá-los com o fim de extrair proveito material. (BENJAMIN, 1975, p.11).

O clichê devido a sua reprodução repetida, poderá até se tornar banal, porém dependendo da forma de usar o clichê, poderá até fazer dele uma novidade, ou então algo curioso, mas que no fundo terá o mesmo significado, como era o caso da fantasia de Carmen. Cada filme, uma baiana diferente, uma nova bricolagem da original, uma mistura da tradição afro-brasileira e do moderno. Hoje, essas reproduções estão cada vez mais independentes do original.

Walter Benjamin nos convida a contemplar o novo, em formas que contêm o antigo e concomitantemente, nos leva a um olhar, com detalhes, do antigo para a compreensão do novo. Isso nos leva a uma nova perspectiva de inovação para fugir dos preconceitos: o clichê, o estereótipo, o banal, o feio, o belo tem algo a nos dizer hoje, quando a indústria cultural tem o gosto da novidade, da transformação, da

reprodutividade, fazendo do antigo, do original, algo que nos leva a saborear os bens culturais da atualidade. Em *As Origens do Drama Barroco Alemão,* Benjamin já trata dessa convivência do antigo e do novo. Nos dias atuais, com o advento das máquinas ditas da "visão", como o cinema, fotografia, televisão, cinema, computador, *smartfones*, equipamentos de multimídia, já proporcionam efeitos tidos como "barroquização", numa forma de entendermos a estética de uma época quando essas novas técnicas de comunicação estão por toda parte.

Gilles Deleuze, no seu livro *A Imagem-Tempo - Cinema* 2 (Brasiliense, 2005), também trata do clichê na sétima arte, afirmando: "um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa" (p.31). Mais, ainda:

> (...) Nós não percebemos a coisa ou imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. (DELEUZE, 2005, p.31).

O que Deleuze quer dizer é que nem sempre percebemos tudo o que uma imagem nos quer dizer, porque isso depende também das referências de cada um, do seu repertório e porque, segundo ele, a imagem é feita para isto, para que não se perceba tudo, para que o clichê se sobressaia e ela própria organiza ou induza os seus referentes, os encadeamentos que essa imagem possa nos levar. Na pintura, ele cita Cèzanne como exemplo, afirmando o seguinte: "Se Cézanne tivesse consentido em aceitar seu próprio "clichê barroco", seu desenho seria ótimo segundo as normas clássicas e nenhum crítico teria encontrado nada de negativo a dizer." Mas, quando seu desenho era bom, ele parecia a Cézanne muito ruim. Era um clichê." (MACHADO, 2010, p.240). Mas a imagem, mesmo uma estilização, uma imitação, está sempre tentando superar o clichê, sair do clichê e ser verdadeira, original. Assim, era Carmen, a imagem da baiana como uma recriação que parecia sempre inusitada.

Para Marshall McLuhan, teórico da comunicação, no seu livro *Do Clichê ao Arquétipo* (Record, 1973), hoje os meios de comunicação têm sempre uma necessidade de fazer coisas novas e que nasceram na imprensa. Citamos:

> A própria palavra "clichê" deriva do processo mecânico de imprimir, como já observamos. A tecnologia de Gutemberg de prensar e imprimir por meio de unidades fragmentadas e repetíveis foi a chave para o estabelecimento de toda a mecanização social, educacional e política. Como várias tecnologias sucederam a impressão, essa se tornou mais e mais o lar do arquétipo. (MCLUHAN, 1973, p. 143).

Hoje, com a multiplicação dos meios de comunicação, o mundo atual, não é mais o mesmo de tempos atrás. A informação é massiva, cada vez mais presente na vida das pessoas, os meios de comunicação são atacados por formadores de opinião pré-escolhidos e o interlocutor comum, termina não formando suas opiniões e essa informação atinge a vida social e mental dos cidadãos, influenciando o que vão consumir, a escolha do lazer, enfim. E para McLuhan, uma outra forma de abordagem do clichê é indicar que, quanto mais profundamente as pessoas participam de uma cultura, menor o motivo para inovação (p.77). Ninguém resiste ao clichê porque ele já faz parte da indústria cultural, ávida por novidades, lança mão do clichê, porque é a novidade que o produz.

Concluímos que os clichês e estereótipos são sempre usados no cinema e nas artes em geral. Enquanto o primeiro tenta banalizar, desqualificar uma unidade visual e discursiva já existente, o outro se define quando tenta cristalizar uma estrutura conceitual já existente.

4.4 O FESTIM BARROCO: A carnavalização da baiana

O carnaval, apesar de ser logo lembrado como "coisas do Brasil", intimamente ligado à nossa tradição cultural, não nasceu ontem e não é uma novidade, ou invenção brasileira. Ao longo dos séculos, sofreu muitas modificações e não era exatamente como vivemos hoje. O carnaval surge precisamente no século XVI, época do Maneirismo, historicamente no período de 1515 a 1600, porque não dizer da cultura barroca (que se estende desde meados do séc. XVI, na Europa, durante todo séc. XVII, até o século XVIII, quando alguns estudiosos denominam de Rococó), pois, segundo Ernest R. Curtis, no capítulo Maneirismo, do seu livro *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (Edusp, 2013), "muito do que denominaremos maneirismo é hoje qualificado de *barroco*."(p. 340). Fica claro que a cultura barroca também contamina o Maneirismo,

se imbricando, quando o Renascimento começa a perder o fôlego e o Barroco dita uma nova ordem nas expressões artísticas, econômicas, políticas e religiosas. A delimitação das datas também causa controvérsias entre teóricos. Wölfflin afirma que: "O Barroco está limitado pela Renascença, quanto ao futuro, pelo Neoclassicismo, que surge depois dos meados do séc. XVIII" (WÖLFFLIN, 2005, p. 26) . Mas a maioria dos teóricos modernos tomam o Barroco como um sentido estético nas artes, que de tempos em tempos, invade o mundo, ditando como um novo regresso e nesse momento da pós-modernidade, muitos estudiosos, como Umberto Eco, Michel Mafesoli entre outros, afirmam que a contemporaneidade é barroca, quando se referem a uma "barroquização" do mundo atual. Um estilo sensorial que ultrapassa o tempo e espaço.

Na Idade Média e no Renascimento, época delimitada no estudo de Mikhail Bakhtin, o carnaval não coincidia com nenhum festejo da história sagrada, mas, acontecia nos últimos dias que antecedia à quaresma (mardi gras), como continua a tradição em várias sociedades contemporâneas cristãs, como o Brasil, Itália, França e outros, mas um período que abrangia outras festividades que aconteciam em outras ocasiões, juntamente com datas sagradas como o *Corpus Christi* e duravam três meses. Citamos: "(...) As celebrações carnavalescas ocupavam um importante lugar na vida das povoações medievais, inclusive do ponto de vista da sua duração: nas grandes cidades chegavam a durar três meses por ano no total." (BAKHTIN, 2008, p.11). Durante esse período tudo era permitido. A condição social era renegada, sob o ponto de vista da influência carnavalesca. A mudança do pensamento do homem era radical. Caíam todas as distinções hierárquicas e o mundo era visto, vivido, nessa perspectiva cômica e carnavalesca.(p. 12). Até os teólogos, monges, clérigos e sábios se permitiam a sair de suas sérias rotinas e escrever textos paródicos e cômicos. Surgiam nessa época liturgias paródicas, paródias de leituras evangélicas, das orações (como o Pai-Nosso, a Ave-Maria, hinos religiosos, salmos e evangelhos).

No período carnavalesco, a vida era vivida de forma festiva e cômica. À alegria do carnaval, juntava-se também o riso, que era solto e tinha um papel fundamental nesse contexto. A norma era não rir sozinho, mas rir-se "com todos e de todos." Segundo Bakhtin:

> Todos riem, o riso é "geral": em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo: por último, esse riso é

> *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 2008, p.10).

De lá para cá, o carnaval toma outro rumo, mesmo o sentido sendo o mesmo, principalmente no carnaval do Brasil, quando o carnaval dos grandes centros virou um espetáculo para ser visto, cronometrado pela grande mídia, com destaque para o desfile das grandes escolas de samba, com grandes alegorias, adereços, fantasias suntuosas, efeitos especiais e mulatas "saradas", sambando em cima de saltos enormes, quase sem roupa (mesmo que havendo uma tentativa do poder público do resgate do carnaval popular onde todos participem e atuem). Na Idade Média e Renascimento, o carnaval era verdadeiramente vivido, não só assistido, não caracterizado como espetáculo, mas uma manifestação popular, feita pelo povo. Essa festa acontecia fora dos ditames do cotidiano, um espaço onde vinha à tona, um mundo novo, irreal, que virava realidade durante três meses, e era regido pela lei da liberdade, um território delimitado entre a vida e a arte. Os ritos e espetáculos podiam ser encontrados na praça pública, nas igrejas e nos castelos. A comicidade e o caráter popular eram normas dos ritos carnavalescos. Opunham-se à cultura oficial da Idade Média, séria e religiosa. No centro dessas manifestações carnavalescas, três categorias se destacavam: os ritos e espetáculos, obras cômicas verbais e vocabulário grotesco e familiar.

O carnaval não era uma forma puramente artística como o espetáculo de teatro. O carnaval se situava na fronteira entre a arte e a vida. Era a vida representada. Não havia distinção entre ator e espetáculo. Palco e vida juntos. Não havia palco e plateia. A norma a ser seguida era a *lei da liberdade*. O carnaval não era para ser visto, mas para ser vivenciado. De certa forma, era uma válvula de escape do cânone e da vida oficial. Não havia hierarquia de nenhuma espécie. Todos eram iguais nos festejos carnavalescos e essa representação era um jogo que terminava se transformando em vida real. Conforme Bakhtin: "a segunda vida do povo. A sua vida festiva." (p.7)

Expressão barroca, por sua natureza, o carnaval é o espaço da transgressão, da paródia, do desperdício, da mistura de estratos, da confusão, da mistura de gêneros, como afirma Sarduy. Um festa que provoca a "carnavalização" da vida cotidiana, como uma forma de resistência, de aposta na alegria e na esperança, de que todos os dias sejam festa. O carnaval é a festa do visual, do espetáculo e da teatralidade com o poder de inverter a ordem estrutural do cotidiano. O carnaval brasileiro é a expressão típica

dos rituais barrocos de carnavalização, quando os valores são invertidos, transgredindo a ordem vigente.

Até os anos de 1930, o carnaval no Brasil também se assemelhava ao carnaval da Idade Média, na rua e com a participação do povo, sem limites ou distinção. No final dos anos 20, nasce a primeira Escola de Samba, a *Deixa Falar*, no Rio de Janeiro. Depois, vieram a Estação Primeira da Mangueira, Estácio, Portela e outras. Os Cordões Carnavalescos. Ranchos e Blocos já existiam e organizavam cortejos ou desfiles pelas ruas do Rio com fantasias e alegorias e muitas sátiras ao governo e personalidades. Mas foi no Governo Vargas que as escolas foram de fato oficializadas e entraram na programação oficial do carnaval (1935). Nos cordões e blocos, já existia uma ala de baianas e Cecília Meireles faz uma diferenciação das baianas "do ganho", das baianas do carnaval, que tinham as suas fantasias mais elaboradas, dispensando muitos dos adereços da baiana original. Já era uma baiana estilizada. Vejamos o que ela diz:

> A baiana de carnaval vem a ser uma estilização da baiana autêntica. Imaginemos que se prepara, num cortiço da Rua Estácio de Sá, uma "cabrochinha" sestrosa que vai tomar parte, com esse trajo, num cortejo do bloco "Quem fala de nós tem paixão" ou em outros grupos e ranchos de denominações igualmente curiosas, como os "Caprichosos de Estopa", o "Ameno Resedá", as "Mimosas Cravinas", a "Miséria e Fome", a "Flor do Abacate", o "Chuveiro de Prata", etc. Acaba de vestir suas saias brancas, muito duras de polvilho, para armarem a seda colorida da saia de cima. Tem a sua camisa de rendas muito alvas e engomadas, com laçarotes de fita cor-de-rosa enfiada pelos entremeios das alças (...).
>
> Passa agora a saia colorida, que pode ser em chita ou em seda, lisa ou floreada, mas sempre em tons muito vivos, com muito cor-de-rosa, verde, azul, amarelo, encarnado, roxo, numa variedade surpreendente de matizes. A saia pode ter uma pala de um palmo, que a ajuste às ancas, ou vir toda franzida do cós. Termina, geralmente, num ou mais folhos, orlados ou não de uma das cores do pano – se é estampado – ou em tom diverso, quando é liso. Tem ainda o *xaile* para se envolver à maneira clássica – isto é - descendo dos ombros, ou numa nova faceirice, sobrepondo à saia, cingindo as ancas exageradas pelas roupas engomadas, preso quase nas extremidades.
>
> Chega a vez dos colares - não apenas o colar de guia, o fio de miçanga que acompanha a boa baiana toda a vida – mas metros e metros de contas de vidro de todos os tamanhos, de todas as cores, com chispas, cintilações, brilhos e sombras de mil cambiantes, reproduzindo todo o fausto das pedras preciosas, num amontoado monumental, das orelhas aos ombros, imobilizando o pescoço, que dificilmente pode rodar para a esquerda e para a direita, com a solenidade vagarosa de um pescoço de ídolo. (...).Os braços ficam recamados dessas mesmas contas, ou braceletes de metal dourado... que se fecham numa larga placa do pulso ao meio do antebraço, repetindo-se mais acima ao alto do braço, numa placa mais estreita, essa comum a todas as baianas de carnaval.

> Falta-lhe a trunfa - quer dizer – o pano de cabeça, que pode ser igual à saia, ou à blusa, ou diverso. Enrolam-no como um turbante, escondendo as pontas na frente ou dobram-no de maneira a tornar-se uma espécie de diadema, cobrindo a parte da frente do penteado. (MEIRELES, 1983, p. 34/36/38/40/42).

Pergunta Meireles: Será isso fantasia? Parece antes tratar-se de restos de costumes diversos dos vários povos negros transplantados para o Brasil. E continua:

> Sobre essa trunfa não irá o balaio das compras, mas a sua lembrança: um pequenino balaio fixado de pano, pelo fundo, e contendo pequenas frutas artificiais, ou flores de papel, de aspecto muito decorativo. Em alguns casos, o balaio é substituído por um minúsculo tabuleiro, coberto por uma pequena toalha de renda. Agora, está pronta a cabrochinha sestrosa, que é como quem diz a mulatinha faceira. Não lhe falta mais que enfiar as sandálias ou chinelas novas, menores que os pés, para fazerem o andar saltitante e instável – sandálias de salto muito fino, geralmente pretas, com forro vermelho, umas bordadas, outras pintadas e até às vezes orladas de pluma.
> Essa pequena baiana sairá com o seu grupo pelas três horas da tarde, e percorrerão cantando as ruas da cidade, cantando e dançando, com estandartes, taças de vitória dos anos anteriores, animais monstruosos - reminiscências totêmicas? – armados em papelão e pano, palanquins, lanternas de papel - para se acenderem ao escurecer – precedido o cortejo das figuras extravagantes, com a cara pintada de prelo, ouro e vermelho, em evoluções de consumada agilidade – e seguido do grupo de músicos, que marcam o ritmo com “cuícas”, pandeiros, reco-recos, chocalhos e esse instrumento inesperado e característico que vem a ser chapéu de palha percutido pelo lado de fora da copa. A música é feita pelos homens; e o parceiro da baiana é o *bamba*. (MEIRELES, 1983, p. 44/46).

Ilustração 14: Baiana de Carnaval. In Cecília Meireles, 1983, p.37 e uma das baianas de Carmen Miranda. Fonte: https://www.theguardian.com/fashion/2015/aug/05/carmen-miranda-fashion-turbans-platform-shoes-and-a-lot-of-controversy.

Da baiana de Dorival Caymmi, personificada por Carmen, muda muita coisa. Ao invés das saias rodadas, engomadas e armadas, a saia de cetim, apertada em volta da cintura, com objetivo de delinear os contornos do quadril, dando maior destaque e sensualidade aos movimentos das pernas (LIGIÉRO, 2006, p.90). Esse modelo de Carmen despreza as saias de baixo (anáguas), mantendo a saia comprida que alongava a sua estatura. Ao invés das sandálias muito altas e de salto fino, Carmen Miranda artificializa mais esse figurino e cria as sandálias plataforma para disfarçar sua pouca estatura e dar mais equilíbrio nos seus movimentos de dança. Mas podemos notar na bricolage de Carmen, que muita coisa permanece da descrição e do desenho de Cecília: o turbante que Carmen usa, enriquecido com adereços, os braceletes, brincos de argola, colares, etc.

Continuamos citando Cecília, na descrição do grupo no qual sairá sua baiana:

> Chama-se a isso de "cordão", porque, para o isolar dos populares, vai uma corda circunscrevendo o grupo. Na segunda-feira de carnaval, esse grupo invariavelmente passará pela Praça Onze, um dos sítios mais velhos da cidade, na primeira estrada aberta como caminho do paço para a quinta imperial. Aí, pertinho do canal do Mangue, se desenvolve a parte mais curiosa do carnaval carioca. Aí, na multidão compacta se arredondam as rodas de batuque e samba, e dança-se e canta-se **– homens e mulheres vestidos com a mesma indumentária de baiana** – até às primeiras horas do amanhecer. (MEIRELES, 1983, p. 48).

Neste desenho de Cecília, notamos uma organização por fantasias, uma estrutura se formando. Vale lembrar que esse estudo de Cecília Meireles cobre o período de 1926 a 1934 e os desenhos datam na maioria, do ano de 1933/34. Carmen Miranda já era famosa, mas não tinha vestido sua fantasia de baiana. Mas já havia nos "cordões" e blocos, um ensaio de "ala das baianas", que seriam incorporadas pelas Escolas de Samba e hoje, toda escola tem, por exigência, uma ala de baiana, que eles procuram estilizar ao máximo e com muito luxo. Outra curiosidade destacada por ela, confirma o que já citamos neste trabalho, é que "homens e mulheres vestidos com a mesma indumentária de baiana." Isso era comum no carnaval, os homens vestidos com a fantasia da baiana, mas portavam armas por baixo dessa fantasia, para defesa pessoal, em caso de briga.

Ilustração 15: Desenho de Cecília Meireles – 1934 – Broco Frô du Má. In: Cecília Meireles op.cit. 1983. p.49.

Mas é com Carmen que a fantasia se populariza e invade os salões dos bailes de elite do Rio de Janeiro, chegando até aos famosos bailes do Teatro Municipal e do Copacabana Palace, quando as mulheres da classe alta passaram a usar a "fantasia de baiana de Carmen Miranda." Nota-se que ela leva essa concepção também para Hollywood e seus primeiros trajes no cinema americano, seguem o mesmo modelo que havia criado para o filme brasileiro. Isso muda depois e cada modelo reflete o estilo de cada filme. Todos os modelos eram criados para que ela parecesse mais alta e realçasse a sensualidade da mulher latina.

As fantasias em cada filme eram uma novidade, se modificavam, se reciclavam e deslumbravam as espectadores da salas de cinemas do mundo inteiro, com os novos

adereços. Desde o início da sua carreira, Carmen demonstrava interesse pelos adereços, joalheria. Com a baiana, ela intensificou os colares, os brincos e braceletes, fabricados com vidro, pedras semipreciosas, madeira, imitação de cristais, prata, fazendo combinações inusitadas. Assim como a dobra, que é o traço do barroco, as fantasias de Carmen não tinham uma finitude. Eram recriadas, reprocessadas, exageradas, luxuosas, tudo com desperdício e ostentação. As baianas de Carmen assim como "o barroco não para de fazer dobras, mas é um continuo dobrar-se e desdobrar-se sobre a mesma dobra, sobre o mesmo ponto, sem perder o fio, o traço." (LIMA, 2013, p.91).

4.5 OS TURBANTES COMO FRACTAIS, MÔNADAS, RIZOMAS

Em alguns turbantes de Carmen Miranda, vem-nos a imagem dos Fractais, que vem do latim *fractus*, significando algo "irregular" ou "quebrado." O termo foi criado em 1975, por Benoit Mandelbrot, matemático francês, nascido na Polônia, que nos anos 70 (do século XX), descobriu a geometria dos fractais. São objetos geométricos, matemáticos ou físicos, podendo ser divididos em partes, cada uma delas semelhantes ao objeto original. Então, cada parte é semelhante ao objeto, como um todo. Em outras palavras, isto nos diz, que cada padrão da figura inteira é repetido, em cada parte, numa escala menor e como a "dobra barroca", nos leva a alguma forma de infinito. Podíamos ter como exemplo, formas criadas em computador e formas existentes na natureza, como: os flocos de neve, estruturas vegetativas de algumas plantas como a samambaia, a couve-flor, os romanescos, etc. As imagens geradas nos computadores, têm efeitos visuais surpreendentes e, hoje, com a Arte Fractal, inicia-se uma liberação de imagens fractais em computadores, invadindo o espaço de criação de pintores e artistas plásticos, além da utilização dos seus princípios para composição de músicas, esculturas e até obras literárias. E vamos encontrar essa ligação dos fractais e da matemática com o Barroco, em Omar Calabrese, quando ele afirma o seguinte:

> Entende-se por "fractal" qualquer coisa cuja forma seja extremamente irregular, extremamente interrompida ou descontínua, seja qual for a escala em que a examinamos. O "objeto fractal" é, pois, um objeto físico (natural ou artificial) que mostra intuitivamente uma forma fractal; objetos semelhantes são muitos frequentes na natureza: a descontinuidade de uma costa, o perfil dos flocos de neve, a distribuição dos buracos do queijo *gruyère*, a forma das crateras da

> Lua, uma rede fluvial, e a lista poderia prosseguir indefinidamente. (CALABRESE, 1987, p.135).

E ainda complementa:

> Até aqui, falamos de *configurações fractais*, indicando como elas existem em objetos naturais ou em objetos artificiais, por exemplo, do ponto de vista dos seus contornos figurativos. E também assinalamos como é que tais configurações podem sofrer valorizações ao sabor da época e do gosto. A frequência de objetos fractais na nossa época contemporânea permite-nos definir como "neobarroca" também este tipo de produção substancialmente cultural. (CALABRESE, 1987, p. 139).

Com base nos conceitos de Calabrese sobre os fractais, podemos fazer associações com as mônadas de Leibniz, sempre se dobrando e redobrando sobre si mesmas junto à constatação científica de que a estrutura microfísica e até mesmo anatômica dos elementos, como os *fractais*, nos remetem à estética barroca. E podemos identificar, com certa frequência, na cultura contemporânea, casos de verdadeiros e genuínos objetos fractais, assim como produções comunicativas irregulares, fluxos turbulentos constituindo o horizonte de uma estética irregular e de dimensão fractal. (p. 140).

Também podemos associar ao conceito de *rizoma* pensados por Deleuze & Guattari, que foram buscar na botânica essa definição para aplica-los aos seus estudos filosóficos. Como as raízes, o caule e as ramificações de uma árvore, os rizomas se expandem em linhas de fuga e por meio deles o desejo se move e produz. Segundo eles: "um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retorna segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas." (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 25). Não há linearidade. nem unidade nos rizomas. Há a multiplicidade de possibilidades. São linhas que se escondem, confundem, cortam caminho, não sendo uma forma fechada e entre elas não há ligações permanentes.

Nas imagens de Carmen, nos seus turbantes, notamos essa presença dos fractais, nos arranjos utilizados, a mistura de diversos estratos como a superposição de cores, tecidos, miçangas e formatos que nos remetem a esses objetos. Fizemos uma montagem do turbante de uma das fantasias utilizadas por Carmen, no filme *The Gang´s all Here* (Entre a loura e a morena), substituindo os arranjos utilizados no turbante como renda (a renda já é um fractal), lã torcida imitando lã pluma para tricô, por *fractais de*

renda e *fractais da natureza*, como o romanesco e folhagens, e podemos conferir abaixo, na foto original e na montagem, quando causa o mesmo efeito de beleza e harmonia.

Ilustração 16: A esquerda, foto com turbante original e a direita o turbante montado com *fractais de renda* e *fractais da natureza*. Fonte: http://www.doctormacro.com/movie.20star20pages/Miranda,20Carmen-Annex.htm. Carmen Miranda com turbante de broto de trigo, também um fractal da natureza. In. BARSANTE, op. cit. p. 197.

Outra utilização de *fractal da natureza*, podemos observar no turbante acima, feito com espigas de trigo, que é um fractal natural, e nos remete ao conceito da *parte* pelo *todo,* começo e fim, que não se identifica onde começa um e termina o outro, porque dos brotos do trigo são gerados diversos produtos e um desses brotos caindo no chão, gera uma outra planta, que gera novas espigas. O todo e a parte: não se explica um sem o outro, pois entre eles, há reciprocidade, implicação, pressuposição. (idem. p.83).

Assim posto: "na ideia de "todo", ou de "inteiro", ou de "sistema", ou de "conjunto", existe a pressuposição da "parte", ou do "elemento", ou do "pormenor", ou do "fragmento", ou da "porção." (CALABRESE, 1987, p.83). Os turbantes ao longo da carreira de Carmen se transformaram em peça central da sua caracterização e marca registrada da personagem que ela adotou, dentro e fora dos palcos. Ela estilizou os turbantes ao máximo. Dentre todos os elementos da indumentária tradicional, é no turbante que a baiana solta sua imaginação, podendo ser bordado ou com padrões geométricos estampados, ou fabricados em tear, em linho, algodão ou seda, ornados com pedrarias, lantejoulas, falsas pedras preciosas, ou mesmo coisas da natureza, como o trigo.

Carmen Miranda viveu antes da descoberta dos *fractais* por Mandelbrot e hoje é muito comum a utilização dos *fractais* na indústria cinematográfica, conforme afirma Calabrese:

> E quanto aos *fractais*, esses são agora comumente utilizados nas grandes produções cinematográficas para o fabrico (paradoxalmente), de efeitos de realidade. Com os fractais, efetivamente, é possível produzir imagens "do mundo", mas se forem de natureza irregular: justamente, coisas descontínuas, superfícies de planetas como a Lua, árvores e florestas, constelações celestes, sistemas de nuvens. (...) Em suma: a turbulência e a regularidade governam a produção de objetos com função estética em quase todos os níveis de sofisticação cultural, desde as práticas dos meios de comunicação às mais rarefeitas das galerias de arte ou das salas de concerto. (CALABRESE, 1987, p. 142).

Isso é constatado nos filmes de ficção científica, nos desenhos animados e musicais, que nos seus efeitos especiais geram imagens computadorizadas, que resultam num efeito mais real que usassem os cenários naturais. Mesmo em estúdio, são produzi-

dos cenários que remetem aos fractais, como o caso do musical *The Gang´s all Here*, do qual falaremos no próximo capítulo.

4.6 A ALEGORIA BARROCA

A alegoria é mais um artifício utilizado por Carmen Miranda, nas suas fantasias de baiana e nas suas performances. Maria Zenilda Grawunder, no seu livro *A Palavra Mascarada – sobre a alegoria* (1996, p.19), retoma o conceito de *alegoria*, conforme Heráclito: "chama-se alegoria a expressão que diz algo muito diferente do que quer dizer, ou seja, dizer de outro modo."[27] De Heráclito à Idade Média e até à modernidade, a alegoria nunca deixou de ser um artifício do qual se lança mão, principalmente nas artes visuais e, na literatura, quer para inserção de valores mundanos, na representação de Cristo, quer criando alegorias para reforçar a palavra evangelizadora.

Walter Benjamin, na sua tese *Origem do Drama Barroco Alemão* (Brasiliense, 1984), diz que:

> A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto do barroco das ruínas. (BENJAMIN, 1984, p. 199/201).

Ao mesmo tempo, o Barroco é, numa feliz expressão sua, uma "ostentação construtivista." (p. 201). Com essa definição, concluímos que a estética das ruínas, do fragmento, da decadência, do efêmero, é uma estética da construção, da criação barroca, que se transforma numa atividade combinatória, para o advento do belo. Os estilhaços, as ruínas, os fragmentos são a matéria nobre para a criação barroca. Para ele, essas ruínas não se tratam de "uma reminiscência antiga", mas uma "sensibilidade estilística contemporânea." (p.200). Na verdade é na acumulação desses fragmentos, no apanhado

[27] O termo grego allegoria, composto de *allos* (outro, de outro modo) *e agorein* (falar, dizer), significa literalmente "dizer de outro modo" ou seja interpretar um sentido primeiro das palavras, enunciados ou representações artísticas como outra coisa, atribuir-lhes outro sentido.

dessas ruínas que o processo da alegoria se processa, fazendo experimentações e a partir delas, uma *ars inveniendi* (arte de inventar), que não é necessariamente uma invenção do novo, mas uma combinação de elementos antigos. Vejamos nas suas palavras:

> A atitude experimental do artista barroco assemelha-se à prática dos adeptos. O que a Antiguidade lhes legou são os elementos, com os quais, um a um, mesclam o novo todo. Ou antes, *não há mescla, mas construção.* Pois a visão perfeita desse "novo" era a ruína. O objeto dessa técnica, que individualmente se visava os *realia*, as flores de retórica, e as regras, era a ordenação exuberante de elementos antigos em um edifício, que sem unificar esses elementos em um todo, fosse superior, mesmo na destruição, às antigas harmonias. Essa arte deveria chamar-se *ars inveniendi* (arte de inventar). A noção do homem genial, mestre nas *ars inveniendi*, foi a de um homem capaz de manipular modelos soberanamente. A "imaginação", a faculdade criadora do novo, era desconhecida como critério para hierarquizar os espíritos. (BENJAMIN, 1984, p. 200/201).

O artista barroco mostra essa competência de realizar essa atividade combinatória: ruínas e construção. Não há mescla do antigo com o novo, mas uma nova construção em cima das ruínas. As ruínas estão no caminho do artista barroco, apenas como um atalho para a realização do novo. Com isso, podemos afirmar que o barroco não observa a natureza com sua exuberância vital, não se apresenta no botão e na flor, mas com uma excessiva maturidade e na decadência das suas criações. Não se apresenta na sua exuberância vital, mas aprende com ela a decadência e cria o belo, o novo. A natureza é o "eternamente efêmero" e o "olhar saturnino daquelas gerações reconhecia a história." (p. 201). Benjamin faz uma compreensão da natureza, fazendo uma distinção da transfiguração da natureza e a *apoteose barroca*. A natureza renascentista é uma transfigurada: o artista renascentista a imita com um significado da "imitação da natureza modelada por Deus" (p.202). No artista barroco, a natureza que se apresenta na história é uma natureza decaída. Mas, a tendência do Barroco é a apoteose, que é um reflexo de como o Barroco contempla as coisas. Daí, "elas não se transfiguram nunca para dentro. Sua irradiação se dá pelas luzes da ribalta – a apoteose." (p. 202).

Conforme os conceitos benjaminianos, entendemos que Carmen Miranda sendo uma cantora identificada com a elite branca, não se intimidou em usar a fantasia da baiana tradicional, - que era considerada vulgar, porque vestida pelas baianas "do ganho" que comercializavam suas frutas e quitutes, pelas baianas nos cultos africanos

do candomblé e como fantasia de carnaval, utilizadas também por homens, considerada até a baiana da gentalha, - numa construção alegórica barroca, onde a ambiguidade e multiplicidade de sentidos, segundo Benjamin, é o traço fundamental da alegoria. E essa ambiguidade é a riqueza do desperdício, contrariando a natureza que é regida pela economia e contrariando sempre "a pureza e a unidade da significação." (BENJAMIN, 1984, p.199). E Carmen exagera no desperdício de adereços: brincos, pulseiras, colares, brilho, tudo em demasia. Uma mistura de estratos, a substituição de adereços da baiana original por outros que dão outros significados ao traje, que nos levam a outras leituras e significantes. O culto ao extravagante que a alegoria barroca proclama, a construção do novo, dando vida a uma coisa decaída, em ruínas.

Carmen Miranda toma como modelo a baiana original e faz uma permutação de elementos característicos desse traje, a fusão de novos significados, o intercâmbio dos elementos plásticos, de que fala Sarduy, para dizer do processo de condensação do Barroco, dando novos sentidos e fazendo da baiana uma expressão da América Latina e espanhola, quando ela substitui a saia rodada e engomada, com várias anáguas, por uma saia comprida, de tecido leve para realçar o requebro do quadril, algumas delas, com babados e abertura numa das pernas, que nos lembra as dançarinas do flamenco cantado (*el cante jondo*), conforme modelo, usando no filme "Serenata Boêmia" (1944):

Nota-se que Carmen não estava presa somente ao modelo padrão da sua baiana, mas brinca, faz combinações, acrescentando coisas que enriquecem e universaliza essa baiana que não é mais da Bahia, do Rio de Janeiro. É do mundo. E nesse momento ela torna-se uma artista internacional, utilizando todos os alegorias cênicas que lhes são disponíveis e que lhes proporcionavam prazer e deleitassem o público. Benjamin afirma que na verdadeira arte, o prazer pode ser fugaz, ter o instante de prazer, desaparecer e renovar-se. Já o Barroco quer "unicamente durar, e prende-se com todas as forças ao eterno." (p. 202). Já na alegoria, o tempo é efêmero, porque torna-se ruínas, por conta disso, a constante reciclagem, o refazer-se. Segundo Benjamin: "as alegorias envelhecem, porque sua tendência é provocar a estupefação." (p. 205).

Mas Carmen não deixa de ser a "Baiana Internacional." Suas fantasias por mais estilizadas que fossem, sempre se reportavam ao Brasil. A ligação dela com o Brasil era imediata, por conta da fantasia da baiana, das músicas que interpretava nos filmes, mesmo com letras em inglês, ela sempre arranjava o jeitinho brasileiro de cantar um trecho, uma frase em português. Mesmo que usasse outro tipo de roupa, representasse

outro papel, era sempre a brasileira Carmen Miranda, muitas vezes representando ela própria, nos filmes que atuava, mas ela sempre primava pelo novo, pelo "superabundância" de significados que sua imagem transmitia, conforme afirma Simone Pereira de Sá:

> Seu interesse sempre foi, antes, no espetáculo – leia-se, a soma de estímulos sonoros, visuais, coreográficos, cromáticos -, por isso é que, cantando em shows propriamente musicais, atuando em peças teatrais ou em filmes, ela representou sempre a mesma personagem, uma vez que qualquer destes suportes eram antes veículos para a expressão do seu projeto de brasilidade que Hollywood, longe de adulterar, canalizou para os filmes. (PEREIRA DE SÁ, 2002, p. 165).

Ilustração 17: Carmen Miranda e a dançarina do flamenco espanhol: Fonte: https://br.pinterest.com/pin/37788084344421628/ e https://br pinterest.com/explore/dançarinos-de-flamenco/.

A alegoria barroca em Carmen, não se detém à fantasia da baiana, das ruas de Salvador e do Rio de Janeiro. Há nela, algo de sincrético como produto da fusão dessa

fantasia com a tradição afro-brasileira, com a baiana do candomblé, cujo traje tem muitos significados do culto e das divindades.

E porque não dizer com a indumentária das santas católicas, pelo brilho, pelo excesso de ornamentos, pelas pedrarias, principalmente nos mantos e turbantes, como podemos comparar nessas imagens de Carmen Miranda e A Virgem de Macarena e N. Sra das Dores, obra do Aleijadinho, o mesmo detalhe das mãos, quase postas.

Ilustração 18: Carmen Miranda e a Virgem de Macarena. Fonte: http://cinemaclassico.com/index.php/entertainment/item/1174-carmen-miranda-do- cassino-da-urca-a-hollywood e https://br.pinterest.com/anaept/our-lady/. Carmen Miranda e N. Sra. Das Dores – obra do Aleijadinho – Mesmo detalhe das mãos Fonte: https://br.pinterest.com/timshadysims/carmen-miranda/ e http://ipco.org.br/ipco/mais-penetrante-que-espada-de-dois-gumes/#.WLEB8tLyvcs

Nessa sacralização do traje da baiana, podemos notar no turbante de Carmen, que já não parece mais um turbante, mas uma coroa, com fios/pingentes dourados que caem pelo rosto, deixando à mostra os olhos. Assim, como a coroa da Virgem de Macarena, da tradição católica espanhola, reluzente e cravejada de pedras preciosas. Podemos observar essa dessacralização da indumentária da Virgem, notadamente a coroa, quando ela migra para o turbante de Carmen, tirando dela o caráter divino e a submete aos festejos populares, à fantasia da baiana. Ao mesmo tempo que ela dessacraliza esse adereço, promove uma sacralização às avessas da ordem social, como uma consagração da sociedade, da carnavalização do divino. O Barroco é o lugar adequado para o sincretismo acontecer, nas palavras de Severo Sarduy: "barroco *pinturero*, como o chama Lezama Lima, barroco do *sincretismo,* da variação e da sondagem." (SARDUY, 1979, p.68).

Alguns autores defendem ainda, que algumas das poses que compunham a coreografia de Carmen, guardam fortes semelhanças com os gestuais e poses tradicionais do antigo reino Congo. Zeca Ligiéro destaca pelo menos, quatro dessas poses em sua tese, já citada neste trabalho. Essas poses congolesas são observadas em trabalho desenvolvido por Robert Farris Thompson: entre elas, os braços cruzados sobre o peito; parada com a mão esquerda sobre o quadril e o braço direito estendido para alto e para frente com a mão aberta; as duas mãos no quadril e ambas as mãos espalmadas sobre a cabeça. Ele afirma o seguinte: "não acredito que houvesse algum conhecimento desses gestos e poses, mas não acredito também numa simples coincidência. São matrizes culturais veiculadas pelos estilos musicais e parte da tradição oral, mantida na diáspora." (LIGIÉRO, 2006, p.127). Abaixo, a "Pose do Congo" e uma das poses repetidas por Carmen em *Week-End in Havana* (Aconteceu em Havana), 1941.

Segundo Ligiéro, era uma das mais emblemáticas poses no antigo Reino do Congo, destacando os valores culturais extremamente fortes, como:

> a prevenção contra a sublevação de quaisquer elementos negativos, além de realçar o futuro de maneira positiva, isto porque, a mão esquerda pressiona para baixo o acontecimento negativo (o Mal se irradia) e a mão direita empurra para frente para abrir a porta, causando a elevação do poder (sagrado). Muitos estudiosos definem este gesto simplesmente como "pose do Congo." (THOMPSON, 1979, p.125 apud LIGIÉRO, op. cit. p.129).

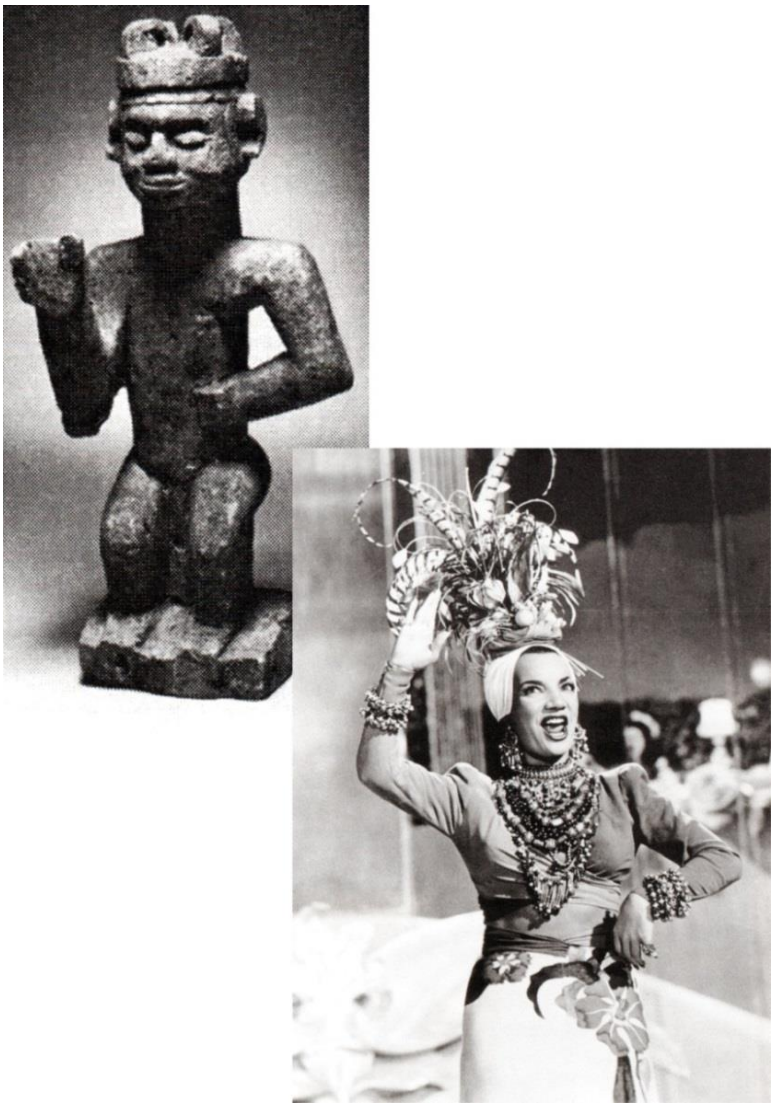


Ilustração 19: Pose do Congo, foto de Thompson. In LIGIÉRO, 2006, p.129 e Carmen em *Aconteceu em Havana*. In BARSANTE, op. cit. p. 98.

Carmen procurava na sua arte, assimilar e aproveitar tudo que pudesse enriquecer sua performance como *entertainer* e atriz. Como o artista barroco, "que olha o dentro e o fora e ver o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. A lente. O olhar." (SANT´ANNA, 2000, p.125), ela adota gestos e poses africanas, trazidas para o Brasil pelos escravos, mesmo ignorando os sentidos religiosos que essas poses traziam como tradição, promovendo um sincretismo também no seu repertório corporal e, mesmo que os ritmos fossem diversos, como: a rumba, o samba, a conga ou o mambo, ela conservava sua performance básica, transitando com liberdade por vários estilos de danças que são tradições e heranças culturais bantas nas Américas e até danças de origem árabes e egípcias como já citamos anteriormente.

4.7 TRAVESTISMO E CULTURA “CAMP”

Outro aspecto do barroco que podemos destacar na baiana de Carmen Miranda é o *travestismo*, como agenciador da sua performance, quando ela, depois do filme *Banana da Terra*, passa a utilizar a fantasia da baiana em suas apresentações, num momento político da integração do popular ao nacional, do reconhecimento e da aceitação da nação brasileira como mestiça. A baiana também colocava em destaque a Bahia, como a origem da nação e nossa primeira capital. Também colocava num pedestal o significado do samba, já que foi de lá que vieram as primeiras comunidades, promovendo a socialização do samba no Rio de Janeiro, tendo como líderes as “tias” baianas, líderes religiosas do candomblé, que também vendiam seus acarajés e tapiocas nas esquinas cariocas. Também é um resgate dessa personagem na literatura brasileira, na figura da mulata sensual, como a Rita Baiana de *O Cortiço* (Artur Azevedo) e essa mulata é aquela cantada na canção de Caymmi.

Na baiana de Carmen convivem harmoniosamente o falso e o verdadeiro, quando sua personagem representa o simbólico nacional, destaca a negritude e como característica da raça, a sensualidade, mas ao mesmo tempo, ela é vestida por uma cantora branca, luso-brasileira e de olhos verdes, o que já era um passaporte para ampla aceitação por parte da elite, pois segundo Balieiro:

> Carmen Miranda se vinculava â “branquitude” dos cartazes do rádio, espaço simbólico representativo da modernidade, pertencendo com destaque a uma espécie de *star system* à brasileira, com notória presença na publicidade, revistas ilustradas e no emergente cinema nacional. (BALIEIRO, 2014, p. 98).

Carmen Miranda era uma cantora cultuada pela elite, quando se apresentava no Cassino da Urca, lugar que não se via um negro na plateia, lançando mão das representações coloniais, quando a mulher negra era sensualizada, mas com a “branquitude” da sua imagem, sendo alçada ao posto de símbolo nacional. Assim, com toda autoridade que o título lhe cabia, Carmen estilizou sua fantasia à exaustão, incorporou figurinos e adereços a essa baiana, que a tornou uma baiana híbrida. Uma

que ela parodiou e outra que ela se autoparodiou. Sobre a estilização, Tânia Garcia afirma: “a baiana estilizada de Carmen, não tinha nenhum vínculo mais forte com a tradição baiana, além da proximidade com o samba. Seus laços eram com a cidade espetáculo, com o mundo do entretenimento.” (GARCIA, 2004, p. 111). E nos Estados Unidos, virou sua marca registrada, sendo adaptada para atender a outras exigências, comuns ao contexto hollywoodiano. Sua performance era baseada no exagero e na artificialidade da baiana. Havia a natural autenticidade do seu canto e repertório corporal, contrastando com sua fantasia exagerada, que era cultural. E como virou um produto da uma sociedade de consumo e de uma cultura massiva, virou também um ícone estereotipado que se multiplica nas caricaturas e nas imitações, por artistas como Lucille Ball, Bob Hope, Jerry Lewis, Dean Martin e Mickey Rooney, que vestiu a fantasia de baiana no filme *Babes on Broadway* (1941), cantando “Mamãe eu Quero”, sendo ensaiado pela própria Carmen Miranda. Mas, na maioria das vezes, era imitada por homens.

No Barroco, detectamos várias tendências nos estudos de Severo Sarduy, como a artificialidade, a afetação, a superabundância, a desarmonia, o desequilíbrio, o desperdício, a ruptura da homogeneidade, a ambiguidade, o disfarce, o *travestismo*, gosto pelos sentidos enganosos e ilusão visual (*trompe l´oeil*), dobras, desdobras, desdobramentos de planos, alegorias, paródias, metáforas, onomatopeias e gosto pelo popular, que validam essa tendência da imitação de Carmen. Segundo Irlemar Chiampi:

> Sarduy torna evidente a explicação do barroquismo como um exercício de esbanjamento que nega a lógica economicista do capitalismo, é o puro simulacro do travesti, tema que os romances sarduyanos exploram bastante. (...) Em seu afã mimético, aquele que simula prática, uma “impostura concertada”, uma camuflagem que quer *produzir um efeito*, sem o compromisso de passar pela Ideia. Como para os objetos hiper-reais da mídia, o que conta é a verossimilhança do modelo. (SARDUY, 1982, pp. 13-14 e 18 apud. CHIAMPI, 1998, p.33).

Diante disso, Carmen Miranda sugere essa ambiguidade que destrona a fantasia da baiana original como potencialidade demolidora de significados postos em relação a essa indumentária. E as imitações se multiplicam, se autoparodiam, pela própria Carmen e por homens, principalmente em shows de variedades, produzidos nos

campos de guerra americanos, durante a Segunda Guerra Mundial. Por não haver mulheres na tropa, as imitações de artistas famosas eram feitas por homens, e:

> a personagem feminina mais interpretada pelos soldados, fossem gays ou não, era também a estrela mais *camp* dos anos 40 – Carmen Miranda. (...) que se tornou um ídolo de *drag queens* e de soldados artistas também. (BERUBÉ, 1990, p. 89, apud. BALIEIRO, 2014, p. 258).

Outras artistas como Greta Garbo e Marlene Dietrich, também tinham interpretação *drag*, mas Carmen superava todas as outras, por ser um dos maiores ícones da cultura de massa, uma personificação fácil de ser imitada, pelo seu próprio exagero, estilização e autoparódia, provocando um distanciamento do estereótipo das mulheres latinas. O mais famoso imitador de Carmen foi o sargento Sascha Brastoff, que a caricaturava comicamente, substituindo os turbantes de frutas por talheres (coisa que a própria Carmen fez no seu último filme no EUA - *Scared Stiff* – Morrendo de Medo, 1953) e a farda do exército norte-americano, levando ao dobro o exagero, Brastoff ficou famoso e Carmen quando o conheceu em uma das suas apresentações, teria dito, segundo ele: "Você se parece mais comigo do que eu".[28] (*The Washington Post*, 24 de maio de 1945). Carmen quis dizer que ela podia se multiplicar e muitas vezes a imitação, a paródia podia ser perfeita, pois ela representava também um papel. Muitas vezes, ela desabafou que queria ser ela mesma, sem o turbante e a fantasia. Poder interpretar outros papéis que não fossem o da baiana internacional. Carmen ficou muito próxima de Sascha, quando ele deixou o Exército, sendo contratado pela Fox, tendo trabalhado como designer das roupas da atriz no filme *If I´m Lucky* (Se eu fosse feliz) - 1946.

[28] Tradução Fernando de Figueiredo Balieiro, op. cit. p.271

A cultura *camp*[29] fica ligada definitivamente à personagem de Carmen Miranda, a partir dessas imitações e um artigo publicado por Julian Dibell, em 1991, no *Village Voice*, com o título de *Notes on Carmen*, analisando a relação entre Carmen Miranda e *o camp*. Conforme Susan Sontag, no seu importante artigo "Notas sobre o Camp", escrito em 1964, exemplo do *camp* são coisas que, do ponto de vista "sério", são arte ruim ou *kitsch*. Para o *camp*, o andrógino é seguramente uma das grandes imagens da sensibilidade *camp*, assim como a paródia, a representação. Conceitos que encontramos na estética barroca, e porque não dizer, tomados do Barroco, e que detectamos nas imitações de Carmen, quando ela mesma criava situações cômicas em cima de sua própria personagem, porque era uma excelente comediante e, levou para Hollywood a cultura popular da carnavalização, no melhor estilo bakhtiniano.

A maioria das biografias de Carmen não a citam como um "ícone gay", mesmo Ruy Castro, que só cita um parágrafo, onde faz menção à ocasião que Carmen vai a São Francisco (Califórnia), assistir uma apresentação de sua performance no palco, num show estrelado por *drag queens*. Essa relação entre Carmen e o público homossexual é sempre ofuscada, desde o auge de sua carreira, conforme cita Balieiro (p.93): "mas no filme *Banana is My Business* (1995), de Helena Solberg, não é sem razões que é Erick Barreto, que a interpreta em passagens ficcionais sobre sua vida, intercaladas com sua própria imagem." Erick fez muitas apresentações em programas de televisão, na década de 1990, em performances *drag*, sendo a mais famosa delas, a de Carmen Miranda, tendo sido a própria Aurora Miranda, que deu o aval para ele representar a irmã no filme, tal era a semelhança com Carmen. Mas, como afirma Ruy Castro, Carmen Miranda "era a pessoa mais imitada nos Estados Unidos", no ano de 1951, por profissionais e amadores, conforme publicação da Revista *Variety*" (CASTRO, 2005, p.488).

[29] Palavra do inglês norte-americano, literalmente "levantar acampamento" ou "acampar". Usado como uma gíria para comportamento, atitude ou interpretação exagerada, artificial ou teatral, ou ainda um adjetivo que significa algo de mau gosto, muito artificial, exagerado, "cafona" ou "brega". Não tem tradução do inglês para outros idiomas. No século XIX, definido com ênfase no exagero e falta de caráter, ganhando vida nas gírias dos teatros, alta sociedade, mundo fashion da moda, showbiz e na vida underground das cidades" (CLETO, 1999, p.09, apud BALIEIRO, 2014, p. 260). Também presente nos círculos aristocráticos, sendo lembrada por Oscar Wilde, assim como no submundo dos shows *drag*. Susan Contag, escritora estadunidense, foi autora de um artigo *Notes on camp* de 1964, onde diz: "o *camp* é comumente relacionado ao exagero, à afetação, a uma estética especial que ironiza ou ridiculariza o que é dominante". Ainda enfatiza "os elementos chave da cultura *camp* como sendo a artificialidade, a frivolidade, a pretensão ingênua da classe média e os excessos provocados pelo choque" (CONTAG, 1964).

Portanto, conforme Severo Sarduy, “o barroco cria esse lugar *sem limites*, que é o espaço de conversões, de transformações e disfarce.” É o “barroco da imagem” personificado por Carmen Miranda. Como afirma Francisco Ivan: “O Barroco de carne e osso... que pretende captar o real vivo.” (SILVA, 2013, p.175).

Ilustração 20: Carmen Miranda ensinando os trejeitos da baiana para Mickey Rooney.
Fonte: https://br.pinterest.com/pin/451063718901476032/
Sascha Brastoff, no exército, com sua baiana estilizada com garfos e facas.
Fonte: https://www.flickr.com/photos/41929062@N04/6148610508

4.8 A ANTROPOFAGIA E TROPICÁLIA NOS ANOS 40

Carmen Miranda surge no cenário artístico carioca e brasileiro, no ano de 1929. Tomamos essa data como limite, considerando a sua primeira gravação em disco, na RCA Victor, mas ela já vinha participando de concertos, festivais, shows, rádio, etc. A Semana de Arte Moderna, também chamada Semana de 22, havia acontecido de 11 a 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Foi uma passagem das artes da vanguarda para o modernismo, quando aconteceu uma verdadeira renovação das artes, com novos conceitos artísticos, baseados em notícias das novas experiências estéticas em andamento na Europa. Mesmo não sendo uma unanimidade, recebida com aplausos, mas, também, com vaias e muitas críticas desfavoráveis, a Semana de Arte Moderna de 1922 aconteceu com o intuito de transformar e renovar a estrutura da arte brasileira, motivado pela exposição de Anita Mafaltti em 1917, que foi um divisor de águas, um marco na história da arte moderna no Brasil, causando estupefação e um incômodo geral entre artistas e escritores, de que era preciso romper com o espírito conservador e o academicismo na arte brasileira, como assegura Coutinho: "... a semana de arte moderna finalmente introduzia o Brasil na problemática do século XX e levara o país a integrar-se às coordenadas culturais, políticas e socioeconômicas da nova era: o mundo da técnica, o mundo mecânico e mecanizado." [30]

Em maio de 1928, Oswald de Andrade publica na Revista de Antropofagia, o Manifesto Antropófago, que de certa forma, reafirmava as bases do Movimento Antropofágico, liderado por ele e outros intelectuais, a partir da Semana de 22. É um manifesto literário, mas com um teor político mais exacerbado que o Manifesto Pau-Brasil, publicado em 1924. Se o Manifesto Pau-Brasil defendia a criação de uma poesia puramente brasileira tipo exportação, defendendo as coisas brasileiras e *uma língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica (novas unidade léxicas). A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos*, o Manifesto Antropófago reafirmava aqueles valores, defendendo uma língua puramente nossa, livre das gramáticas do colonizador. Destaca a catequização, contra todas as formas de catequeses, quer religiosa, quer cultural, e nega essa catequização, repetida em dois

[30] COUTINHO, Afrânio, COUTINHO, Eduardo de Faria. A literatura no Brasil, volume 5: Era Modernista. São Paulo: Global Editora, 1999, p. 23.

tópicos do Manifesto: *Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o carnaval. Fizemos Cristo nascer na Bahia, ou em Belém do Pará*. Destaca a alegria do brasileiro: *Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.* Se posiciona contra qualquer dominação europeia, contra a figura do índio romantizado de José de Alencar e a favor do instinto do índio caraíba que devora o inimigo, a antropofagia, repetida várias vezes no Manifesto. O Movimento Antropofágico foi inspirado no desenho de Tarsila do Amaral, batizado por Oswald de "Abaporu" (1928), palavra que é a junção de três palavras e em tupi-guarani significa "o homem que come gente", sinônimo de Antropófago. Alguns contam que Oswald teria pego o desenho e dito: vamos fazer um movimento a partir desse quadro. E assim foi feito.

Vejamos o que diz, novamente, Afrânio Coutinho, sobre o Manifesto: :

> Prega um retorno ao primitivismo, porém ao primitivismo em estado de pureza – se assim se pode dizer – ou seja, sem compromisso com a ordem social estabelecida: religião, política, economia. É uma volta ao primitivismo antes de suas ligações com a sociedade e cultura ocidental e europeia. (...) a antropofagia valoriza o homem natural, é antiliberal e anticristã.[31]

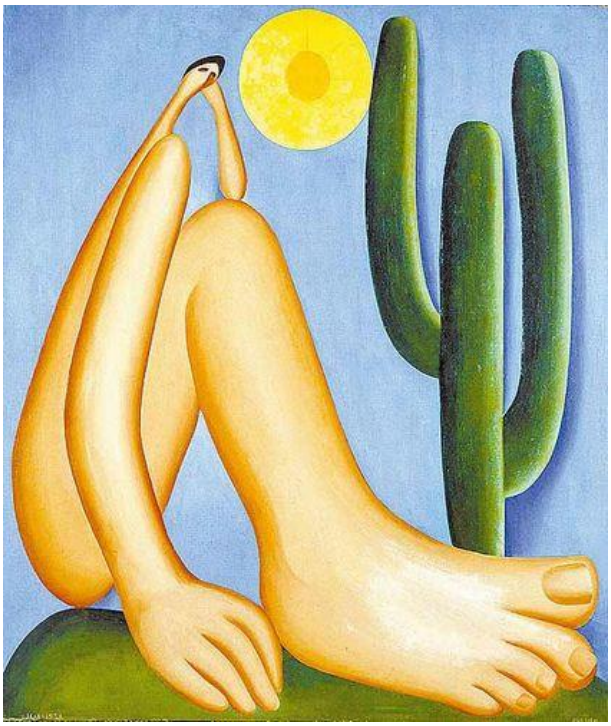


Ilustração 21: Abaporu – Tarsila do Amaral (1928). Fonte: https://gartic.com.br/morcegaa/desenho-livre/abaporu-tarsila-do-amaral-2

[31] Ibdem, p. 23

O que existia entre os brasileiros, era um sentimento de inferioridade em relação ao Ocidente, ao colonizador. Um sentimento de ex-colônia que, por séculos, aceitou passivamente tudo que ele mandava, que era arte externa. Não que a arte vinda da Europa fosse ruim, de má qualidade, mas era tudo absorvido, sem questionamentos, quer na poesia, na arquitetura, nas artes plásticas, na literatura e na música. A influência da cultura estrangeira era muito forte. O que aconteceu de 1922 para 1928, foi uma renovação em todas as artes, principalmente na linguagem e na estética, representando uma ruptura com os modelos estabelecidos, pois, culturalmente, o país estava estagnado, mesmo com o crescimento econômico e a forte industrialização. Era decretada a Antropofagia. Devorar tudo que vinha de fora e vomitar literalmente nossa cara: *Absorção do inimigo sacro para transformá-lo em totem*. A Antropofagia é repetida várias vezes. A palavra de ordem era a Antropofagia. A proposta era uma mudança, uma ruptura do já posto, da influência cultural estrangeira, para a criação de novas correntes, novas formas de fazer arte, contribuindo assim, para a formação da identidade nacional, reivindicando uma "arte genuinamente brasileira."

Nesse redemoinho cultural, surge a figura de Carmen Miranda, luso-brasileira, criada no Rio de Janeiro como uma moça tipicamente carioca e que já transgredia as normas que se esperavam de uma moça recatada, pois usava maiô, dirigia, gostava de piadas picantes, assimilando e devorando as transformações que estavam acontecendo na cultura carioca e brasileira, vindo a tonar-se a maior cantora do samba carioca, que, naquele momento, estava sendo alçado ao posto da representação cultural da nossa "identidade nacional." Posteriormente, devora a cultura americana, alcançando o estrelato no Brasil, nos Estados Unidos e no mundo, apenas com a sua imagem sonora e visual, usando todo o aparato midiático disponível: imprensa, rádio, disco, cinema e televisão, numa época em que muitos desses meios estavam apenas começando. Não afirmamos que Carmen Miranda conhecesse o movimento antropófago, mas como era uma artista que transitava no meio cultural carioca, podia ter notícia do Manifesto, já que a discussão sobre a antropofagia estivesse na ordem do dia nos anos de 1920, em que as "coisas brasileiras" estavam sendo resgatadas, envolvendo poetas, músicos, intelectuais, como: Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia, Heitor Villa-Lobos (figura que ela tinha contato porque fazia parte, também, da área de Cultura do Governo Vargas e ela era muito amiga do Presidente, da sua família, frequentando o Catete, saraus e morou vizinha ao palácio que era a residência oficial do Governo Federal), Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, etc.

Na música, o Manifesto se fez muito presente, quando se resgata a importância da Bahia, como primeira capital do País, exportando para o Rio de Janeiro os negros filhos de escravos que foram libertados, formando a Pequena África na região da Praça Onze, a importância das "tias" que comandavam essa mistura dos negros cariocas, baianos e brancos, interessados na cultura afro-brasileira, assim como promoviam o sincretismo religioso, celebrando a missa na sala e depois, no quintal, o candomblé, o batuque e o samba que foi assimilando o jeito carioca de ser, e assim nasce o samba carioca que passou a ser a expressão da nossa identidade. O interesse pelas "coisas brasileiras" que contribuíram para a construção da nossa identidade nacional, primeiro abrange a música popular e outras instâncias no plano das ideias sócio-políticas e econômicas, contando com vários atores que atuaram nesse processo, como Gilberto Freyre, que anos depois (1933), lança *Casa Grande & Senzala*, quando defendendo a mestiçagem, traz à tona a questão da miscigenação, reconhecendo os legados raciais, com a mistura das três raças: branca, negra e índígena. Soma-se a esse pensamento, Sergio Buarque de Holanda com *Raízes do Brasil* (1936), o próprio Villa-Lobos, que também era homem do governo, desencadeando uma (re)invenção da identidade nacional, no caso do samba, quando participava de noitadas com Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Donga, Sinhô, etc. (PEREIRA DE SÁ, 2002).

E Carmen Miranda faz parte desse grupo, como cantora e porta-voz dos compositores como Pixinguinha, Sinhô, Synval Silva, Ismael Silva, todos da tradição do samba, todos negros e a outra ala vinda da classe média, como: Jourbert de Carvalho, Noel Rosa, João de Barro (Braguinha), o Bando da Lua, etc, passando a ser a maior representante dessa mestiçagem na música, transitando entre os compositores negros, do morro e os compositores brancos, do asfalto, gravando o que havia de melhor na produção da música popular brasileira da época, num momento em que o samba e a marcha explodiam como músicas representativas do Brasil e Carmen alçava o posto da "grande intérprete dessa força oculta e hora vitoriosa", como afirma Pereira de Sá. (2002, p.64):

> (...) A cantora presta um favor à nação como intérprete do ritmo genuíno que traz alegria ao povo, fazendo-o esquecer de seus dissabores. Aqui a coerência sambista de Carmen Miranda, leia-se a adequação artística a este padrão recém-inventado, é referendada, a artista encontra-se em estreita sintonia com todo o ambiente musical da cidade e legitima-se como sua representante maior.

> O samba mudava de cara, com novas temáticas, novos arranjos, novos representantes, por conta dos moços brancos, educados e com escolaridade até de nível superior (Jourbert de Carvalho era médico), bem vestidos, de fraques e cartolas, apaixonados pelo ritmo negro. (MENDONÇA, 1999).

Carmen também contava com um ponto a seu favor: a sua própria imagem. Sabia trabalhar essa questão de forma profissional, e isso é sentido até hoje, quando mergulhamos no universo Carmen Miranda, muitas décadas depois, a sua imagem provocando, ainda, reações emocionais como na época em que era viva. A sua fama permanece, não só pela beleza física, um tanto por conta da sua voz, mas, principalmente, pela junção do real e do imaginário, que permanece viva até nossos dias, no Brasil e no mundo, e que até hoje não encontrou substituta na sua área de atuação. Nas suas aparições nos filmes que deixou, afloram as mesmas reações como: alegria que contagia a plateia por conta dos trejeitos com as mãos, que pareciam dançar no ar, os olhos que reviravam nas órbitas, o sorriso largo, a boca bem desenhada com batom vermelho e o sentimento de orgulho pátrio, pois, é ela que, até os dias atuais, é símbolo de referência do Brasil perante o mundo.

Ela parece antever o Tropicalismo, que só se efetivaria em 1967-1968, ainda nos anos 40, quando elege o samba e a marchinha como alicerces do seu repertório, ritmos que representavam o Brasil como fruto da nossa identidade, o carnaval e o universo carioca e baiano, transformando o regionalismo do Rio de Janeiro, numa explosão nacional, como pregava o Manifesto Pau-Brasil: *Ser regional e puro em sua época*. Carmen foi o nosso primeiro ícone, a utilizar a imagem de forma contundente, trazendo algo de inovador, do diferente, da novidade, assim como a sua criação estilizada da baiana. Foi devorada pelas mídias da época: disco, rádio, imprensa, cinema e televisão e também as devorava, porque sabia fazer uso de todas e tirar proveito, para a construção do seu próprio mito. Ela se apropriou da imagem e fantasia da baiana, a reciclou e, num processo antropofágico, a devolveu ao público com a sua marca. E Carmen se deixava devorar, também, tanto pelas mídias brasileiras, como pela estaduni-denses. Impôs aos americanos uma imagem tropical do Brasil e da América Latina, com a exuberância das frutas, das matas, das cores, da alegria.

A Antropofagia atravessa a carreira de Carmen Miranda como uma manifestação cultural surgida no seu tempo, não traduzindo uma estética permanente no conjunto de sua obra. Mas, em relação a essa mesma estética na sua trajetória, é

antropofágica quando ela investe nos ritmos populares como o samba, que era reconhecido como a nossa música, mas, havendo ainda quem dissesse que era "sambas negroides", ligados à periferia e à marginalidade e coisa de malandro. Carmen, também vinha das classes menos favorecidas, pois, era filha de barbeiro e de dona de pensão, mas, adentrou nos salões da elite cantando "sambas " criados por negros e a partir de "O que é que a baiana tem?", ostentando a fantasia de baiana, que, também, era marginalizada, vulgar. No Brasil era a "Pequena Notável", e fez fama como a cantora do "**it**" (1929 a 1939). Nos Estados Unidos, era a *The Brazilian Bombshell*, a bomba brasileira,(1939-1955) e soube digerir a cultura dos dois países e devolver com a sua assinatura, com o seu talento e carisma, até hoje, insubstituível.

4.9 A ANTROPOFAGIA DA TROPICÁLIA NOS ANOS 60

Os anos 60 foram anos de uma verdadeira revolução cultural no Brasil e no Mundo. O mundo foi sacudido por uma onda de contestação e protestos. Na política, a esquerda não mais satisfazia aos jovens que queriam aproveitar mais a vida, sem muitos problemas, com mais leveza e cor. Foi a época do movimento *hippie*, a turma do "amor e paz", do "faça amor, não faça guerra" e do *flower power*, da minissaia vinda da Inglaterra pela tesoura da estilista Mary Quant, da pílula anticoncepcional, do homem na Lua, do Festival de Woodstock, da guerra do Vietnã, dos The Beatles e do iê-iê-iê da banda britânica, dos The Rolling Stones – que com eles disputavam, entre a juventude mundial, qual a melhor banda de *rock and roll* -, do movimento feminista....enfim, uma década que mudou o rumo da história. A década de 1960 muda o pensamento ocidental marcado por todas essas transformações políticas, sociais e culturais.

O Brasil dos anos 60, apesar da modernização e industrialização, da fundação de Brasília como espelho de capital moderna com projeto de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, era época de muito repressão por conta da ditadura militar que se instaurou no país a partir de 1964, tendo o presidente João Goulart sido deposto do cargo apoiado pela sociedade civil, pelos órgãos de imprensa e os mais importantes partidos políticos. Em 1968, foi decretado o AI-5, fechamento do Congresso Nacional, pessoas presas e

desaparecidas, instalada a censura política e social, greves, protestos, enfrentamento entre estudantes e a polícia, cerceamento da liberdade individual, etc. As artes sofriam um severo patrulhamento ideológico com interdição de peças, shows, filmes e a criação artística era severamente prejudicada. As manifestações artísticas que tivessem uma mensagem cultural, não-política, era considerada alienada pelo CPC – Centro Popular de Cultura. Tudo era motivo de panfletagem política. Mesmo assim, havia muita resistência e as coisas aconteciam e influenciavam toda a produção artística, até depois da ditadura. Foi também um período de renovação cultural, pois, o poder de criação artística parecia aflorar com uma estranha força, quando estava sob a mira da censura. Foi a era do advento dos grandes festivais de música da TV Record, TV Rio, TV Excelsior e Rede Globo e revelou grandes nomes da música popular brasileira. Antenados com o que acontecia no mundo, foi uma época de grande efervescência cultural. O localismo e o cosmopolitismo se revelam na produção cultural do país, dos modos mais diversos, presentes em todas as manifestações culturais, eruditas ou não. (CÂNDIDO, 1973).

A produção artística e a qualidade poética das canções atingiram o seu nível mais apurado. Não podemos esquecer que, lá nos anos de 1930 a 1950, a trajetória dessa junção letra e literatura teve momentos também de forte qualidade artística, como no caso de Noel Rosa, Cartola, Assis Valente, Ary Barroso, Pixinguinha, Braguinha, Dolores Duran, Lupicínio Rodrigues, entre outros. No final da década de 1950, surgia a Bossa Nova que, nos anos 60, já era uma realidade, dividindo espaço com as músicas de protesto contra a ditatura militar. A *Bossa Nova* é um exemplo concreto da dialética da utilização da cor local (localismo) e da influência externa (cosmopolitismo) defendido por Antônio Cândido, quando utiliza o samba misturado ao *jazz*[32] *americano,* reelaborando o *cool jazz*[33], como diz a letra de Carlinhos Lyra, "Influência do Jazz", de 1962. (RODRIGUES, 2003, p.18).

Contrapondo ao "banquinho e violão" da Bossa Nova e a voz econômica de João Gilberto, surge um grupo arrojado com jovens influenciados pelas guitarras elétricas dos Beatles e Rolling Stones, chamado de "Jovem-Guarda", criando *o iê-iê-iê* local, com letras e músicas de Paul Anka, Elvis Presley, Neil Sedaka e de forma bem intensa, John Lennon & Paul McCartney, tendo em Renato e Seus Blue Caps, o grupo

[32] Manifestação artística originária de New Orléans, Chicago e New York , nos Estados Unidos.
[33] Uma vertente do jazz caracterizado, na maioria das vezes, por uma música mais lenta e melancólica. Há mais espaço na música. Ela é mais estendida e menos notas são tocadas.

que mais cantava Beatles em português e, produção nacional, principalmente dos compositores Roberto-Erasmo Carlos. Tendo à frente, Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos, o movimento também vira programa de televisão nos finais das tardes de domingo e durou de 1965 a 1968. Se as letras eram consideradas alienadas do momento político, pelo qual passava o Brasil, o movimento causou uma verdadeira revolução dos costumes no país, quando os jovens se sentiam representados por esses cabeludos e suas guitarras elétricas. A revolta acontecia porque as letras da Jovem Guarda eram bem distantes dos problemas sociais e políticos do Brasil e eram vistas como uma ameaça para a invasão da música americana e britânica. A juventude da época embalava suas festas com músicas alienadas que apregoavam: " quero que você me aqueça neste inverno, e que tudo mais vá pro inferno"(Roberto Carlos), no lugar de "podem me bater, podem me prender, mas eu não mudo de opinião" (Zé Kéti).

Mas, a convivência com a ala dita conservadora da música brasileira, com um desejo de delimitar espaços, como se não houvesse lugar para a música popular brasileira e o rock *Made in Brasil* da Jovem-Guarda, com versões dos sucessos do rock mundial e uma produção nacional bem significativa, também, não era muito amistosa. Conforme T. Marques:

> O crescimento vertiginoso dos fãs dos cabeludos roqueiros brasileiros, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, aumentou ainda mais a ira dos conservadores, que acusavam os roqueiros de alienados e de devastarem o processo de renovação musical que vinha se fazendo a partir da bossa nova. Foi organizada, pelos conservadores da música popular brasileira um movimento em defesa das "raízes da música popular brasileira", uma passeata contra as guitarras encabeçada pela cantora Elis Regina.[34]

A passeata contra as "guitarras elétricas", aconteceu em 17 de julho de 1967, em São Paulo, reunindo grandes nomes de peso da música brasileira, tendo à frente, Elis Regina, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Zé Keti, MPB-4, Zimbo Trio, entre outros. E o que surpreendeu nesse grande equívoco, foi a presença de Gilberto Gil, defendendo a "verdadeira " música brasileira, pois, já estava alicerçando a Tropicália junto com Caetano Veloso e as guitarras elétricas entrariam de vez na música popular

[34] T. MARQUES Suelen e Suely de Aquino. Antropofagia e Tropicalismo: Elementos da Construção da Identidade Cultural Brasileira. Artigo apresentado no V Colóquio de História - Perspectivas Históricas: historiografia, pesquisa e patrimônio – 16 a 18 de novembro de 2011. Mídia Virtual. Fonte: http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.475-486.pdf. Acesso: 26/12/2016

brasileira. Gil era fã dos Beatles e o disco *Sgt Pepper´s Lonely Hearts Club Band* tinha sido lançado semanas antes e ele e Caetano ficaram tomados pelo som daquele disco e perceberam que o rock ia além do íê-iê-iê e, a partir desse disco, resolveram introduzir guitarras elétricas nas suas composições. Depois, Gil se justificou, dizendo que participou atendendo um pedido da amiga Elis Regina. Caetano Veloso assistiu a passeata passar, na companhia de Nara Leão, da janela do apartamento, surpreso, pois, aquilo era a antítese do que pensava, junto com Gil. Em outubro do mesmo ano, estava Gilberto Gil, no palco do Teatro Paramount, no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, defendendo "Domingo no Parque", acompanhado dos Mutantes, grupo musical formado pelos irmãos Arnaldo e Sérgio Batista e Rita Lee, oriundos da jovem guarda e além da orquestra, guitarras elétricas. Elis Regina, meses depois, participou do programa "Jovem Guarda", cantando ao lado de Roberto Carlos no seu aniversário e ainda gravaria "Golden Slumbers", dos Beatles, e "Se você pensa", do próprio Roberto e Erasmo. A rendição às guitarras elétricas estava consumada.

Augusto de Campos também comenta a "guerra santa", desencadeada pelos purista contra a Jovem-Guarda, no artigo "Da Jovem Guarda a João Gilberto", inserido no livro *Balanço da Bossa e Outras Bossas* (2012, p. 54/55). Nele, Campos discorre sobre o decréscimo do interesse do público pela dita MPB, paralelo ao sucesso vertiginoso do iê-íê-iê entre os brasileiros. Três programas da TV Record de São Paulo serviram de referência para esta afirmação: "O Fino", que antes era chamado O Fino da Bossa, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, O "Bossasaudade" (com cantores da "velha guarda") e "Jovem Guarda", comandado por Roberto Carlos:

> Os participantes desses programas se respeitam, se visitam uma vez ou outra e dialogam, pelo menos aparentemente, num adorável *fair play*. Mas é evidente que há entre eles uma espécie de competição natural, amigável quando o denominador comum é a música "nacional" e apenas cordial quando a competição se dá entre música "nacional"(tradicional ou nova) e música presumidamente "importada" ou "traduzida", embora possa ocorrer casos de intercomunicação, como a do cantor e compositor Jorge Bem, que passou do "Fino" para a "Jovem Guarda".
> (...)
> Elis, a Pimentinha, como foi afetuosamente apelidada, teve, realmente, um grande mérito no sentido da popularização da Bossa Nova, nessa fase decisiva de sobrevivência. Suas interpretações elétricas e eletrizantes, a alegria contagiosa que transmitia, não tanto com a sua voz (que não tem nada de excepcional), mas com um compósito de voz e corpo, canto e coreografia articulados numa

> alegria juvenil e irresistível, explodiram como uma verdadeira bomba no samba, com um alto poder de comunicação. A ponto de muitos acreditarem numa possível reedição do fenômeno **Carmen Miranda**.
> (...)
> Apesar do iê-iê-iê ser música rítmica e animada, e ainda que os recursos vocais, principalmente de Erasmo, sejam muito restritos, estão os dois Carlos, como padrão de uso de voz, mais próximos da interpretação de João Gilberto do que Elis e muitos outros cantores de música nacional moderna, por mais que isso possa parecer paradoxal. Ainda há pouco, Wanderléa, ídolo feminino da JG, comparecendo, como convidada, ao "Fino", cantou em dupla com Simonal, o *Vivo Sonhando*, de Jobim (repertório de João e Astrud Gilberto), em autêntico estilo Bossa Nova.

Em outro momento, Campos afirma que Roberto e Erasmo Carlos estavam muito mais próximos de João Gilberto, em se tratando da interpretação e da sobriedade, conquistando o público apenas com a "lâmina da voz", "sem arma do braço." (CAMPOS, 2012, p.142).

Mas, em meio a toda essa efervescência musical, com dois polos distintos produzindo, se enfrentando e disputando a preferência do público: à música popular brasileira e o rock nacional, chegavam uns jovens baianos, achando que a música brasileira podia ser muito mais, mas, sem deixar de lado o que estava posto. Mesmo participando de Festivais e emplacando boas classificações, Caetano e Gil ainda não estavam satisfeitos, e os Beatles foram, também, a inspiração para se fazer mais na música brasileira. Sempre atento ao palco da Jovem Guarda, Caetano lançou as ideias que culminariam com a Tropicália. A proposta era reinventar o que estava sendo feito e incorporar a contracultura e o universo da cultura pop. Assim, Caetano Veloso e Gilberto Gil encabeçaram o movimento que veio a se chamar Tropicalismo (1967-1968) que, segundo a *Enciclopédia de Música Brasileira* (1997, p.788 apud RODRIGUES, 2002, p. 18), traduzia o seguinte:

> O movimento tropicalista expõe gritantemente as incongruências do moderno e do arcaico, do nacional e do estrangeiro, da cultura alta e do mundo de massas. A carnavalização paródica dos gêneros musicais, as citações pelas quais as canções se comentam e comentam outras, o deslocamento de registros sonoros e poéticos são constantes. Ao lado de seu teor de intervenção poético-musical, produz controvérsia no campo comportamental ao atuar de forma agressiva sobre hábitos arraigados ligados à corporalidade, à sexualidade, ao vestuário, ao gosto estético.

Havia lugar para o novo e o antigo, o romantismo e o pop, a tradição e a modernidade. Havia espaço para Gregório de Matos, Vicente Celestino, Lupicínio Rodrigues, Roberto e Erasmo Carlos, The Beatles, Jimi Hendrix, Bob Dylan e Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Carmen Miranda, como musa tropicalista. Havia espaço para todas as vertentes musicais, uma verdadeira "Geleia Geral", lembrando a frase de Décio Pignatari, que serviu como título da composição de Gilberto Gil e Torquato Neto, que fez parte do repertório do disco "Tropicália ou Panis et Circenses" (1968):

O poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente, candente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geleia geral brasileira,
Que o jornal do Brasil anuncia.

(Refrão)
Ê bumba iê iê boi
Ano que vem, mês que foi
Ê bumba iê iê iê
É a mesma dança, meu boi.

"A alegria é a prova dos nove"
E a tristeza é teu Porto Seguro
Minha terra é onde o Sol é mais limpo
Em Mangueira é onde o Samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro .

(....) Refrão

mesma dança na sala
No Canecão, na TV
E quem não dança não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil
Doce mulata malvada
Um LP de Sinatra
Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Super poder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne seca na janela
Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade, jardim

(...) Refrão

Plurialva, contente e brejeira
Miss linda Brasil diz: "Bom Dia"
E outra moça também, Carolina
Da janela examina a folia
Salve o lindo pendão dos seus olhos
E a saúde que o olhar irradia

Ê bumba iê iê boi
Ano que vem, mês que foi
Ê bumba iê iê iê
É a mesma dança, meu boi

Um poeta desfolha a bandeira
E eu me sinto melhor colorido
Pego um jato, viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido
Faz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bananas ao vento

Ê bumba iê iê boi (Refrão)

Inclusive, na segunda estrofe, esta musica evoca uma frase do Manifesto Antropófago: "a alegria é a prova dos nove", faz referência ao samba da Mangueira, ao Bumba meu boi, Porto Seguro e Pindorama, o nome dado pelos índios ao Brasil. Na terceira estrofe, demonstra uma consciência histórica ao citar: "... Maracujá, mês de abril/Santo barroco baiano" (uma referência a Gregório de Matos e seu poema que se reporta a flor de maracujá e a paixão de Cristo), como uma recado que o sincretismo fazia parte do projeto tropicalista, assim como um revisão estética e uma (re)apreciação dos fenômenos barrocos, principalmente o barroco baiano, mostrando, em fragmentos, as contradições e muitas faces da cultura brasileira e trazendo as bananas, que frequentavam os turbantes de Carmen. A Tropicália soube aproveitar a diversidade de ritmos, a ligação dos brasileiros com a música, com os ritmos, juntou todos os *brasis*, revistando o passado e inventando o presente, aproveitando tudo que tinha no país, mesmo que não fosse bom, reciclando com irreverência e humor, mesmo quando falava de coisas sérias. Nelson Motta, que foi testemunha do nascimento do Tropicalismo, assim se refere a esse momento, no livro *Noites Tropicais* (2000, p. 168/169):

> Tanto quanto Beatles, Janis Joplin e Jimi Hendrix, *O rei da vela* e *Terra em Transe* representaram para Gil e Caetano uma poderosa inspiração e base estética para a sua revolução musical.

> (...) Depois do Festival da Record, com o lançamento dos Lps de Gil e Caetano, com suas entrevistas desafiadoras, suas apresentações anárquicas na TV, não havia mais nenhuma dúvida que alguma coisa forte estava acontecendo, em sintonia com Glauber e Zé Celso e em rota de colisão com a música de Edu, Chico, Dory, Francis, Vandré e Milton.
> (...) A polêmica pegou fogo. Não eram só as guitarras, mas os arranjos de orquestra de Rogério Duprat e Júlio Medaglia, as participações dos Mutantes, as letras cinematográficas, fragmentadas, irreverentes, cheias de referências provocadoras ao universo pop brasileiro, as melodias que rompiam com os estilos estabelecidos e, embora trabalhadas dentro dos novos padrões do pop internacional, traziam mais para perto a tradição da música nordestina, revista e aumentada. Era de certa forma também uma restauração de valores musicais negados pela bossa nova e o samba-jazz, pela MPB de Copacabana, reciclados e reinventados em um novo momento social e político: Luiz Gonzaga e Jimi Hendrix, os Beatles e Jackson do Pandeiro, chiclete com banana. Na emblemática "Tropicália", Caetano sintetiza intuitivamente o movimento, orienta o carnaval, encontra "A banda" com **Carmen Miranda** no Planalto Central, enquanto os urubus passeiam entre os girassóis.

Por sugestão de Luiz Carlos Barreto e pelos laços de amizade e admiração mútua que uniam Caetano e Hélio Oiticica, criador da instalação "Tropicália", exposição que deixou os visitantes estupefatos no Museu de Arte Moderna, quando o espectador entrava num barraco-labirinto e fazia um percurso descalço, pisando em terra, areia, água, pedras e plástico e nesse percurso, ambientes estéticos, miseráveis e exuberantes, primitivos e modernos, carnavalescos e sérios, até se depararem com um aparelho de televisão ligado. Tudo tão inovador e brasileiro, com a cara da música de Caetano, do teatro de Zé Celso (O rei da vela) e do cinema de Glauber Rocha (Terra em Transe) e dos ensaios dos Campos. A antropofagia oswaldiana não se restringia apenas ao manifesto, mas permeava toda sua obra e se espalhava por todos os segmentos das artes: música, literatura, cinema, teatro e artes plásticas. Sobre o impacto que causou o contato com o Manifesto, assim comenta Caetano (2008, 348):

> A ideia do canibalismo cultural, servia-nos aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos "comendo" os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui (no manifesto) uma formulação sucinta e exaustiva.

Numa entrevista com Caetano Veloso, feita por Augusto de Campos, constante em *O Balanço da Bossa e Outras Bossas* (2012, p.207), a última pergunta

que ele faz a Caetano é a seguinte*: Para encerrar. Que é o Tropicalismo? Um movimento musical ou um comportamento vital, ou ambos?* Caetano responde: "Ambos. E mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como Tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele. Acho bacana. O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo." Para Caetano, que teve o contato com a obra de Oswald de Andrade, somente através da encenação de *O Rei da Vela*, na montagem de Zé Celso Martinez e, só a partir, daí mergulha nos Manifestos, mais intensamente o Antropófago. Tudo isso reforça os alicerces do Tropicalismo.

A proposta da Tropicália era uma miscelânea de referências diversas, com o mesmo grau de importância e nenhuma distinção entre uma e outra. Ao que buscava referências na cultura popular, flertava com **a** *mass media*. Uma das características mais visíveis no movimento tropicalista, foi o resgate das coisas que estavam esquecidas, marginalizadas dentro das artes e da cultura em geral, nacional e mundial. Citar o nome de Carmen Miranda como uma referência, foi uma afronta para a ala nacionalista da música, visto que Carmen representava, assim como a Jovem Guarda, a "cultura alienada" que os puristas tanto desprezavam, e a artista, naquele momento dos anos 60, estava numa espécie de "lista negra" da música brasileira: americanizada, estilizada, e o retrato de um Brasil estereotipado.

A canção manifesto do movimento "Tropicália", que fez parte do III Festival da Música Brasileira da TV Record, em 1967, classificada em 4º lugar e incluída no Lp "Caetano Veloso"(1968), traz toda a proposta do Tropicalismo através de uma letra que vai trazendo várias perspectivas de fatos, coisas, referências entre o novo e o velho, riqueza e miséria, a tradição e a vanguarda, o desenvolvimento e atraso, o local e o universal, o arcaico e o moderno, instalando um diálogo entre coisas distantes uma das outras, mas que formam o conjunto da cultura e da riqueza do país. A seguir, destacamos os versos de "Tropicália", discorrendo sobre cada um deles, sem um aprofundamento maior, apenas o que significa, a que se reporta e o enfoque dado pelo compositor.

Tropicália

"Quando Pero Vaz Caminha
Descobriu que as terras brasileiras
Eram férteis e verdejantes,
Escreveu uma carta ao rei:
Tudo que nela se planta,

Tudo cresce e floresce.
E o Gauss da época gravou".

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz

Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país

Viva a Bossa, sa, sa
Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça
Viva a Bossa, sa, sa
Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça

O monumento
É de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde
Atrás da verde mata
O luar do sertão

O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga
Estreita e torta
E no joelho uma criança
Sorridente, feia e morta
Estende a mão

Viva a mata, ta, ta
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
Viva a mata, ta, ta
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina
E faróis

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira entre os girassóis

Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre
Muito pouco sangue
Mas seu coração
Balança um samba de tamborim

Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores
Ele põe os olhos grandes
Sobre mim

Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma
Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

Domingo é o fino-da-bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém...

O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo
Do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem

Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem

Viva a banda, da, da
Carmem Miranda, da, da, da, da
Viva a banda, da, da
Carmem Miranda, da, da, da, da

Os refrãos trazem sempre uma síntese das estrofes anteriores da música. O primeiro, cita a bossa, que nos remete à Bossa Nova e ao programa "O Fino da Bossa", comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Caetano cita os aviões cruzando o céu do país e Brasília (o monumento do Planalto Central) como símbolos da modernidade, os chapadões que remetem a um Brasil rural, organiza o movimento (provavelmente o Tropicalismo) e o carnaval, que pode ser uma crítica à organização das Escolas de Samba, que deixa de fora o folião pobre e deixa de ser uma festa popular, os olhos

verdes da mulata, que remetem à canção "Olhos Verdas" de Vicente Paiva, gravada por Dalva de Oliveira em 1950 (regravada por Gal Costa em 1978), onde consta a mesma frase. Também remete à mestiçagem, a miscigenação recorrente no Brasil. "Luar do Sertão", também é uma alusão à canção de Pedro Alcântara, com letra de Catulo da Paixão Cearense, exaltando a beleza ímpar do luar do sertão e o cancioneiro popular. A pobreza representada por uma criança feia e morta que estende a mão, num contraponto com a riqueza da burguesia com suas piscinas nos pátios internos, o céu azul da praia de Amaralina em Salvador, os coqueiros, a brisa e a fala nordestina, que sempre foi um dos preconceitos com os nordestinos no sudeste do país, quando o sotaque sempre foi motivo de gozação, além do preconceito em relação à região, uma das mais pobres e esquecidas do país. E os faróis dos carros representando o poder aquisitivo de uma nova camada da população, produto da modernização do país.

A política, também não passa longe da letra de "Tropicália". Caetano cita: "Na mão direita tem uma roseira/Autenticando eterna primavera!" evocando uma canção popular de roda, que diz assim: "Na mão direita tem uma roseira/Na mão direita tem uma roseira/Que dá flor na primavera" (A mão direita tem uma roseira), e a palavra "autenticando" como reconhecendo a situação atual do Brasil, com os militares no poder e o Brasil atravessando um *boom* de desenvolvimento, como "uma primavera" autenticada pelo governo militar, mas, que nem tudo era verdade. E em contraponto, "os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis", mostrando o lado escuro e obscuro do regime, que punia arbitrariamente, escondia mortes e torturas. O refrão: " Viva Maria, ia, ia/ Viva a Bahia ia, ia, ia, ia" que segundo o próprio Caetano, no livro Vereda Tropical era o filme "Viva Maria", de Louis Malle, estrelado por Brigitte Bardot e Jeanne Moreau (Brigitte era a musa do cinema francês dos anos 60 e já tinha sido citada em "Alegria, Alegria"). E a Bahia, sua terra natal.

Na outra estrofe, uma referência ao bang--bang, gênero de filme muito em voga nos anos 60/70 e as guerrilhas, que eram uma forma de resistência ao regime. Mas, o contrário da tristeza é a alegria do samba que faz balançar o coração. Na outra estrofe João Gilberto é citado indiretamente, quando evidencia "os acordes dissonantes" da Bossa Nova. No refrão, a homenagem é para Iracema, a índia de José de Alencar e Ipanema, praia do Rio, que serviu de cenário para a canção Garota de Ipanema (Tom Jobim e Vinicius de Moraes).

No momento seguinte, volta o tema da música, citando o domingo que era o dia de "O fino da Bossa", a segunda, o dia de fossa,

para a maioria das pessoas, pois voltam às suas rotinas e a roça, representando de forma antagônica, o desenvolvimento e o atraso do Brasil.

O monumento é uma palavra repetida três vezes na música, retornando na última estrofe, ao citar a modernidade do monumento que está inserido num contexto onde há espaço para tudo. Em seguida: "não repararam no modelo do meu terno" e logo depois, vem uma frase da canção protesto da Jovem Guarda: "que tudo mais vá pro inferno, meu bem". Acreditamos que Caetano se refere à inserção da Jovem Guarda no processo de modernidade do país e essa citação do terno faz referência à sua visita ao programa, quando foi convidado por Wanderléa, e foi de terno, como mostra a foto na pg. 238.

Em seguida, o refrão final encerra a música com duas citações que resumem tudo que foi abordado na letra, desde o início, com citação da Carta de Pero Vaz de Caminha, quando escreve ao Rei de Portugal, falando sobre a nova terra, dizendo: "que tudo que se planta nela cresce e floresce".

> Viva a **Banda**, da, da
> **Carmen Miranda**, da, da, da, da.

A "banda" é uma referência à música de Chico Buarque, uma das mais famosas do seu repertório, que junto com "Disparada" (Geraldo Vandré), ganhou o primeiro lugar do II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1966. A banda conta a história de uma pequena cidade, onde seu povo vivia triste e que desperta para a alegria com a passagem da banda. Uma metáfora do Brasil da época, quando o povo tinha poucas coisas para se alegrar, como uma bandinha que toca "coisas de amor" e transforma a vida do lugar e das pessoas, como: o velho que esquece do cansaço e dançou, a moça feia que debruça na janela, pensando que a banda tocava para ela, a moça triste que vivia calada sorriu, a rosa triste que vivia fechada se abriu, até a lua que vivia escondida surgiu e a cidade toda se enfeitou, pra ver a banda passar, cantando coisas de amor.

E Carmen Miranda, que representa o nascimento e o apogeu do samba como representante da nossa nacionalidade. Foi a maior estrela do show business brasileiro e americano, sendo a síntese de tudo que o tropicalismo pregava: a confluência do moderno e do arcaico, do nacional e do estrangeiro, da alta cultura e da cultura de massas. As suas performances representavam o resgate do que tinha de mais brasileiro

na nossa cultura popular: a baiana, o samba, a figura do malandro carioca, levando tudo isso para os Estados Unidos e, até hoje, são essas imagens transmitidas por ela, que se perpetuaram no imaginário daqueles que não conhecem o Brasil. Caetano, fechando a musica com Carmen Miranda, parece querer lembrar que a cultura brasileira não é só suscetível à influência de outra cultura, mas, também, influencia outras, sendo isso comprovado pelo sucesso estrondoso que Carmen Miranda alcançou nos Estados Unidos, na década de 40, tanto na Broadway, como em Hollywood. Era o resgate da imagem de Carmen, não só como estrela da canção popular brasileira, que foi antes de partir para os Estados Unidos, mas o resgate de seu sucesso internacional, via Hollywood, tão criticado na época. A repetição da última sílaba é uma referência ao Dadaísmo[35] e Dadá, esposa do cangaceiro Corisco. Sobre Carmen Miranda, Caetano Veloso faz uma série de referências, em vários depoimentos ao longo do documentário *A Embaixatriz do Samba*, de TV Cultura, já citado neste trabalho:

> Carmem Miranda, sem dúvida é uma das figuras mais importantes da formação do que hoje a gente chama de música popular brasileira, do modo como ela se desenvolveu comercialmente e, sobretudo, da força que ela tem no plano internacional.
> (...)
> E a Carmen Miranda, tal como ela foi vista e reproduzida em Hollywood, era assim uma espécie de monumento *kitsch*. E era representante do Brasil. Ao mesmo tempo, ela mantinha algumas das características da grande artista e que fizeram ela crescer no Brasil, antes de ir para lá. E que atraiu os produtores americanos para que a levassem lá. E essas características eram justamente aquilo que os americanos chamavam de *skill*, aquela destreza para fazer aquilo.
> (...)
> Carmen é uma dessas figuras públicas internacionais, inesquecíveis. Ela é uma das mais inesquecíveis. Ela é tão inesquecível quanto o Pernalonga, o Carlitos de Charles Chaplin ou o Tom & Jerry, ou uma garrafa de Coca-Cola. Ela é inesquecível!.
> (...)
> **Carmen Miranda Dada**, a mulher de Corisco, aquela figura que aparece em "Deus e o Diabo na Terra do Sol" né? E foi sobrevivente do massacre dos cangaceiros e o movimento **Dadaísta**.

Além de tudo, a música "Tropicália" traz uma letra barroca por excelência, evidenciando a contradição entre estratos distintos da vida brasileira, desenvolvimento

[35] Dadaísmo - Foi um movimento artístico que surgiu na Europa (Zurique-Suíça), no final de 1916. Possui como característica principal a ruptura com as formas de arte tradicionais. Portanto, o dadaísmo foi um movimento com forte conteúdo anárquico. O próprio nome do movimento deriva de um termo inglês infantil dadá (brinquedo, cavalo de pau). Daí, observar-se a falta de sentido e a quebra com o tradicional deste movimento.

industrial e pobreza, a modernidade da nova capital e a pobreza rural, o carnaval do povo e o carnaval institucional, a roseira na mão esquerda da ditadura e na direita uma arma que mata, a alegria do domingo e a fossa da segunda. Um jogo verbal, uma letra dialogando com a estética barroca, a instabilidade, o contraditório, a unidade buscando se organizar dentro da multiplicidade. Essas características são encontradas nas obras literárias do Seiscentos.

Mas esse LP de Caetano Veloso, foi um disco inovador e uma marco na música popular brasileira, pois, ele incorporou nas letras e melodias, toda a vanguarda e novidade que pregava o Tropicalismo. Conforme afirma Campos (2012, p.161):

> Oswaldiano, antropofágico, desmistificador é o novo LP de Caetano (Philips). É o que há de mais inventivo na música popular brasileira desde João Gilberto. (...). O LP de Caetano não tem aquela "unidade" bem comportada que é meta dos discos comuns. É "obra aberta". Explosivamente aberta à experiência e à inovação. E, ao mesmo tempo, rigorosa. A obra de um artista exigente consigo mesmo. (...) A participação, nos arranjos de músicos de vanguarda como Júlio Medaglia, Sandino Hohagen e Damiano Corzella fez parte das suas exigências. (...) Colaboram, ainda, relevantemente, nos acompanhamentos, o Musikantiga (*Clara e Anunciação*), os Beat Boys[36] (*Alegria, Alegria, No dia em que eu vim-me embora, Soy loco por ti, América*), Os Mutantes (*Ele*s) e o RC-7[37] (*Superbacana*). É lamentável, aliás, que a gravadora não tenha se dado ao trabalho de fornecer uma verdadeira ficha técnica (musical) do LP com os nomes dos arranjadores como: Júlio Medaglia, , Sandino Hohagen e Damiano Cozzella. De outra parte, é uma pena que não tenham seguido o exemplo dos dois últimos LPs brasileiros de João Gilberto e do "*Sgt Pepper´s*", colocando na contracapa o texto das letras.

Em 1991, Caetano Veloso escreveu um artigo para o *The New York Times* (Pride and Shame), reproduzindo, no mesmo ano, na Folha de São Paulo e incluído no livro "O mundo não é chato" (Editora Shuwarcz, 2005), com o título de "Carmen Miranda Da Da," onde ele traduz o sentimento da sua geração em relação ao sentimento primeiro que Carmen provocava nas pessoas que chegavam à adolescência nos anos 50: um misto de orgulho e vergonha e, nos anos 60, época da ditadura e da contracultura: "símbolo da violência intelectual com que queríamos encarar a nossa realidade, do olhar implacável que queríamos lançar sobre nós mesmos". (VELOSO, 2005, p. 74). Músicas

[36] Beat Boys –Grupo de rock surgido no movimento da jovem guarda, na cidade de São Paulo (SP), em meados da década de 1960, formado por músicos argentinos.

[37] RC-7 – Grupo exclusivo de Roberto Carlos tendo posteriormente se incorporado à sua orquestra, estando com ele, até hoje.

como: “Chica Chica Boom Chic”, “Cuanto le gusta” e “South American Way” eram contrárias ao que se podia chamar de bom gosto e representação da nossa identidade. Ouvia-se Maysa, Elza Soares, Ângela Maria, desprezando as gravações de Carmen que pareciam arcaicas e ridículas.

Mas, a história muda, porque Carmen Miranda, tempos depois, passa a ser vista como uma das artistas que mais influenciaram a vida americana do pós-guerra, ditando a moda e toda a postura de uma geração. E dez anos depois, essa opinião foi revisada no Tropicalismo, quando Caetano traz a figura de Carmen à cena, como um dos signos do movimento, completamente fascinado, tendo conhecimento, inclusive, que na biografia de Wittgenstein, consta que ela era uma de suas estrelas preferidas.

E nessa época, segundo ele, “já tinha bastante peso pra saber que ela era a única artista brasileira reconhecida mundialmente e, ouvíamos os mais velhos repetirem, não sem méritos.” (p.74). E agora, o orgulho aflorava, reconhecendo que anos atrás, o grotesco era mais visível que a graça e não eram suficientes maduros para assimilar quanto Carmen foi importante.

Em 1967, Caetano a reencontra e descobre que Carmen era “a caricatura” e ao mesmo tempo, a “radiografia” do Brasil e assim, justificava o interesse estético que fez de Carmen um dos principais signos do Tropicalismo:

> Um movimento cultural que veio a se chamar tropicalismo tomou-a como um dos seus principais signos, usando o mal-estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora das mentes que tinham de atravessar uma época de embriaguez nas utopias políticas e estéticas, num país que buscava seu lugar na modernidade e estava sob uma ditadura militar. (...). A canção-manifesto “Tropicália”, homônima da obra de Oiticica, termina com o brado “Carmen Miranda da-da dada”. Tínhamos descoberto que ela era nossa caricatura e nossa radiografia. E começamos a atentar para o destino dessa mulher: uma típica menina do Rio, nascida em Portugal, usando uma estilização espalhafatosamente vulgar mas ainda assim elegante da roupa característica da baiana, conquistara o mundo e chegara a ser a mulher mais bem paga dos EUA. (VELOSO, 2005, p 75)

Carmen Miranda incorporou o Brasil em seu canto, nos gestos amplos, paródicos, alegres e na sua estilização da baiana. A artista que antes era indiferente e indigesta para os jovens músicos brasileiros dos anos de 1960, inclusive Caetano Veloso também pensava assim, se dar conta que ela era muito mais que uma artista os

turbantes e balangandãs, ia além de uma "estilização espalhafatosamente vulgar de roupa de baiana." Ela foi na verdade uma representante da nossa música brasileira, conquistando a nação mais poderosa do mundo" com o seu jeito brejeiro, alegre e sua baiana internacional:

> A Carmen Miranda "dadaísta" de que Caetano falou no New York Times era a grande descoberta do tropicalismo, "a caricatura" e ao mesmo tempo a "radiografia" do Brasil: uma mulher nascida em Portugal, que assumiu uma "estilização espalhafatosamente vulgar" da roupa de baiana, conquistou com seus balangandãs a nação mais poderosa do planeta, virou a mais bem paga atriz de Hollywood e ainda encarnou a porta-bandeira do Brasil. Isso era tão ilógico com um *ready-made* de Duchamp – aquele objeto encontrado ao acaso e elevado ao estatuto de obra de arte por vontade de seu criador. Carmen foi essencialmente duchampiana quando aceitou o estereótipo da garota tutti-frutti dos americanos, colocando sobre a cabeça um cesto de frutas tropicais. Incorporou o Brasil em gestos expansivos, paródicos, mas sorriu maliciosamente para a matula ao abrir passagem no erótico bananal de Busby Berkeley (no filme *The Gang´s All Here*/Entre a Loura e a Morena). (CONÇALVES FILHO, mídia virtual, 2009).

Carmen transforma a alegria como sua "prova dos nove", sugerida pelo manifesto modernista oswaldiano e, que também foi premissa do banquete antropofágico dos tropicalistas, que, seguindo o exemplo de Carmen, degustaram sem limites a cultura estrangeira, com uma destreza que incomodava os nacionalistas. Contando apenas com o seu talento, Carmen Miranda, ousando cantar um gênero de música ainda marginalizada pela elite no Brasil, propõe uma nova expressão artística, quando se apropria e canibaliza, também, a cultura estrangeira, quando copiava o penteado de Claire Bow e os terninhos masculinos de Marlene Dietrich para cantar "As cantoras do Rádio" com a irmã Aurora Miranda, no filme "Alô, Alô, Carnaval" ou quando surge na cena inicial de "Entre a Loura e a Morena", quase esmagada por uma enorme cesta de frutas tropicais, cantando "Aquarela do Brasil", ou com um turbante gigante feito de bananas que vai ao infinito. Conforme Gonçalo Filho, em texto para o Caderno de Cultura do Jornal O Estadão (SP), publicado em 07/02/2009:

> Os modernistas de 1922 defenderam a estética da apropriação. Os tropicalistas de Veloso aperfeiçoaram o aproprie-e-recicle, misturando Carmen Miranda com os Beatles e Vicente Celestino. Mau gosto? A paródia e o pastiche sempre foram as estratégias da canibalização

> cultural deste país condenado ao futuro, em que o arcaico e o moderno convivem num mesmo corpo: o de Carmen Miranda. Pela primeira vez a vanguarda brasileira não vinha da elite, mas de um andar mais baixo (Carmen era filha de barbeiro) que, para alcançar a "altura" dos americanos, não hesitou em se apropriar da plataforma da francesa Annabella, a namorada de Tyrone Power, incorporada ao vestuário básico da pequena notável. (...) A reabilitação de Carmen Miranda pelos tropicalistas não foi uma concessão, mas o reconhecimento de que, antes mesmo de Oiticica subir o morro da Mangueira e comandar o trânsito interclassista, a precursora do tropicalismo já havia demonstrado sua independência ideológica, misturando culturas em seu canibal caldeirão étnico.

O país da modernidade, de Niemeyer, da poesia concreta, das harmonias dissonantes da Bossa Nova, do Manifesto Antropófago, do Tropicalismo, das alegorias e parangolés de Oiticica, adota e recicla a figura de Carmen Miranda, não como uma cantora que envergonhava os brasileiros, cantando alienados sambas negroides e marchinhas inconsequentes, mas, aquela representante da América do Sul que chegou ao Estados Unidos e conquistou a Broadway e Hollywood com uma dicção ágil, um inglês com sotaque, a autoparódia e o seu talento. O Tropicalismo só durou um ano, os seus mentores foram exilados, mas o resgate de Carmen Miranda permaneceu na obra de Caetano Veloso, de Gal Costa, de Gilberto Gil, de Nara Leão, dos Mutantes, de Rita Lee, ícones do movimento, trazendo para o país que persegue o futuro, de quando em quando, canções do repertório de uma artista eterna que deixou sua marca no cenário da música mundial.

Ilustração 22: Wanderléa e Caetano Veloso no programa Jovem Guarda
Foto: J. Ferreira da Silva – Acervo nosso.

Ilustração 23: Capas de discos - Caetano Veloso (1968) – Gravadora Phillips, Gilberto Gil (1968) – Gravadora Phillps, Gal Costa (gravado em 1968 e lançado em 1969) – Gravadora Phillps – considerado o disco que fecha o Tropicalismo, Tropicália (1968) – Gravadora Phillips, Nara Leão – Lindonéia (1968) – Gravadora Phillips, Os Mutantes (1968) –Acervo nosso - e Tomzé - Grande Liquidação (1968) – Gravadora Rozenblit.

5 DE PEQUENA NOTÁVEL A BRASILIAN BOMBSHELL

O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada,
Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato,
Vai entrar no cuscuz, acarajé e abará,
Na Casa Branca já dançou a batucada de ioiô, iaiá.
(Brasil pandeiro, Assis Valente)

5.1 CARMEN MIRANDA NA BROADWAY

Há várias versões que tentam explicar a contratação de Carmen Miranda, em 1939, para atuar na Broadway, por um dos homens mais influentes do *show business* americano, Lee Shubert, sendo considerado o descobridor de Carmen para os Estados Unidos e para o mundo. Alguns dizem que ele já veio ao Brasil, sabendo da existência de Carmen Miranda, outros, que ele cansado de contar os dólares ganhos com seus empreendimentos, resolvera fazer um cruzeiro pela América do Sul, a bordo do *Normandie*. Outra versão diz que ele excursionava pela América Latina, à procura de estrelas exóticas para atuarem nas suas revistas na Broadway. Outros dizem que Carmen, desde a visita do "astro" de Hollywood, Tyrone Power, e sua noiva Annabella, ao Rio de Janeiro, em 1938, eles comprovavam as possibilidades dela, no cinema americano. Mas, a versão mais aceita é que ele veio exclusivamente para assistir Carmen Miranda no Cassino da Urca, porque já tinha notícia do seu talento e do seu enorme sucesso no Brasil, como a maior cantora brasileira da atualidade.

Isso é comprovado pela série de cartas trocadas entre Lee Shubert, em Nova York, e a atriz americana Claiborne Foster, radicada no Rio de Janeiro, que abandonou os palcos, em 1932, mudando-se para o Brasil no mesmo ano, logo depois do seu casamento com Maxwell Jay Rice, executivo da empresa de aviação *Pan American Arlines*, que fora transferido para o Brasil, para o cargo de diretor regional da empresa, no Rio de Janeiro. Ela era amiga pessoal de Lee Shubert e sempre o convidava para uma visita ao Rio de Janeiro, conforme consta nas correspondências encontradas no *Shubert Archive*. Nessas cartas, ela destacava as belezas naturais do Rio, "as praias, a baía, os *nightclubs*, a comunidade diplomática – a mais chique do mundo." (CASTRO, 2005,

p.183). Claiborne Foster mandava muitas cartas para Claude Greneker, chefe de imprensa de Shubert em Nova York e, para ela, deviam contratar Carmen, antes que outro empresário americano o fizesse. Além de ressaltar o talento de Carmen, ela também transcrevia testemunhos de outros americanos que passaram pelo Rio e assistiram a seu show, como Tyrone Power. Conforme Ligiéro, o material por ele encontrado sobre Carmen Miranda no Shubert Archive é muito relevante e valoroso, e o ajudou a entender o relacionamento artístico, entre A Pequena Notável e o grupo Shubert: "É bastante esclarecedora a série de cartas trocadas entre Shubert, de Nova York, e a atriz americana Claiborne Foster no Brasil... e pelas cartas trocadas, tudo indica que foi ela quem incentivou a visita de Lee ao Rio de Janeiro." (LIGIÉRO, 2006, pg. 103).

Então, rumo a uma viagem aparentemente de lazer pela América de Sul, chega ao Rio de Janeiro em fevereiro de 1939 a bordo do *S.S Normandy*, e nada estava acontecendo por acaso, quando Shubert chega no Cassino da Urca para assistir ao show de Carmen, já usando sua fantasia de baiana. Ele já a conhecia pelas cartas da sua amiga Claiborne. Impressionado, Shubert volta ao Cassino no outro dia para rever o show e a convida para um jantar no navio, assim como a família Rice, começando nessa ocasião, as negociações para a ida de Carmen para a Broadway. Castro também fala da importância dessa negociação da opinião da atriz e patinadora norueguesa, Sonja Henie, que também se encontrava no Cassino da Urca e que teria influenciado na contratação de Carmen, quando diz para Lee Shubert: "Se você não quiser, quem vai contratá-la sou eu." (CASTRO, 2005, p.183).

As negociações para a contratação de Carmen Miranda duraram até março de 1939, quando ela assinou o contrato definitivo de prestação de serviços aos Shubert, tudo intermediado por Maxwell Jay Rice, que traduzia tudo para o português, mas, até meados de abril, ainda existia uma indefinição, em relação à contratação do grupo "O Bando da Lua", que a acompanhava no Brasil. O problema é que Carmen não queria ir sozinha, porque tinha medo dos músicos americanos modificarem o ritmo original do samba. O contrato com o *Select Theater Companion,* empresa dos Shubert, assinado por Carmen, era exclusivo, por três anos, e ela concordava em prestar seus serviços " em toda e qualquer forma de entretenimento, empreendimentos e para referidas pessoas que venham a ser designadas." (LIGIÉRO, 2006, p.103). O salário era de 500 dólares por semana trabalhada. Se por acaso, exigissem que ela assumisse dois compromissos

separados, no mesmo dia, ela receberia o adicional de 250 dólares. Era um bom negócio para Carmen, mas no Brasil ela era empresária de si mesma. Negociava apresentações, escolhia músicas, contratava músicos, etc. Devido à diferença da língua, que ela não entendia ainda e dependia de outros para traduzir, não percebeu que os Shubert, com base naquele contrato, teriam o controle sobre todos os lucros do seu trabalho e estavam somente obrigados a pagar o que estava escrito no contrato. Nesse contrato, não estavam incluídos os músicos do Bando da Lua, que a acompanhavam há um tempo, no Brasil, e nas suas apresentações na Argentina. Eles alegaram as exigências do Sindicato dos Músicos de Nova York, que não permitia que músicos estrangeiros fossem contratados, porque roubavam o lugar dos músicos nativos. Isso era totalmente contornável, mas o que Shubert não queria, era gastar dinheiro com mais seis músicos, por conta de uma atração. Carmen envia uma carta, solicitando a contratação do Bando da Lua, que ela chamava carinhosamente de "os rapazes" e até meados de abril, o empresário americano não havia se pronunciado se contrataria ou não os "rapazes" que fariam a cozinha musical perfeita para os ritmos brasileiros. Sem eles, o quadro de Carmen no roteiro do musical que participaria, seria um fracasso, haja vista que os músicos americanos, não estavam familiarizados com o estilo de Carmen e com o samba brasileiro. O próprio Getúlio Vargas teria advertido a cantora, que sem o acompanhamento do Bando da Lua, sua música poderia perder as suas principais características e toda a identidade brasileira. "O Presidente do Brasil acha que seria sensato que eu fosse sem a minha própria banda", declarou Carmen em entrevista a Henry C. Pringle, para a Revista *Collier`s*, de 12 /09/1939. O impasse foi resolvido com a interferência de Alzira Vargas, filha do presidente, que empreendeu grande esforço para que o grupo fosse fazer um show no Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York[38]. Foi a solução encontrada, tendo o governo federal pago as passagens dos integrantes do grupo, para que acompanhassem Carmen nas suas apresentações.

[38] A Feira Mundial de New York (1939-40) foi um evento futurista organizado no Flushing Mendows-Corona Park, tendo como título "O mundo de amanhã", a construir com os instrumentos do presente. Participaram da Feira diversos países, inclusive o Brasil, com o seu pavilhão projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Aproximadamente, 44 milhões de pessoas compareceram às suas exibições em duas temporadas. A Feira foi aberta pelo Presidente Franklin Delano Roosevelt, em 30 de abril de 1939, com a visitação de cerca de 200.000 pessoas. Esta Feira foi o lugar ideal para promover as relações de vizinhança entre os Estados Unidos e a América Latina. Com a crescente ameaça nazista, a Feira Mundial foi uma opção para escapar de uma iminente guerra mundial e promover a paz e liberdade entre as nações, sendo o pano de fundo para redefinir os estereótipos latino-americanos negativos. Cada país representado, como Argentina, Brasil, Cuba, Chile, Venezuela, México, Nicarágua e União Pan-Americana, aproveitou a oportunidade para mostrar seus produtos, sua cultura, suas belezas turísticas e suas tradições, com o intuito de torná-lo mais atraente aos demais países representados.

Carmen Miranda e o Bando da Lua deixam o Brasil, em 04 de maio de 1939, em meio a um clima de euforia e muita propaganda local, tendo a partida dos artistas do Rio, provocado um grande tumulto na hora do embarque. Uma multidão de fãs e jornalistas foram se despedir de Carmen Miranda, com um orgulho nacionalista. Um mar de lenços brancos acenavam para Carmen que ia levar a música brasileira para a Broadway e com a alcunha de "A Embaixatriz do Samba". Na verdade, Carmen faria muito mais pelo Brasil nos Estados Unidos, que muito diplomata do Itamaraty.

Na véspera da viagem, Carmen Miranda despediu-se do público brasileiro no microfone da PRA-9, Rádio Mayrink Veiga:

> Meus queridos ouvintes, venho dizer adeus a vocês. Não esse adeus que é uma separação, mas um adeus que é uma saudade. Sigo para Nova Iorque, onde vou apresentar a música da nossa terra. Lá, no meio daquela gente amiga, mostrarei a cadência alegre da música brasileira. Tenho, às vezes, receio da responsabilidade. Mas, na hora H, quando eu abrir a boca e perguntar ao público – o que é que a baiana tem?, sinto que o calor da torcida dos meus amigos que me ouvem agora me dará para responder com aquele ***it*** que vocês sabem – Tem dorso de seda, tem...Despeço-me, agora, por este microfone. Quando voltar, contarei muitas coisa bonitas...Adeus meus bons amigos. Lembrem-se sempre de mim, que eu não os esquecerei nunca. (BARSANTE, 1994, p. 31).

Carmen Miranda tinha convicção que bem representaria o Brasil e a sua música e que o samba era produto de exportação. Três anos antes, ela havia declarado que "não iria para os Estados Unidos como uma mariposa, atraída pela luz, fiada nos contratos aéreos... Nunca irei para Nova Iorque sem um contrato assinado no Rio de Janeiro, preto no branco, com dinheiro adiantado." (BARSANTE, 1994, p.29). Agora isso estava se concretizando e era mesmo verdade. Ela era contratada para participar de uma revista, na Broadway, o templo mundial dos musicais. Cinco dias antes de embarcar, Carmen é entrevistada pelo *Diário de Notícias* (29/04/1939), no qual agradeceu a oportunidade e a honra de ser a representante, a intérprete das "coisas brasileiras" nos Estados Unidos: "Esta será a primeira chance importante do samba. Vou por isso empregar todos os meus esforços para que tudo dê certo, para que a música popular do Brasil conquiste a América do Norte, o que seria um caminho para sua consagração em todo o mundo." E com seu jeito brejeiro, acrescentou:

> Vou botar tempero brasileiro no gosto e no *goto* daquela boa gente... Nos meus números, não vai faltar nada: canela, pimenta, dendê, cominho... Vou levando vatapá, caruru, mungunzá, balangandãs, acarajé... E vão comigo seis baianas repinicadas, isto é, vou levar seis fantasias representando a gente do Bonfim,.. Mandei caprichar nesses trajes da nossa terra. Tenho feito tudo para que a música e a baiana sejam uma bomba por aquelas bandas. O contrato inicial é por oito semanas. Nesse espaço de tempo, cantarei não só na Feira como em numerosos *music halls* e *night-clubs*. Estás a ver que, se agradar, poderei me esticar por lá durante meses, um ano, dois, três... Depende do termômetro. (...) Uma imensa curiosidade me torna impaciente por conhecer aquele país cheio de recordes mundiais, e o povo cuja consagração é batismo para a fama mundial. Mas, uma saudade antecipada já me faz olhar mais demoradamente para a gente boa e as coisas que aqui me cercam e com quem me acostumei tanto. É por isso que a minha bagagem irá mais pesada: irei levando saudades de vocês todos... Peço, pois, que se "concentrem" por mim... Se eu tiver sucesso, o Brasil sambará comigo, cantará comigo na maior feira do mundo, perante gente de todo o mundo. E, *So long, my boy*...*So long*... (DN, 29/04/1939).

O contrato exclusivo de Carmen Miranda com o *Select Theater Companion* dos Shubert, era de três anos. Mas, a duração do musical *The Streets of Paris* (Ruas de Paris) estava prevista para oito semanas. Carmen tinha esse período de dois meses para provar que tinha talento e que salvaria a rua de espetáculos mais famosa do mundo, do aspecto decadente que se encontrava, abandonada pelos nova-iorquinos e turistas, que preferiam visitar a Feira Mundial deixando os teatros vazios. Mas, com a sua chegada, todos se renderam ao seu carisma e logo ela foi crismada como a *The Brazilian Bombshell*, a Bomba Brasileira. Durante a viagem, o comandante do navio pediu um show de Carmen no salão principal. Ela e o Bando da Lua cantaram o repertório que vinham ensaiando e foram ovacionados pelos passageiros, sendo mais da metade americanos. Carmen desembarcou em Nova York em, 17 de maio de 1939. Para recebê-los estavam homens da equipe de Lee Shubert, o diplomata brasileiro Décio Moura e um batalhão de repórteres. Com o mesmo modelo que embarcara no Brasil, Carmen pousou para fotos e quando convidada para responder algumas perguntas dos jornalistas, sentou-se sobre um dos seus baús, os olhos verdes faiscando, lábios carnudos e vermelhos, dentes perfeitos e um sorriso panorâmico, começou a responder às perguntas dizendo o que gostava, e tudo se resumiu em *money*, *hot dog*, *grupe juice* e *mens*. Aloysio de Oliveira, integrante do Bando da Lua, que sabia falar inglês, sempre vinha ao seu socorro, mas nem precisava, pois Carmen já tinha conquistado os

jornalistas com seu humor contagiante e a partir daí, fica explicado "porque os repórteres de Nova York sempre seriam loucos por ela" (CASTRO, 2005, p.201). E nesse momento, Carmen Miranda também surpreende, mostrando uma nova faceta do seu talento: a de excelente comediante.

Passados dois dias da chegada, Carmen e o Bando da Lua fazem um show exclusivo para Lee Shubert e sua equipe no *Broadhurst Theatre*, apresentando o repertório que haviam ensaiado. Todos ficaram empolgados com essa primeira apresentação e foram definidas as canções que seriam apresentadas no musical: "O que é que a baiana tem?", "Touradas em Madri," " Bambu, Bambu" e uma rumba "South American way" (Jimmy McHugh-Al Dubin), composta especialmente para o espetáculo, que seria inicialmente cantada pelo *chansonnier* francês, Jean Sablon, que fazia parte do elenco do musical. Essa canção recebeu um arranjo de samba do Bando da Lua e como seria parte cantada em inglês e espanhol por Jean Sablon, o espanhol foi substituído pelo português. Aloysio de Oliveira introduziu o tempero baiano na canção, fazendo uma lista de "coisas brasileiras", das "coisas da Bahia":

Ai, ai, ai, ai
É o canto do pregoneiro
Que com sua harmonia, traz alegria
In South American way
Ai, ai, ai, ai
E o que traz no seu ***tabuleiro***
Vende pra ***ioiô****, vende pra i****aiá***
In South American way
E vende ***vatapá****, e vende* ***caruru***
E vende ***mungunzá****,e vende* ***umbu***
Se o tabuleiro tem
De tudo que convém
Mas só lhe falta, ai, ai
Berenguendém*...*

Palavras como tabuleiro, ioiô, iaiá, vatapá, caruru, mungunzá, umbu, berenguendém, apareceram na letra, assim como "pregoneiro", palavra que não existia na língua portuguesa, até então. Na letra original, estava *pregonero*, em espanhol, que na antiguidade, na Espanha e suas colônias, era um oficial público, que em alta voz, fazia publicidade dos pregões, dando conhecimento ao público de tudo que se queria deixar à população. Conforme o *Dicionário Aurélio*, a tradução correta seria *pregoeiro*,

aquele que prega, ou lança pregões, leiloeiro. Do original em inglês, permaneceu apenas o título, que entrava no final de cada estrofe. E Carmen, na estreia, pronunciou "souce" e não *South* (Sul), que significa uma coisa totalmente diferente: bêbado. E isso provocou risos na plateia e os diretores pediram que Carmen mantivesse essa pronúncia durante toda a duração da temporada de *The Streets of Paris*, mesmo que posteriormente viesse a pronunciar a palavra correta.

E desse trocadilho idiomático, surgiu a lenda que Carmen Miranda nunca aprendera o inglês correto, o que era um simulacro, porque ela aprendera a língua perfeitamente e isso foi provado num programa de rádio, quando foi entrevistada por Orson Welles, falando sobre o Brasil, num inglês perfeito. Esse estigma passou a perseguir Carmen durante toda a sua carreira profissional nos EUA. Aurora Miranda, em depoimento para o documentário *A Embaixatriz do Samba,* de Cristina Fonseca, para a TV Cultura (1991), diz o seguinte: "Carmen sempre dizia: se eu falar o inglês perfeito, perco o meu trabalho. O sucesso dela era falar o inglês errado. O pessoal morria de rir."

Antes da estreia na Broadway, houve uma espécie de *avant-première* no Shubert Theatre, em Boston, no dia 29 de maio de 1939, para jornalistas e convidados, a fim de medir a recepção da revista musical e afinar o espetáculo para a grande estreia na Broadway. César Ladeira, o radialista brasileiro que dera a Carmen, o codinome de "A Pequena Notável", foi para Boston, para a cobertura da pré-estreia e estreia na Broadway, e a grande decepção foi quando viu o cartaz na marquise no teatro, em Boston.

Ruy Castro comenta esse fato:

> Chegara a tempo de ver a marquise e os cartazes na porta do teatro anunciando, acima do título, Bobby Clark, Luella Gear e Abbott & Costello em *Streets of Paris* e, logo abaixo, Jean Sablon, sem nenhuma referência à brasileira. Para quem vinha em missão oficial – cobrir o inevitável sucesso de Carmen na Broadway, para a Rádio Mayrink Veiga e para vários jornais e revistas - , o começo não parecia muito auspicioso. (CASTRO, 2005, p. 206).

Carmen entraria em cena, passados exatos 60 minutos do espetáculo. Depois de uma rumba, os rapazes do Bando da Lua já entram tocando e Carmen, de baiana, surge entre eles, esfuziante, esbanjando malícia, sensualidade, e graça em "O que é que a baiana tem?" (CASTRO, 2005, p. 207). Sua apresentação duraria seis minutos e foi o

tempo suficiente para conquistar o público. E ninguém melhor do que Aloysio de Oliveira, integrante do Bando da Lua, para descrever o que viu e sentiu naquela noite:

> E lá estávamos em Boston no dia da estreia. Um grupo de brasileiros, nervosos naquele ambiente estranho. Foi quando entramos no palco que senti realmente aquela dimensão que a Carmen possuía. Não é fácil descrever o que vi na minha frente. Do meu lugar eu observava a Carmen e depois a plateia, que aos poucos ia ficando hipnotizada com a presença daquela moça de pequena estatura, que se agigantava a cada segundo. Seus olhos não brilhavam: faiscavam. Seus movimentos pareciam ter sido preparados por uma Eleonora Duse. Suas mãos davam a impressão de traduzir as palavras que brotavam do sorriso contagiante. Quando no último número ela pronunciou sua primeira frase em inglês: "The *souse* american way", o teatro inteiro vibrou. Ali estava uma Carmen que eu nunca havia visto antes. Os aplausos foram extraordinários. Quando saímos do palco, aquela Carmen vibrante e nervosa disse para nós:
> - Não estou entendendo nada. Como é que esses gringos gostam de uma coisa que não entendem?
> Iniciava-se naquele momento pela primeira vez a carreira internacional de uma cantora de música popular brasileira. (OLIVEIRA, 1982, p.71/2).

As outras músicas foram: "Touradas em Madri", "Bambu, bambu" e já com o domínio da plateia, encerrou com "South American Way." Durante os seis minutos que durou seu número, o musical fora dela. Quando se curvou para agradecer, ainda ao som do Bando da Lua, a plateia começou a aplaudir e a gritar o seu nome. Eles não queriam que ela deixasse o palco e queriam bis. Na coxia, a próxima atração, que era os comediantes Abbott & Costello, estavam prontos para entrar em cena e fazerem o que era considerado o grande número de encerramento do primeiro ato. O show parou porque o grande sucesso até aquele momento ainda estava no palco: Carmen Miranda e o Bando da Lua precisaram prolongar *South American Way*, para irritação da dupla seguinte, que entrou no palco com a plateia insatisfeita pela saída de Carmen. Tanto é que a partir da segunda noite, a sequência fora invertida por ordem de Lee Shubert e Carmen Miranda passou a ter o privilégio de encerrar o primeiro ato, pois ela conseguira na primeira noite, parar o show, e isso era inusitado, não era todo dia que acontecia e o novo cartaz estampa o nome de Carmen Miranda entre os artistas principais do elenco, que eram nomes famosos do teatro americano.

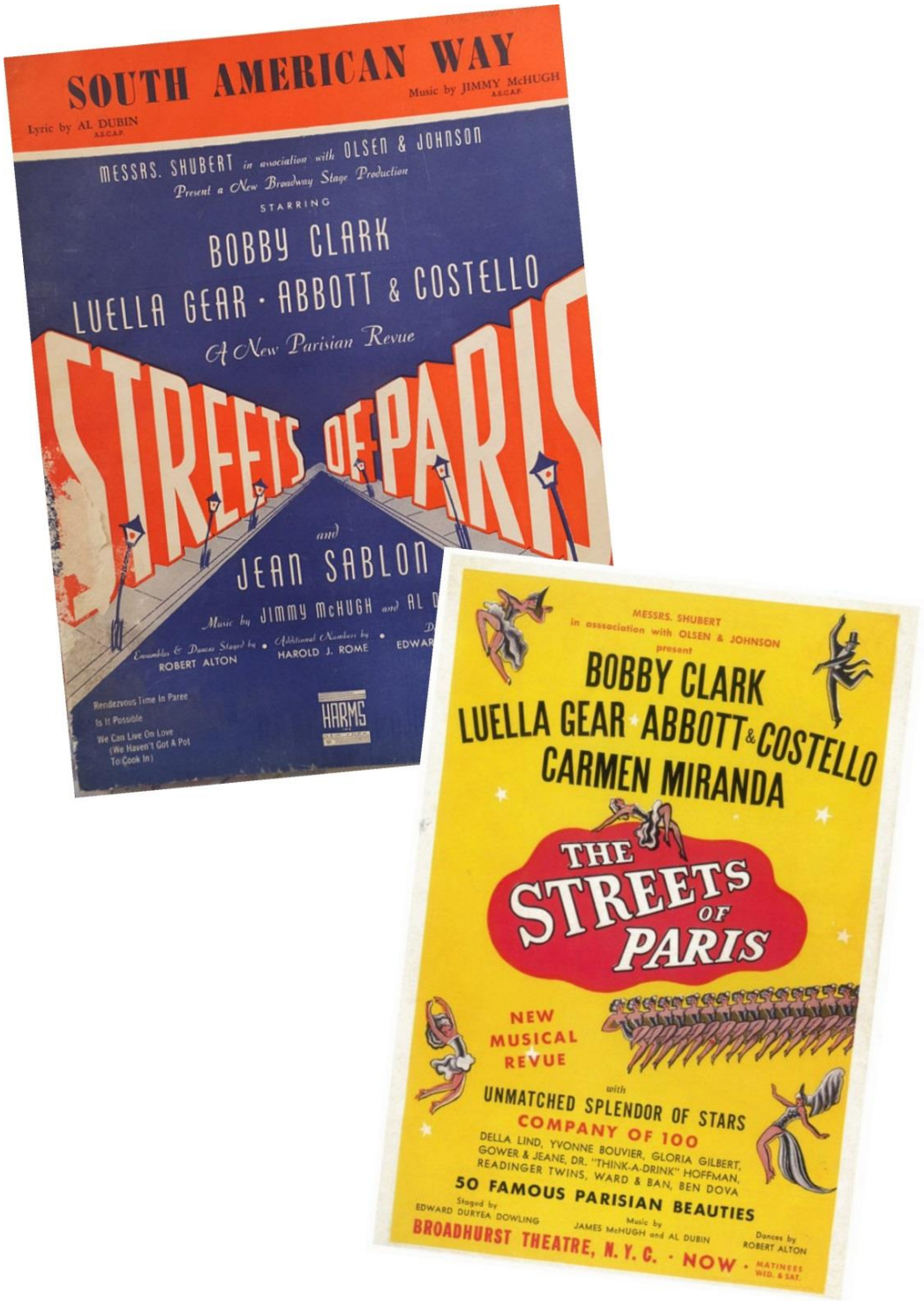


Ilustração 24: O cartaz de Streets of Paris, ainda sem o nome de Carmen Miranda, na pré-estreia em Boston. Fonte: https://jacksonupperco.files.wordpress.com/2016/06/sheet.jpg. Novo cartaz com a inclusão do nome de Carmen Miranda. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Broadhurst_Theatre#/media/File:Poser_-_The_Streets_of_Paris.jpg

Depois dessa semana de teste em Boston, a revista-musical *Streets of Paris* seguiu para a estreia oficial em Nova York, no *Boadhurst Theatre*, em 16 de junho de 1939. Nesta ocasião, a Feira Mundial era o acontecimento do ano nos Estados Unidos. Todas as atenções e público estavam voltados para esse evento que reunia pavilhões e atrações do mundo inteiro, inclusive o do Brasil, que teria o Bando da Lua e Carmen Miranda. A Broadway temia concorrer com um evento tão forte. A estreia em Nova York talvez não tivesse mais a emoção de Boston, para Carmen e o Bando da Lua, mas foi igualmente ovacionada e recebida com entusiasmo pelo público e por cerca de 300 críticos de jornais e revistas americanos. Em Boston e Nova York, Carmen usou o figurino de baiana levado do Brasil, criado por ela.

Carmen Miranda exibia uma desenvoltura no palco e dominava a plateia, cantando numa língua que ninguém entendia uma sílaba do que ela dizia, exceto o *souse*, quando a plateia ia ao delírio. Vejamos o que diz Ruy Castro:

> Carmen "cantava" com as mãos, os olhos, os quadris, os pés – "O que é que a baiana tem?", "Touradas em Madri" e "South American way", pela nova ordem – e todo um repertório de manejos, dengos e chamegos que dispensavam tradução. Ninguém entendia uma sílaba do que ela dizia, exceto o "souse" American Way, que arrancava as infalíveis gargalhadas. E nem era preciso. Carmen estava falando numa língua que a plateia de Nova York, habituada às grandes estreias, estava farta de entender: a do talento, talvez do gênio. A Broadway já operara aquela química muitas vezes – entre duas cortinas, transformar uma estreante numa deusa. Quase dez minutos depois, o número de Carmen e o primeiro ato de *Streets of Paris* terminaram em apoteose e consagração. (CASTRO, 2005, p.210).

No final da estreia, Carmen é recebida no camarim como uma veterana, com flores, telegramas do Rio de Janeiro e dos EUA, jornalistas querendo entrevistá-la. Os produtores do espetáculo, investidores, amigos, a plateia, todos estavam como que hipnotizados. Ninguém queria deixar o teatro e voltar para casa. Um enorme engarrafamento se fez na Rua 44 e nos arredores. Todos queriam saber quem era *miss Miranda* e sobre sua performance. O elenco se espalhou pelos bares das redondezas, aguardando os jornais matutinos com as primeiras impressões e críticas dos *experts* sobre o espetáculo. A maioria dos jornais trouxe críticas desfavoráveis a *Streets of Paris*, classificando-a de um espetáculo medíocre, com elogios para Abbott & Costello

e o reconhecimento ao talento de Carmen Miranda e o Bando da Lua, que tornaram a noite grandiosa.

Ilustração 25: Foto de divulgação da Revista Ruas de Paris, produzida por Lee Shubert. In BARSANTE, 1994, p. 10. : Fotos raras do dia da estreia de “Ruas de Paris”, na Broadway, em 16 de junho de 1939. In BARSANTE, 1994, p. 11.

Walter Winchell, um dos maiores críticos do *show-business* americano, cuja coluna era reproduzida em mais de dois mil jornais, além de comandar um programa diário na cadeia de rádios ABC, escreveu no *Daily Mirror*: "uma nova e grande estrela nasceu na Broadway: Carmen Miranda e o Bando da Lua são as únicas coisas que conseguem tirar o teatro do marasmo em que se encontra devido à Feira Mundial." (CASTRO, 2005, p.210). Era período de férias e Carmen Miranda, mesmo limitada aos seus seis minutos de apresentação, causou um alvoroço entre os críticos, que voltaram de suas férias nas montanhas e praias, para conferir esse novo talento e não perder a chance de registrar isso nas suas colunas. Brooks Atkinson, considerado o erudito do *New York Times* escreveu sobre as "canções espanholas" de Carmen e no dia seguinte, teve que corrigir, dizendo que ela cantara em português, que era a língua falada no Brasil. Mas, o menos importante era a língua que Carmen Miranda cantava. Ela tinha uma coisa que era universal e que a plateia entendeu: carisma e talento. O critico Henry C. Pringle escreveu para a revista *Collier*'s:

> A estreia de "Ruas de Paris" foi agradável, mas a noite não se tornou grandiosa senão quando, cerca das 10 horas, seis rapazes, com vários instrumentos musicais sul-americanos, apareceram em cena seguidos por uma jovem vibrante, numa *toalete* exótica, envolta em jardas e mais jardas de colares de contas e com um chapéu-turbante com bananas, pêssegos, peras e outras frutas em cima. Era a senhorita que começou a cantar num "mezzo" suave, modulando e assombrosamente rápido. Era de estatura mediana, tinha cabelos castanhos-ruivos e olhos claros. Mas a mágica de sua atração consistia na maneira como parecia estar se divertindo enormemente: nisso e na sensação de que gostava de todo o mundo e especialmente dos homens. (CARDOSO Jr, 1978, p. 157).

Todas as noites, o teatro lotava para ver Carmen Miranda e o espetáculo passou um ano em cartaz. Todos queriam ver de perto *The Brazilian Bombshell* (slogan criado por Earl Wilson do *Daily News* para Carmen), a garota que o Brasil enviara para salvar a Broadway do marasmo, causado pela Feira Mundial e abria essa temporada com vitalidade e novidade, tudo por conta de Carmen Miranda, que com a sua baiana, a indescritível dança das mãos e sua permanente alegria, conseguia fazer os nova-iorquinos esquecerem as crises, a guerra que estava para eclodir e voltassem a sorrir.

Várias revistas noticiaram que Carmen havia salvo a Broadway, mas foi a *Click*, que estampou na sua capa, cinco meses depois da estreia, a foto de Carmen com a

seguinte manchete: “Carmen Miranda, a garota que salvou a Broadway da Feira Mundial de Nova York”.

Ilustração 26: Revista Click, edição de novembro de 1939 com a manchete: “Carmen Miranda, The Girl Who’s Saving, Broadway from the World’s Fair.” See Page 10. Carmen Miranda, a garota que salvou a Broadway da Feira Mundial. IN BARSANTE, 1994, p.15. Capa da Revista *Playbill* de *The Streets of Paris*, 1939. Fonte: https://www.amazon.com/Carmen-Miranda-STREETS-Costello-Playbill/dp/B00YSTLD6E.

Ainda sobre a estreia, outro importante crítico do *New York Journal-American*, John Anderson, escreveu o seguinte:

> Miranda parou o show, parou o trânsito na Rua 44 e provavelmente foi registrada no sismógrafo Fordham. Essa máquina, embora habituada a terremotos, está tremendo até agora. (...) Miranda é o maior evento em nossas relações com a América do Sul desde o canal do Panamá. (CASTRO, 2005, p.211).

Não havia uma só crítica que não reconhecesse o talento de Carmen Miranda. Clifford Adams, de uma agência de notícia, escreve uma das melhores críticas sobre a presença de Carmen na Broadway: " Ela é brasileira, e estaremos sempre em dívida para com o Brasil por nos tê-la mandado. Não há palavras em inglês ou em qualquer língua para fazer justiça a essa artista. Ela é a personificação de tudo." (CASTRO, 2005, p.211). E não era só a imprensa que se mostrava encantada com Carmen. O público em geral, não se cansava de elogiá-la e entre anônimos que iam admirá-la no teatro, estavam personalidades de destaque na política, nas finanças e nas artes. Qualquer personalidade importante que chegava em Nova York, já se informava do teatro ou do *nightclub*, em que podia conferir o talento de "La Miranda," fazendo questão de cumprimentá-la depois. Entre eles podemos citar: o presidente Franklin Roosevelt e a sra. Eleonor Roosevelt, que pediram que ela autografasse seu menu do Waldorf-Astoria, Judy Garland, Greta Garbo (atriz que não tinha vida pública e dificilmente aparecia em algum evento), Marlene Dietrich, Edith Piaf, David Niven, Joan Crawford, Alice Faye, Al Jolson, Claire Trevor, Barbra Stanwyck, Mickey Rooney, Dorothy Lamour e uma constelação de estrelas e astros de Hollywood que deixavam a meca do cinema para ir vê-la em Nova York. *The Brazilian Bombshell* (A granada brasileira) não podia mais sair às ruas de Nova York sem ser reconhecida.

Como o contrato previa, Carmen podia fazer shows extras, pois Lee Shubert era o detentor dos direitos artísticos de Carmen nos EUA por um ano e, vários convites sondavam a contratação de Carmen para shows, reportagens em grandes revistas, programas de rádio, anúncios, cartazes e vitrines de lojas como a *Macy's*, famosa loja de departamento de Nova York que exibissem suas fantasias, adereços, sapatos e, até a 20th Century-Fox, já a contratara para estrelar um filme musical em tecnicolor, que era a nova tecnologia cinematográfica do momento. Carmen fazia mais de um show por

noite e durante a temporada de "Ruas de Paris," fora contratada com o Bando da Lua para dois shows de 45 minutos por noite, com *cachê* de dois mil dólares por semana, no *grill* do Waldorf-Astoria Hotel, no Park Avenue. Ela terminava o primeiro ato do musical com o Bando da Lua, corria para o hotel, fazia o primeiro show, voltava para o encerramento do espetáculo, quando todo o elenco deveria estar no palco, e voltava para o segundo show do hotel. Todos os dias, era uma correria para a saída dos fundos do teatro ou hotel, táxis a postos, troca de roupa, retoque de maquilagem, uma rotina estafante. Aí, começou o uso de anfetaminas (Benzedrine), que começava a ser propagada no meio artístico, para que pudessem vencer o cansaço, passando a noite acordados, indo de um compromisso a outro. E para dormir, havia os barbitúricos. Os anúncios dos shows paralelos eram divulgados no próprio programa *Playbill* do teatro, onde ela atuava em *Streets of Paris*. Num deles Carmen aparece na capa. (pg.253).

No final de dezembro de 1939, apenas seis meses em Nova York, Carmen fizera 234 apresentações de *The Streets of Paris* (nove apresentações por semana), doze semanas no Waldorf Hotel com dois shows, num total de 168 espetáculos. Além do programa semanal, de maior audiência do rádio americano, *The Fleischmann Hour*, comandado pelo cantor Rudy Vallée, na NBC, durante três meses, computando com 14 aparições de meia hora, no ano de 1939. Também fora contratada para gravar na Decca, que era a maior gravadora dos Estados Unidos da época, que tinha no seu elenco os grandes nomes da música americana. Em Nova York, a imagem de Carmen estava por toda a parte, pois era presença marcante na indústria de entretenimento: rádio, teatro, cinema, discos, *nightclubs*, tudo isso um passaporte para o sucesso. Carmen já sabia que sua volta para o Brasil, era um sonho cada vez mais distante. Sua carreira internacional estava consolidada. Ela havia conquistado o que poucas estrelas conseguiam a vida inteira, falando o inglês. Ela começara falando somente com *yes*, *money*, *no*... e era um sucesso sem igual.

Carmen Miranda e o Bando da Lua também, durante seis meses, tiveram o compromisso de todos os dias apresentar-se no Pavilhão do Brasil, na Feira Mundial, sempre no final da tarde, pois "os rapazes" ganharam as passagens do governo brasileiro também para este fim. Ela fez propaganda dos produtos brasileiros, como o café, o açúcar, as frutas tropicais, posando para fotos junto a esses produtos. Mas, a Feira ficaria em segunda opção de lazer, deixando de ser a única coisa interessante da cidade, pois todas as noites, uma enchente de pessoas lotavam o *Boadhurst Theatre* para ver

Carmen Miranda e mesmo com uma grande lotação, era incapaz de acomodar as multidões que queriam ver a "garota que tem o *it"* – e não conseguindo iam passear na Feira Mundial.

Com o fechamento temporário da Feira Mundial, Carmen Miranda e o elenco do musical, excursionam por várias cidades americanas como: Chicago, Detroit, St. Louis, Filadélfia, Washington, Pittsburgh e Toronto, no Canadá.

No início do ano de 1940, com *Streets of Paris*, ainda em cartaz, Carmen e o Bando da Lua começam a cumprir o contrato com a Fox, assinado no ano anterior. Darryl F. Zanuck, o homem forte da Fox, quando viu o teste de Carmen em Tecnicolor, ordenou que ela fosse contratada imediatamente. As filmagens dos números musicais para *Down Argentine Way* (no Brasil, Serenata Tropical) começaram em janeiro de 1940 e a Fox mandou um diretor e equipe à Nova York, para que as filmagens fossem realizadas lá, devido aos compromissos de Carmen. Foram filmadas as cinco canções do musical, para que os estúdios escolhessem as três que seriam aproveitadas no filme: "Touradas em Madri", "Mamãe eu quero", "Bambu-Bambu", "O que é que a baiana tem?" e "South American Way." Entraram no filme três canções: "Bambu, bambu", "Mamãe eu quero" e "South American Way." A estreia nos Estados Unidos, foi em outubro de 1940, e no Brasil, em maio de 1941. Carmen era ela mesma e sua participação foi apenas musical, sem diálogo com nenhum dos personagens. Na entrada do Cabaré *El Tigre*, aparece o letreiro em *neon* com o seu nome: Carmen Miranda, a sensação brasileira, como a maior atração de todas as noites.

O carnaval de 1940, no Brasil, foi o primeiro carnaval sem Carmen Miranda, desde o sucesso "Taí", em 1930. Ela era presença constante, com marchinhas e sambas, em todos esses 10 anos. Foi difícil para ela que passou no frio de Nova York, fazendo show no teatro e no *Versailles* e para os foliões cariocas que tiveram que se conformar com velhos sucessos seus.

Em março de 1940, Carmen e o Bando da Lua, depois de show no *National Theatre*, em Washington, foram convidados para um show na sede do Partido Democrata, numa grande festa organizada para comemorar os sete anos de governo do presidente Roosevelt. Depois do banquete, alguns artistas foram convidados para uma recepção na Casa Branca, oferecida pelo presidente. Carmen e o Bando da Lua estavam entre eles e mais uma vez tiveram que cantar, e o grande sucesso da noite foi " Mamãe eu quero" – "como nunca mais deixara de ser," como destaca (CASTRO,2005, p. 238).

Depois do número, o presidente Roosevelt, que estava numa mesa de pista, foi cumprimentar os rapazes e Carmen Miranda.

O Rio de Janeiro, no ano de 1940, estava cheio de agentes alemães, espiões da Gestapo, acolhidos nas embaixadas como funcionários, em empresas alemãs com filiais no Brasil e nas associações culturais germânicas. Toda movimentação dos navios americanos e ingleses, suas rotas e destino, no porto do Rio de Janeiro, era comunicada à Alemanha, assim como a posição do Brasil em relação à neutralidade da guerra, apoio ou não ao conflito.

Carmen Miranda desembarca no Rio, justamente nesse clima, para umas merecidas férias e atender ao convite da Sra. Darcy Vargas, a primeira dama do país, para participar de um show no Cassino da Urca, em prol da Cidade das Meninas, uma obra filantrópica. Nesse clima hostil, a garota do "it" verde e amarelo, que brilhara nos Estados Unidos, chega em julho, ao Rio de Janeiro, provocando um carnaval fora de época, para recepcionar a intérprete de "Taí", no porto da cidade, (PEREIRA DE SÁ, 2002, p.17). A Revista *O Cruzeiro* publicou o motivo: "O samba voltou de verde e amarelo, enfeitado de balangandãs fabricados em Nova York." (O Cruzeiro, 20/07/40, p.38. In: CARDOSO Jr., 1978, p.174). Bem recebida pelo povo e pela imprensa, o mesmo não aconteceu no Cassino da Urca, quando ela apresentou o show que a projetou nos Estados Unidos. A plateia a recebeu friamente porque estava tomada por alemães e a "elite brasileira," que ainda achavam o samba que Carmen cantava, "coisa de preto." Por sua vez, os alemães não iam aplaudir a brasileirinha que vencera nos Estados Unidos, inimigos declarados de Hitler. Esse fato, já comentamos no terceiro capítulo e Carmen decepcionada com a recepção, reúne os seus velhos amigos compositores, como: Vicente Paiva, Assis Valente, Braguinha, Mário Lago, Haroldo Lobo, Kid Pepe, entre outros. Ela queria montar um show com novas músicas e que fosse uma resposta ao gelo que enfrentou no Cassino da Urca. Voltaria lá, mas com um novo show, dois meses depois. E no dia da estreia, com o Cassino superlotado, apareceu Carmen, debaixo de um foco de luz que realçava o brilho da sua "baiana estilizada", com a orquestra de Carlos Machado, o sorriso inconfundível, e inicia o show com novo repertório: o samba "Diz que tem". Em seguida, "Os quindins de Iaiá", "Voltei pro morro", faz um dueto com Grande Otelo em "Bruxinha de Pano." Na volta à cena, canta "O que é que a baiana tem?". Nesse show, o Bando da Lua lançou "O samba da minha terra", de Dorival Caymmi.

Sem esquecer a humilhação que passara, quando devia ter sido aplaudida de pé, pelo que tinha feito pela música brasileira nos Estados Unidos, Carmen, em resposta, canta “Disseram que voltei americanizada”, que desafiou os seus algozes, afirmando sua condição de sambista brasileira e “Voltei pro morro,” as duas de Luiz Peixoto e Vicente Paiva. Foi a vingança de Carmen. A imprensa não lhe poupou elogios.

Em setembro de 1940, Carmen Miranda entra nos estúdios da Odeon para gravar essas canções, que seriam as últimas que ela gravaria no Brasil e deixa como legado para os brasileiros. Foram seus últimos discos no Brasil e também o encerramento da brilhante carreira da maior intérprete de sambas e marchinhas, dos anos 30 e 40. Mas, encerrou com verdadeiros clássicos que se perpetuariam até os dias de hoje. Nunca mais, Carmen Miranda entraria no estúdio de uma gravadora no Brasil. E podemos dizer que foi o fim da sua carreira discográfica, pois o que gravou nos Estados Unidos, posteriormente, pouco acrescentou a sua carreira como cantora. Foi o fim da carreira de Carmen cantora. Restou a personalidade vestida de forma exuberante e colorida, que cantava, de vez em quando, e representava.

Enquanto isso, nos Estados Unidos, Lee Shubert sentia a falta de Carmen, sua estrela maior, pois sem ela, os seus bolsos começaram o esvaziar. Muitos convites para apresentações de Carmen em cassinos, *nightclubs* e cinema. Todos queriam Carmen Miranda e pelo preço que ele oferecesse. Shubert fechou o contrato na *20th Century-Fox*, para ela estrelar *That Night in Rio* (Uma noite no Rio), por cinco semanas e mais três semanas e meia de opção, tendo enviado telegrama em nome de Aloysio de Oliveira e que Carmen deveria estar em Hollywood, no dia 18 de novembro, para os testes de roupa e cor. A temporada no Cassino da Urca fora até quase final de setembro, com casa lotada todos as noites. No segundo dia de outubro, deixa o Rio rumo aos Estados Unidos. Agora, como estrela da Fox, começa a carreira cinematográfica de Carmen Miranda e a consolidação da “Baiana Internacional.”

5.2 CARMEN MIRANDA EM HOLLYWOOD

Com tanto brasileiro por aí
Metido a bamba
Sucesso no estrangeiro
Ainda é Carmen Miranda!
(Arrombou a Festa II - Rita Lee, 1979)

Enquanto Carmen estava no Brasil, depois de ter passado mais de um ano nos Estados Unidos, era oficializada, no mês de agosto de 1940, uma agência governamental para assuntos estratégicos, subordinada ao Conselho de Defesa Nacional dos Estados Unidos da América, a fim de centralizar atividades norte-americanas públicas e privadas, direcionadas à América Latina, durante a guerra. Era o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, conhecido na burocracia governamental como Office ou CIAA, comandada pelo jovem milionário Nelson Rockfeller. O objetivo desse órgão, era obter o apoio decisivo dos governantes e povos latino-americanos, para a causa dos Estados Unidos, ou a supremacia norte-americana na América Latina. A sua função elegia quatro frentes de atuação: comunicação, relações culturais, saúde, comercial e financeira. Era a chamada Política da Boa Vizinhança com os vizinhos do Sul. Na área cultural, o cinema foi o foco principal do programa cultural da CIAA, com um investimento massivo, sendo criada a Motion Picture Society que agregava toda a indústria cinematográfica em torno do esforço de guerra, além da imprensa e rádio. Foram produzidos cinejornais (1.700) por ano, documentários (466) de curta metragem e 134 filmes de longa-metragem. (MENDONÇA, 1999, p.85).

O êxito obtido por Carmen Miranda na carreira internacional, sempre despertou críticas favoráveis e outras contra, que de tempos em tempos, aparece algum crítico questionando o seu sucesso nos Estados Unidos e no mundo. Muitos não têm um conhecimento aprofundado sobre a carreira que Carmen construiu no Brasil e lançam mão de argumentos artificiais. Alguns deles defendem a tese que ela teria sido uma cantora "fabricada" pela Política da Boa Vizinhança, gestada no governo do Presidente Roosevelt. Afirmação apressada e puramente sensacionalista, sendo logo derrubada pelo anacronismo. A chegada de Carmen Miranda acontece nos Estados Unidos em 1939, poucos meses antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial, quando a política de aproximação com o Cone Sul, ainda não tinha sido posta em prática. Lógico, que já que já houvesse uma produção cinematográfica com o intuito de cativar o público latino-americano, mas nada oficialmente. Somente depois da criação do *Bureau Interamericano* é que os investimentos na região foram proporcionados com recursos desse órgão. O governo americano tinha interesse de que os governantes da América Latina, apoiassem os Estados Unidos contra o Eixo e o avanço do domínio alemão na Europa. A indústria cinematográfica era uma das atividades que perdia público na Europa e investir na América Latina era uma saída para Hollywood. A Feira Mundial também se prestou a esse trabalho. Mostrar o que cada país tinha de produtos, de

tecnologia, de arte e oferecer para intercambiar com os Estados Unidos, era o intuito desse projeto. Roosevelt decidiu fechar o cerco sobre a mente e o coração de toda a vizinhança, somente quando Hitler passa pela Torre Eiffel e o Ministro da Guerra de Getúlio Vargas comemora o fato com champanhe, demonstrando que o Brasil estava mais para apoiar a Alemanha. (BARSANTE, 1994, p. 5).

Começava a Segunda Guerra Mundial e em 1940, era oficialmente inaugurada a Política da Boa Vizinhança, de Franklin Roosevelt, através de intercâmbios, empréstimos e trocas de gentilezas. Com isso, os americanos aumentavam sua presença junto aos países latinos. Enquanto Carmen era sucesso nos Estados Unidos, o Brasil declarava guerra à Itália e à Alemanha e, recebia o cineasta Orson Welles que vinha rodar o seu filme *It's All True* (É tudo verdade), filme que foi rodado em seis meses e que nunca foi lançado. Também aqui, aportou Walt Disney, que criaria o Zé Carioca, um papagaio de chapéu de palha e bengalinha, lançado no filme *The Three Caballeros* (Você já foi à Bahia?), com Aurora Miranda, Zé Carioca e Pato Donald, tudo isso como parte da boa vizinhança. Hoje, é bem claro o interesse dos Estados Unidos de agradar ao Brasil e isso culminou com a construção da Base Aérea de Natal, no nosso Estado, que fez do Nordeste o trampolim que permitiu a invasão do norte da África, dominado pelas tropas do Eixo. E foi em Natal (1943), que aconteceu a primeira visita de um presidente dos Estados Unidos ao Brasil, no histórico encontro com Getúlio Vargas, selando de vez a Política da Boa Vizinhança.

O conceito geográfico das três Américas era bem definido politicamente, especialmente naquele momento da história, mesmo que fosse importante a união das três para o enfrentamento da supremacia do Eixo, sendo a Central e a do Sul formada pelos países latinos. Mas, além do conceito político e geopolítico da América Latina, há o conceito de um único território americano abrangendo as Américas do Norte, Central e do Sul. E esse conceito é o que interessa ao nosso trabalho e parece interessar a Carmen Miranda quando deixa o Brasil, geograficamente localizado na América do Sul, e migra para os EUA, como "representante do nacional", num momento de modernização latino-americana que se configurou entre as décadas de 1920 e 1930, num cenário que reorganizava as economias, novas configurações de cenários e modelos políticos com um novo discurso que deveria dar conta de um novo ideal de cultura nacional, onde fosse predominante as diversidades regionais. Nesse sentido, o Estado com um governo populista teria o papel de regulador e árbitro dos conflitos de classe que viessem a acontecer, controlando as massas e legitimando o ideal único do nacional.

Esse novo conceito, mesmo enfrentando as contradições peculiares das massas urbanas, buscava dentro desta heterogeneidade cultural e hibridismo, uma cultura de massa capaz de representar a história cultural latino-americana, marcada pela coexistência de uma pluralidade diversa, como o colonizador europeu, os indígenas e os negros e a diversidade própria da mestiçagem: a mistura desses povos. Usando a mestiçagem como motivo da unificação das massas, o Estado traça estratégias de reorganização do poder, valorizando a cultura popular.

Mas, junto a toda essa nova ordem, pairava sempre a presença do olhar do colonizador num papel de superioridade e uma permanente luta para a desconstrução desse olhar. E para vencer essa questão da inferioridade, encontramos diversos textos trazendo discussões sobre a transculturação narrativa da América Latina, entre eles o de Alfonso Reyes, que trata do novo conceito de "inteligência americana" no texto *Notas sobre la inteligência americana* (Buenos Aires, 1936), as discussões de Lezama Lima em *La expressión Americana* (Cuba, 1957) sobre uma transculturação da América, através de uma "fábula intertextual" que resumia o devir americano como uma era imaginária, sendo essa fábula protagonizada pelo *Senhor Barroco*, personagem que ocupa definitivamente o espaço americano pra realizar o seu esplêndido ideal de vida (CHIAMPI, 1988) ou o texto de Alejo Carpentier e o "real maravilhoso" (Cuba, 2004) de uma América como uma realidade maravilhosa, o Barroco como essência do mundo americano e como expressão legítima desse mundo e a concepção global da América como uma só realidade. A esses estudos, junta-se a contribuição brasileira do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade e os ensaios de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

Mesmo que esses estudos tragam cada um deles uma abordagem, um olhar distinto sobre o tema, muitas vezes até conflitantes, mas na sua essência todos detectam essa heterogeneidade multicultural que promove a construção da expressão de uma América Latina mestiça, crioula. O discurso da mestiçagem como um fenômeno histórico americano, promovia de certa forma a homogeneização das contradições latinas para construir o conceito da integração nacional, com a ajuda da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa desse território. A cultura da mestiçagem elimina o conceito do mito da pureza, permitindo que as classes sociais populares participassem como atores sociais, no grande teatro político, interagindo com o Estado e contribuindo com o capital simbólico para enriquecimento da cultura de massa.

Com base nessas premissas, podemos pensar a inclusão de Carmen Miranda nesse contexto cultural, primeiro, pelo rádio, e posteriormente pelo cinema (que contava para sua divulgação, com publicações de revistas especializadas) como resultado desse discurso mestiço. As marchinhas carnavalescas e o samba, que num "acordo político" migram de uma identidade carioca para falar em nome da Nação, inventam uma tradição de brasilidade alicerçada numa matriz afro-baiana-carioca (PEREIRA DE SÁ, 2002).

Quando Carmen chega aos Estados Unidos, desconstrói todos os conceitos de América do Sul, inseridos no ritmo que ela foi representar – o samba -, e na fantasia da baiana que levava, incorporando a nossa cultura, novos elementos da latinidade, numa atitude antropofágica, assimilando e transformando sua arte, numa arte que pudesse ser aceita em todos os lugares, livrando-se das amarras de "sambista" (o que gerou uma série de críticas e produziu uma legião de detratores no Brasil), derrubando todas as barreiras e pronta para devorar todas as culturas e a seu modo, devolvê-las ao público como uma coisa nova, reciclada, sem perder a essência da originalidade, como se a América não tivesse fronteiras, com uma totalidade indissolúvel, quando alicerça sua carreira associada a sua imagem e a sua performance. Sobre isso, Maurício de Bragança assegura no artigo *Carmen Miranda e a cabareteira mexicana Corpo, fronteira e mediações em torno do nacional-popular na cultura latino-americana:*

> A latina alegorizada por Carmen Miranda na sua experiência em Hollywood incorporava novas referências na construção de um corpo/performance que, na verdade, sempre se mantivera aberto, desde sua fase de "autêntica baiana" nos anos trinta no Brasil. Se na brasilidade varguista, a cantora de sambas e marchinhas de carnaval conseguia agenciar os códigos de uma cultura mestiça que ligava o Rio de Janeiro à Bahia, o morro ao asfalto, a Lapa ao Palácio do Catete, nos estúdios de Hollywood, a cantora de sambas, marchinhas, maxixes, *boogie woogie*, rumbas americanas e outros ritmos latino-americanos hibridizados, continuava agenciando códigos culturais que indicavam a construção dos alegóricos trópicos tecnicolorizados pela política da boa-vizinhança. Seu charme, talento e inteligência continuariam a produzir novos sentidos, adentrando outras fronteiras na recepção de sua baiana latina em terras *de mariachis* e *chinas poplanas* a provar que o dialogismo presente no seu corpo performático apontava novos discursos e contradiscursos. (BRAGANÇA, 2008, p. 158).[39]

[39] Revista Fronteiras - estudos midiáticos X (3):152-162, set/dez 2008, Unisinos. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5393. Acesso em 09 jul 2015.

Segundo esse autor, o corpo da baiana estilizado por Carmen Miranda seria um texto em aberto, onde cabia outras identidades culturais, inclusive a mexicana, além da movimentação das mãos, comuns nas danças orientais indonésias, árabes e egípcias.

Nesse sentido, fazemos um paralelo da carreira artística de Carmen Miranda com as discussões sobre a América, formuladas pelo cubano Lezama Lima, valorizando o papel da imagem e as mitologias regionais, responsáveis pela valorização de uma simbologia que representou a resistência e afirmação da cultura dos povos que originalmente aqui habitavam antes do descobrimento do continente americano.

E foi exatamente na interação e miscigenação entre os primeiros habitantes e seus colonizadores, que nasceram os sucessores e herdeiros da América, marcados pelos conflitos de hereditariedade, mas, responsáveis pela sua explosão geográfica e povoamento do território americano, além dos levantes para liberação do julgo colonialista.

Toda essa versão histórica e geográfica é revista por Lezama Lima pelo filtro da imagem e dos mitos para definir uma identidade americana, fazendo três distinções importantes do continente americano: América luso-hispânico-americana (católicos), América anglo-americana (protestantes) e América indígena (naturalista), sendo por meio desse filtro, que Lezama identifica as diversidades socráticas e o legado cultural, rico em costumes, crenças, ritos e mitos.

Parte dessa visão imagética da América, entendida por Lima, podemos perceber no fragmento do texto: "A história tecida pela imagem", introdução de Irlemar Chiampi, na sua tradução de *La Expression Americana*, escrito e editado em 1957. Vejamos:

> Desde já, a noção de "América" para Lezama vai além do referente restritivo nela convencionalizado. Mas ampla que a "América Ibérica" de Henriquez Ureña ou que o "México/América Hispânica" de Paz, ou, ainda, que a "América Latina" que, desde Rodó até Carpentier, fora objeto conceitual, a noção manipulada por Lezama inclui (surpreendentemente) os Estados Unidos. Essa inclusão pode parecer uma heresia, em se tratando de um escritor cubano que escrevia às vésperas da Revolução e num período da vida continental de plena vigência do "latino-americanismo". Além das tensões políticas que há mais de meio século vinham alimentando um justificado sentimento antiimperialista, o clima ideológico de reivindicação da latinidade – desencadeado pelo *Ariel* (1900) de Rodó – se aliançava no mito de que os Estados Unidos eram um mundo materialista e pragmático, carente de espiritualidade, de verdadeiras essências humanas e, como tal, antagônico à nossa América. As razões de Lezama são, porém, à margem dos fatos e das ideologias vigentes. Se bem faz prevalecer os

> exemplos da expressão latino-americana, tomando os das América do Norte de modo complementar (e em certo modo " latinizando" os Estados Unidos) a articulação conceitual do ensaio sugere que o adjetivo "americana" do título foi intencional, para dispor a ideia de uma totalidade indissolúvel em dupla acepção. Primeiro, do ponto de vista histórico, resgata o nome original do continente, o da sua fundação, segundo, refere a uma geografia única, uma *natureza* que anterior à história, a prefigura como unidade espiritual indissolúvel ao Ocidente (CHIAMPI, 1988, p. 19 e 20).

O texto citado desconstrói o conceito geográfico da América (do Norte, Central e Sul). Para Lima, são várias Américas dentro de uma única América, especialmente quando estamos tratando de América Latina. O autor se posiciona contra as ideias postuladas por Hegel, que tem uma única visão da América dominante, tendo como centro os Estados Unidos e sua superioridade social, sobre os nativos indígenas. Ele trata toda a América como um só espaço, desprezando todas as querelas histórico-geográficas e conceituais, essenciais para o entendimento do espaço chamado América, nos seus arranjos políticos, culturais, sociais, econômicos e religiosos.

Essa Panamérica é construída, na lógica de Lezama Lima, pela imagem, a partir da colonização que se impõe sobre a paisagem natural e cultural. Dessa América híbrida surge o Barroco americano, um panbarroco, mestiço, crioulo, pois feito pelo artista americano, fruto dessa mestiçagem, dessa não-fronteira que proporciona essa transculturação. O surgimento do Barroco americano prova que não podemos tomá-lo como um estilo de uma época determinada, datado, estático, morto. Uma das características do Barroco é a reprodução de formas que se propagam, se condensam, se proliferam e se transformam conforme conceitos de Severo Sarduy e D´Ors, já citados neste trabalho, que se manifestam no espaço e se espalham pelo tempo, desaparecendo e ressurgindo aqui e acolá, em todas as épocas onde haja tensão artística, histórica e política. São essas tensões que fornecem as chamas para que o fogo do Barroco se alastre, incendiando esses momentos em que a arte esteja exaurida e em decadência, não só como uma arte que surge nessas situações, mas mesmo não anulando essas tensões, se apropria delas para promover a apoteose. Este é o pensamento de Lezama, nas suas palavras em *A Expressão Americana*: "o Barroco não é um estilo degenerescente, mas plenário." (1988, p.79). O Barroco Americano não é uma arte da decadência, mas um caldeirão cultural que incorpora elementos indígenas e africanos a uma criação europeia que se adequa a outro ambiente bem diferente do europeu, daí nascendo "a fábula" da

Expressão Americana, expressão essa que nasceria com o Barroco e, "daí ser o Barroco o eterno começo, e não uma origem, posto que é uma forma que renasce para gerar o nosso devir." (LIMA, 1988, p.32).

Tomando por base este conceito de uma América única, proposto por Lezama Lima, vislumbramos a figura de Carmen Miranda através do filtro na mestiçagem, uma identidade híbrida que cabe em qualquer país das Américas, onde encontramos uma permanente tensão provocada pelo olhar do colonizador e ao mesmo tempo um constante distanciamento e desconstrução desse mesmo olhar. Carmen construiu uma imagem através da performance, que aliada às letras dos sambas e marchinhas, preenche o espaço do discurso da mestiçagem, utilizando a fantasia da baiana, que delimita a fronteira entre o morro e o asfalto, vestindo um corpo branco que expõe a alma mestiça do povo brasileiro. Esse corpo performático de Carmen Miranda revela essa não-fronteira entre as Américas, quando ela se transforma na latina alegorizada de Hollywood, incorporando novos conceitos na construção desse corpo/performance, que nunca esteve fechado à cultura mestiça americana, não só brasileira, mas de toda a América. Ela faz da sua arte, a arte da expressão cultural, profundamente sensual e que retrata a cultura do Brasil, refletida na sensualidade da baiana estilizada, que remete às origens da cultura africana, que faz parte da nossa identidade nacional. Nela se encontra a cultura do país. A temperatura medida das coisas brasileiras/crioulas: a terra, o humano, a música, o samba, a Bahia, fantasia e os adereços, de(cantando) por ela... cada coisa como uma coisa única, cada coisa realçando a mistura das raças, conscientemente, como expressão artística dessa mistura, presentes na formação do povo brasileiro: Portugal-Brasil-África. Há algo de erótico nessa arte, sutilmente mesclado aos elementos da identidade nacional. Algo que Carmen pressente e se apossa dessas referências.

Carmen promove esse banquete Barroco de que fala Lezama Lima, "de incorporar o mundo, de fazer seu o mundo exterior." (1988, p.90), através da performance.

Outro fato importante que vale destacar, é que quando Carmen chega à terra do Tio Sam, já tinha o *status* de estrela em terras brasileiras, era a maior cantora de samba do Brasil, levava nos seus baús, além de seis fantasias de baiana, uma bagagem artística de quase 300 músicas gravadas, atuação em 5 filmes, e dezenas de shows em teatros e cassinos, além de várias excursões à Argentina, onde também era uma artista de grande prestígio.

No documentário *A Embaixatriz do Samba*, para a TV Cultura, Cássio Barsante, biógrafo de Carmen, autor do livro *Carmen Miranda* (ELFOS, 1994), diz o seguinte:

> Alguns críticos mais ferrenhos de Carmen, costumam afirmar que Carmen foi fabricada pela Política da Boa Vizinhança. E Carmen teria, então, sido usada por essa política. Agora "fabricada" já é uma outra história. Agora se posteriormente, ela serviu pra sustentar essa Política, isso é um fato, que ela própria tinha consciência disso. (BARSANTE, TV Cultura, 1992).

Nos alinhamos a esta afirmação porque a trajetória artística e sucesso de Carmen no exterior, não foi motivada pela Política da Boa Vizinhança e com objetivo político de agradar ao Brasil, como estratégia de contar como um aliado contra o Reich, mas por exigência de mercado entre culturas distintas, que não excluem esses embates simbólicos. A incorporação de elementos da cultura popular na performance de Carmen era o resultado dos agenciamentos que proporcionaram a essa cultura, passar por um filtro da "colonização" para ser alçada à condição de nacional, disciplinando as expressões culturais subalternas que chegaram a representar a identidade nacional. Mas, essa cultura não se deixava aprisionar e tinha um força interna que se metamorfoseava, parodiando e driblando essas normas disciplinares. Carmen Miranda, uma cantora branca, maior estrela do rádio nos anos 30, de origem europeia, aceita pela elite e pelo mercado artístico do Rio de Janeiro, transgredia o estabelecido e sua trajetória de sucesso foi com elementos da cultura popular, quando era a porta-voz dos compositores negros e muitas músicas criticavam o samba que se modificava ao descer do morro e chegar ao asfalto.

Carmen serviu à Política da Boa Vizinhança, assim como todos os artistas estrangeiros que viviam nos Estados Unidos na época da Segunda Guerra, e eram astros e estrelas aclamados no mundo inteiro, através dos filmes de Hollywood, pelo fato do cinema americano ter alcançado essa fama do melhor cinema do mundo, importando talentos de diversos países. E o sucesso de Hollywood foi por conta desses estrangeiros, desde diretores, técnicos e atores, como ainda hoje acontece. Era o caso de Elizabeth Taylor, que era inglesa (filha de americanos), Marlene Dietrich, que era alemã, Greta Garbo e Ingrid Bergman, que eram suecas, Dolores del Rio, que era mexicana e o próprio Lee Shubert, que levou Carmen para os Estados Unidos, era polonês. E Carmen

Miranda, com sua arte e talento, deu uma grande contribuição a esse programa. Décio Pignatari, no mesmo documentário da TV Cultura, já citado, afirma isto:

> E Carmen Miranda fez parte sim, disso. Fez parte e fez brilhantemente parte. Colaborou até para a vitória aliada, nesse sentido. Uma vez que era um programa de natureza de aproximação democrática, levada a efeito, não por um bobo qualquer, mas por Roosevelt, o grande governador. Foi Roosevelt. (PIGNATARI, TV Cultura, 1992).

Lógico que estando nos Estados Unidos, Carmen Miranda participou de vários eventos em prol daquele país e das tropas americanas . Os próprios filmes dos quais participara, retratavam uma felicidade até exagerada para tempos de guerra. Os musicais e comédias tiveram um papel relevante como uma válvula de escape em tempos tão tensos, servindo para amenizar os conflitos, em um momento que Hollywood tinha essa relação estreita com a guerra, como um dos meios de entretenimento pela Politica da Boa Vizinhança. Na história, tinha sempre um papel para um oficial americano, bom moço, boa pinta e muitos faziam referência à guerra. Além desses filmes comerciais que eram exportados para toda a América, eram rodados muitos filmes educacionais e os chamados *newreel*s[40], também produzidos pelos estúdios. Carmen participou de vários eventos, como conferência pan-americana, nos quais os países da "boa vizinhança" renovavam o compromisso da união das Américas na guerra. Carmen também esteve no bar *Hollywood Canteen*, que era uma espécie de clube que oferecia comida, dança e entretenimento para soldados americanos, geralmente em seu caminho para servirem no exterior e também soldados aliados. Era frequentado por estrelas de Hollywood que serviam, cozinhavam e chegavam até a dançar com os pracinhas, que tinham tudo de graça. Muitas estrelas e astros passaram por lá. Essa cantina foi criada pelos esforços de Bette Davis e Jules Stein, que era presidente da *Music Corporation of América*. Durou de 1942 a 1945.(BALIERO, 2013).

Carmen Miranda nunca esteve em campos e bases americanas, fora dos Estados Unidos, mas sua imagem estava presente nos filmes e documentários e performances da sua baiana, feita pelos soldados nos dias de recreação. Consta que foi convidada para participar da celebração do V – J DAY, evento que os Estados Unidos

[40] Que eram curtos documentários muito comuns no cinema de 1910 a 1960, normalmente lançados em um local de apresentação pública, cujo conteúdo eram notícias filmadas de interesse público. Durante esse período foi uma fonte de notícias, assuntos atuais e entretenimento para milhões de espectadores, até a chegada definitiva da televisão. São hoje considerados documentos históricos significativos como registro audiovisual de eventos históricos e culturais, já que são as únicas fontes disponíveis.

comemoraram a vitória sobre o Japão, quando nos dias 6 e 9 de agosto de 1945, os americanos jogaram suas bombas sobre Hiroshima e Nagasaki, resultando na rendição do Japão. No dia 15, na tarde desse dia, se comemorava o massacre, que resultou na vitória e Carmen passava pela Hollywood Boulevard, esquina com a Vine Street, quando um grupo de militares e transeuntes celebravam a vitória ao som de uma orquestra. Ela parou o carro, subiu nos bancos e performou, dançando e cantando com eles. Ao ser reconhecida, a orquestra começou a tocar seus sucessos e todos que por ali passavam, se juntaram ao grupo e por alguns minutos, Hollywood viveu um mini-carnaval e Carmen relembrou um pouco do Rio de Janeiro. Foi uma transgressão de Carmen, pois não era comum uma estrela se misturar assim a um grupo de populares, anônimos. Sempre que aparecia em público, era escoltada por alguém do estúdio para protegê-la do assédio e dos *paparazzis*. Sua casa também era sede simbólica dessa política, quando recebia militares brasileiros que passavam pela Califórnia, em missão de guerra.

Ilustração 27: Cartaz de Serenata Tropical (!940). O nome de Carmen Miranda aparece como terceiro na ordem de importância do elenco. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Down Argentine Way. Encontro histórico do presidente Franklin Delano Roosevelt, dos Estados Unidos e o Presidente Getúlio Vargas, do Brasil, em Natal. Fonte: https//tokdehistoria.com.br/2011/03/19/a-primeira-visita-de-um-presidente-americano ao Brasil. Carmen Miranda comemorando a rendição do Japão e a vitória dos aliados, junto à população em Hollywood, no dia 15 de agosto de 1940. Fonte: http://istoe.com.br/286588_a face marqueteira de Carmen Miranda/

Depois de participar apenas como cantora em *Down Argentine Way* (Serenata Tropical), Carmen Miranda retorna aos Estados Unidos, já como contratada da 20th Century-Fox para rodar *That Night in Rio* (Uma Noite no Rio), que estreou nos Estados Unidos em 1941. Era a primeira vez que ela pisava realmente num estúdio em Hollywood, para trabalhar, pois as cenas de Serenata Tropical foram filmadas em Nova York. Carmen Miranda faz a personagem Carmen, uma moça travessa, cordial e ciumenta, com falas e canta três músicas: "I, Yi, Yi, Yi, Yi, I Like You Very Much". Chica Chica Boom Chic e "Cai, Cai". Todos esses roteiros eram passíveis de adaptação e foram contratados especialistas em questões latino-americanas, colaborando com roteiristas, adaptando ou cortando cenas indesejáveis, como aconteceu com "Uma Noite no Rio" (GIL-MONTEIRO, 1989).

Carmen Miranda faz ao todo, dez filmes produzidos pela 20th Century-Fox, seguindo-se *Week-end em Havana* (Aconteceu em Havana) – 1941; *Springtime in the Rockies* (Minha Secretária Brasileira) - 1942; *The Gang´s all Here* (Entre a Loura e a Morena) – 1942; *Four Jills in a Jeep* (Quatro moças num Jipe) – 1944; *Greenwich Village* (Serenata Boêmia) – 1944. O nome de Carmen aparece em primeiro lugar no cartaz do filme, *Something for the Boys* (Alegria Rapazes) – 1944; *Doll Face* (Sonhos de Estrela) – 1945 e o último, já como produtora autônoma: *If I´m Lucky* (Se eu fosse feliz) – 1946. Desfeito seu contrato com a Fox, ela fez *Copacabana* (1947), produzido e distribuído pela *United Artists.* Na *Metro-Goldwyn-Meyer* (MGM), ela fez *A Date With Judy* (O Príncipe Encantado) – 1948, quando contracena com Elizabeth Taylor (nascida na Inglaterra, filha de pais americanos, que junto à família, chega aos Estados Unidos em 1939, mesmo ano que Carmen), ainda no começo de carreira, e *Nancy Goes to Rio* (Romance Carioca) – 1950. Em 1953, faz seu último filme nos Estados Unidos, produzido pela *Paramount Studios*, com Jerry Lewis, Dorothy Malone e Dean Martin, *Scared Stiff* (Morrendo de Medo) – 1953.

Iremos apenas reproduzir os cartazes dos filmes citados, como forma de ilustração do nosso trabalho, e fazermos uma abordagem mais minuciosa de "Entre a Loura e a Morena, de 1942, considerado por toda a crítica americana e pela maioria dos fãs, o melhor filme de Carmen, quando seu nome aparece em segundo lugar na ordem de importância do elenco e o filme mais em sintonia com as teorias destacadas no nosso texto.

Ilustração **28:** Uma Noite no Rio (1941). Minha Secretária Brasileira (1942). Aconteceu em Havana (1941), Sonhos de Estrela (1945). Fonte: https://pt.wikipedia.org /

Ilustração 29: Serenata Boêmia (1944), Alegria Rapazes (1944), Quatro moças num Jipe (1944), Copacabana (1947), O Príncipe Encantado (1948). Fonte: https://pt.wikipedia.org /

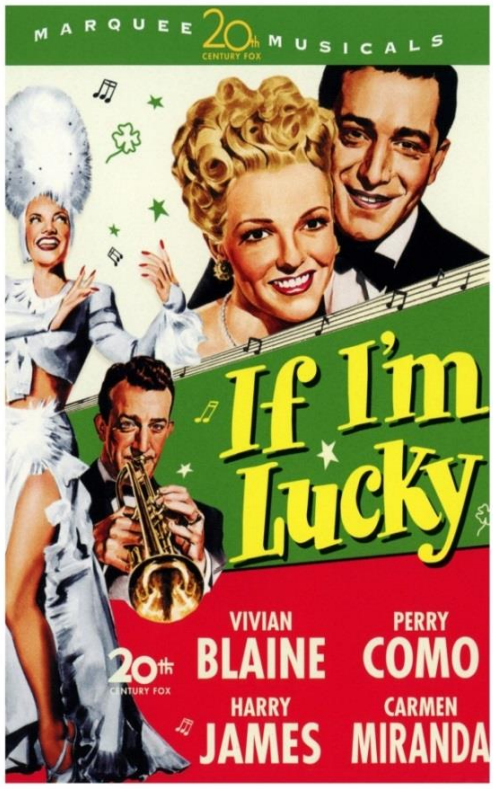


Ilustração 30: Romance Carioca (1950), Entre a Loura e a Morena (1942), Se eu fosse feliz (1946) e seu último filme nos EUA, Morrendo de Medo (1953). Fonte: https://pt.wikipedia.org /

5.3 ENTRE A LOURA E A MORENA - O erotismo e as luzes de Busby Berkeley

Produzido pela 20th Century Fox, o filme foi dirigido por Busby Berkeley e o roteiro a cargo de Walter Bullock, lançado em 1943, com o título de *The Gang's All Here* e 103 minutos de duração. Até hoje, "Entre a Loura e a Morena" é considerado um dos melhores filmes, ou talvez o melhor feito por Carmen nos Estados Unidos. O nome de Carmen no cartaz, aparece em segundo lugar na ordem de importância do filme, abaixo de Alice Faye.

No início de 1942, a Fox estava preparando o seu primeiro musical em tecnicolor - *The Gang´s all* Here - e precisava de um nome para dirigi-lo no estúdio de Beverly Hills, contratando Busby Berkeley, coreógrafo prestigiado por sua originalidade e maestria no domínio da câmara, tendo sido responsável pela consagração de astros como Dick Powell, Ginger Rogers e Esther Williams e agora iria dirigir Carmen Miranda, que também teve parte do seu sucesso, creditado às suas coreografias. Tendo passado por vários estúdios, seus musicais durante a depressão americana, salvaram da falência, a hoje poderosa *Warner Bros Pictures*. Depois, na MGM, ele faria musicais célebres, já na década de 60, Berkeley ficou conhecido pelos seus truques com a câmara, criando efeitos caleidoscópio, que consistia no manuseio da câmara lentamente, focando um detalhe e abrindo para o conjunto, em especial nas cenas de dança. Berkeley teve uma carreira bastante ativa, tendo iniciado com a organização de shows para percorrer acampamentos do Exército durante a Primeira Guerra Mundial. Posteriormente, trabalhara como ator, contrarregra, diretor de dança e coreógrafo na Broadway. Mesmo não sendo um dançarino profissional, foi contratado em 1930 para dirigir números de dança e filmes musicais na *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM). De 1933 a 1939, trabalhou na *Warner Bros*, com passagens pela Broadway.

Suas coreografias, tanto para o palco como para a tela, lembravam suas primeiras experiências como organizador de paradas militares para o Exército dos Estados Unidos e seu tempo de Força Aérea, como militar. Nas suas coreografias sempre tinham imagens de formações simétricas, ou seja, proporcionais, regulares, que permutadas entre si, permaneciam inalteradas, quando vistas do alto. Com forte força criativa, foi responsável por coreografias de musicais famosos como "Rua 42" (1933),

"Belezas em Revista" (1933), tendo ainda trabalhado no clássico "O Mágico de Oz" (1939) e "Entre a Loura e a Morena" (1942), estrelado por Alice Faye e Carmen Miranda. Criou as mais belas imagens do cinema, como os violinos iluminados de Cavadoras de Ouro (1933), e os cinquenta pianos brancos de *Gold diggers of 1935*. Ninguém melhor que ele, para saber combinar pessoas, acessórios e adereços. Era a pessoa certa para dirigir Carmen Miranda, Ele sempre trabalhava com luzes e muitas vezes, o material humano desaparecia e os adereços ficavam como soltos no ar, flutuando. Como não sabia dançar, Berkeley não podia ser considerado um coreógrafo como Hermes Pan, que era um nome da dança americana. Nas suas coreografias ninguém precisava saber dançar. Ele era mais um diretor de cena e de câmara genial (CASTRO, 2005). Sua estratégia numa sequência musical, era ter um número considerável de coristas, de sessenta a cem mulheres bonitas e ensinar-lhes o básico, os movimentos mais simples, mas que no conjunto e filmados do alto, provocava um efeito surpreendente. Ele mesmo filmava tudo, comandando uma grua a quase 10 metros de altura e fazendo mil piruetas com a câmara em posições diversas, captando a multidão de dançarinos que se moviam lá embaixo. Criativo e irrequieto, ele instigou a Fox a fazer um musical arrojado, já que tudo lá era muito simples e acontecia, sempre, num palco, mas quase enlouqueceu o chefe interino da Fox, William Goetz (Zanuck alistou-se para servir na guerra e seguiu para a Europa) , além dos assessores e técnicos e por conta disso, só fez um filme por lá.

Para a perfeita estreia de Berkeley na Fox, o enredo *The Gang´s all Here*, que no Brasil recebeu o nome de "Entre a Loura e a Morena" (um título por si só carregado do signo do barroco, denotando a dualidade, a tensão, a branca e a morena, as raças, a ambiguidade da trama), de autoria de Walter Bullock, não tinha nada de especial. É o primeiro filme feito por Carmen Miranda que tem a guerra como tema central. O sargento Andrew Mason Jr., interpretado por James Ellison parte para a guerra, deixando para trás duas moças (Alice Faye e Sheila Ryan) que acreditam que são noivas dele. Bullock, mistura com habilidade, dramalhão com patriotismo e também com o *show business,* na figura de um empresário que resolve ser anfitrião de uma companhia de artistas de cabaré, a que pertence uma das moças, e toma a decisão de patrocinar um espetáculo para ajudar o esforço de guerra. Todo o elenco do cabaré, tivera que provar o seu patriotismo nessa empreitada, além do talento. O elenco estava repleto de artistas talentosos, entre eles Benny Goodman e sua orquestra, Aloysio de Oliveira, do Bando

da Lua e Tony de Marco, além de dançarinos profissionais e um orçamento vultuoso. Foi um dos musicais mais caros da época, mesmo com a recessão causada pela guerra, onde se economizava tudo e uma das filmagens que durou sete meses. No final, as críticas foram as mais elogiosas. Conforme o *The Hollywood Repórter*: "Nada mais esplendorosamente realizado para obter um máximo de efeitos deslumbrantes, realçados pelas magnificências do tecnicolor, jamais foi oferecido um espetáculo cinematográfico de música e dança." (GIL-MONTEIRO, 1978, p.171).

Foi um dos filmes de maior sucesso de bilheteria da época, rendeu lucros fabulosos e foi indicado para o Oscar de cenografia, sendo considerado o máximo de diversão. Busby Berkeley ganhou carta branca para gastar o que achasse que precisava, num projeto de grande vultuosidade e utilizasse todos os incomparáveis recursos técnicos da Fox. Berkeley fez o que quis, pois tinha um orçamento a sua disposição e nunca antes ou depois, o seu talento foi tão reconhecido como nesse filme. Os efeitos especiais são perfeitos e fascinantes para a época, considerados os mais espantosos e escandalosos do diretor. O impacto visual do filme tecnicamente é uma grande novidade. Berkeley coreografou e dirigiu os números de dança e lançou a câmara em "assombrosas manobras de *travelling* e tomadas em *zoom*, de saltos de obstáculos e montanha-russa", segundo *o The Hollywood Repórter*. (GIL-MONTEIRO, 1978, p. 172).

A sequência inicial do filme "Entre a Loura e a Morena", é uma tomada de uma tela escura, quando no alto, no canto esquerdo, surge a imagem de um tenor latino-americano, que vários livros constam ser Aloysio de Oliveira, mas na verdade é Nestor Amaral (que foi integrante do Bando da Lua, na década de 1940, em substituição a Aníbal Augusto), cantando *Brazil* (Aquarela do Brasil), de Ary Barroso. A sua imagem em forma de círculo, move-se por toda tela e através de uma série de bambus, em diagonal. Logo depois, a cena seguinte é a "reconstituição" da chegada de Carmen Miranda aos Estados Unidos, quatro anos antes. A câmara volta-se para cima numa tomada surpreendente, mostrando o navio *S.S. Brazil* que acabara de chegar ao porto de Nova York. Passageiros descem apressados e os estivadores desembarcam produtos do Brasil: café, açúcar e frutas exóticas e tropicais e que fazem parte da nossa sobremesa. A última a desembarcar é uma carga de bananas, abacaxis, peras, laranjas, uvas, morangos...e até jerimum, anunciando as riquezas do país, cujo nome é estampado na carcaça do navio. Descendo lentamente e se funde ao chapéu-turbante de Carmen que

também é enfeitado com uma salada de frutas e ela já cantando a segunda parte de "Aquarela do Brasil." Os clichês da América Latina são projetados nessas imagens e Carmen envolvida por todo esse colorido, também como um produto de exportação.

Ilustração 31: Frames de Entre a Loura e a Morena (1943) Sequência musical de Aquarela do Brasil. Carmen entrega um pacote de café brasileiro ao apresentador. O balé com bananas gigantes imitando falos, com uma coreografia que remete ao ato sexual e na sequência Carmen canta e dança a canção *Paducah* tendo como *partner* Tony de Marco.

Depois que encerra seu número, a câmera é deslocada para a chegada de uma charanga que toca a *There' ll be a hot time in the old town tonight*, tradicional canção americana que em português podemos traduzir como: "Haverá um tempo quente na velha cidade hoje à noite" e uma tomada de cena do porto, mostra a proa do navio e os arranha-céus de Nova York, ao fundo. Nesse momento entra o radialista Phil Baker, dando as boas vindas à "Dorita" e num gesto simbólico, entrega-lhe as chaves da cidade, em nome do prefeito Fiorello e, pergunta para Carmen: Você trouxe café? Carmen surpresa, pisca o olho para os músicos e plateia do cortejo, como a dizer que o filme não trata do café brasileiro e sim de bananas. Mas, quando Carmen termina seu número, coloca na cartola do apresentador um saquinho de café e ele agradece dizendo: "Agora posso me aposentar. Esta é a política da boa vizinhança."

A cena é deslocada para a Broadway, sem cortes, e Carmen canta *You discover you're in New York* (Você descobre que está em Nova York) e sem que o espectador perceba, o cenário se transforma num palco de *nightclub*. Só então se descobre que toda a cena, desde a tela preta com o rosto de Nestor Amaral, passando pelo navio, o porto, até o *nightclub*, era cenário num palco de teatro com plateia assistindo a tudo. Claro que um palco de verdade, jamais comportaria vários cenários, com todas essas cenas, que davam a impressão que foram filmadas sem cortes. E Berkeley, realizou de maneira que os poucos cortes passassem desapercebidos e quase invisíveis. Todos esses efeitos foram possíveis pelo movimento da câmara na grua, que cobria os 62 metros de cenários, mostrando 32 tomadas diferentes a quase 10 metros do chão. Mas, os adereços, principalmente, as bananas, provocaram dores de cabeça para a Fox. Nenhuma outra produção de Hollywood utilizou tantas bananas em cena, nem mesmo a obra completa de Tarzan. Foram quase milhares de bananas, começando pelo chapéu de Carmen, no carregamento de frutas, na decoração do *nightclub* e nas mãos das coristas e na povoação da própria ilha, distribuídas em dezenas de bananeiras, além de um xilofone, tocado por Carmen, tendo o teclado de bananas.

Tudo, bananas artificiais, mas a intenção de Berkeley era usar bananas de verdade para todas as cenas do filme. Mas, a guerra atrapalhou seus planos porque a banana estava sendo racionada nos Estados Unidos. A produção procurou em todas as quitandas de Los Angeles, conseguindo dois cachos de banana natural, que o departamento de arte transformou em moldes, para confecção das bananas necessárias.

Foram feitas de borracha, com tamanhos diversos, mas o espectador brasileiro mais atento, percebe que todos os cachos foram pendurados de cabeça para baixo.

Yes, nós temos bananas! Bananas para dar e vender, mesmo que fossem artificiais e penduradas de forma errada, foram as exigências do diretor Berkeley para realizar uma das cenas mais famosas do filme, podemos dizer a mais famosa e a mais cultuada da carreira de Berkeley: *The lady with the tutti-frutti hat*, criada especialmente para Carmen. As bananas maiores não só se identificavam com a curvilínea *Miss* Carmen, assim como faziam que as pessoas imaginassem e comentassem a respeito do seu significado fálico. A crítica do *Times* de Nova York, pareceu reconhecer as intenções do diretor ao utilizar as bananas e escreveu: "Berkeley tem algumas astutas noções por debaixo do pano. Um ou dois dos seus espetáculos de dança parecem originar-se diretamente de Freud e, se interpretados, poderiam fazer corar várias faces no *Gabinete Hays* (Censura Americana)." (GIL-MONTEIRO, 1978, p 173).

Mas, alguns escritores afirmam que a utilização de bananas não partiu diretamente da cabeça de Berkeley. Tudo foi ideia de Yvonne Wood, que estava criando as primeiras baianas americanas para Carmen usar no filme e não gostou das frutas misturadas, decidindo usar apenas bananas e morangos. Usou somente bananas e morangos para o traje *tutti-frutti* da cantora. O turbante de Carmen Miranda era formado por uma coroa de bananas e os morangos pareciam cascata caindo do alto da tiara no seu traje preto, como os balangandãs tinham enfeitado o primeiro traje de baiana criado por Carmen para o filme *Banana da Terra*. (GIL-MONTEIRO, 1978). Mas, a coreografia e direção foi da cabeça de Berkeley, que partindo dessa concepção das frutas, de forma genial, encheu o cenário com pilhas de morangos e bananas de um metro de altura, desde a entrada apoteótica de Carmen num carro de boi, puxado por bois de verdade, pintados de dourado até a cena final, num cenário tropical, que lembra um cenário havaiano, em que as barracas de praia das coristas são substituídas por uma árvore híbrida, numa mistura de palmeira e bananeira.

A cena começa no nightclub decorado com bananeiras, escaladas por vários micos, fazem a transição para uma praia, num paraíso tropical, também com uma rica plantação de bananeiras e sessenta coristas descalças e de saiotes amarelos de babados e blusas presas abaixo dos bustos, saúdam a chegada de Carmen, cujo carro de boi é guarnecido pelos músicos e por mulatos fortes, sem camisa, que a retiram da carruagem para que interprete *The lady with the tutti-frutti hat* (A garota do chapéu de frutas) e

depois executa um número no xilofone com teclas de bananas. Berkeley lança mão de todos os recursos técnicos que só ele era capaz de realizar, desde cortes e montagens com uma exuberância genial. Z*ooms, travellings*, plano americano e plano geral da câmara, que faz sobrevoos sobre os personagens, onde as bananas e a coxas das coristas seminuas se misturavam numa coreografia que os críticos logo fizeram associações eróticas, evocando o nome de Freud para explicar as intenções do diretor, em toda as cenas com bananas. (PEREIRA DE SÁ, 2002).

Depois que Carmen termina o número no xilofone, que é uma espécie de percussão da música que canta, voltam as garotas, fazendo evoluções, cada uma segurando uma banana gigante, de um metro e meio, que nos remetem a dezenas de pênis em ereção, mas que, na verdade, representam instrumentos musicais. Na sequência, as moças seguem para um arranjo com morangos igualmente gigantes e numa tomada de cima, sugerem o que parece um coito com aquelas bananas fálicas, eróticas, que despencam de forma rítmica para o centro do arranjo de morangos, que combinados com as pernas das moças, abrem e fecham como uma vulva. Na sequência inicial, a câmara dá um *close* primeiro em uma perna de mulher, depois nas duas pernas e surge um grupo de pernas, formando uma espécie de mandala humana que abre e fecha com a aproximação das bananas, repetidas vezes.

E tudo isso, em 1943, inserido numa comédia musical em tecnicolor e produzido pela Fox, cujo resto da história era aparentemente inocente, e o código de autocensura do cinema americano, não permitia algumas cenas consideradas fora dos padrões da moral. Não há explicação para que estas cenas tenham sido liberadas em *The Gang"s all Here*. Acreditamos que, talvez, nem se cogitasse algum erotismo na coreografia de Berkeley, mesmo que alguns críticos tenham insinuado Freud para explicar essas cenas. Mas, bananas eram bananas e só com o tempo se percebe a erotização das bananas e das cenas.

As imagens mais marcantes nesta cena são caracterizadas por elementos do Barroco, como o excesso da abundância, do desperdício, a artificialidade, a quantidade e tamanho das frutas, as pulseiras, os balangandãs, a altura do salto plataforma e do turbante, a alegria, o riso que pontua todo o bailado, os bois pintados de dourado, o exagero e impacto das cores, todo esse conjunto de coisas, criam uma utopia de um paraíso de alegria e uma exuberância tropical. (PEREIRA DE SÁ, 2002).

O Barroco também é presente na ambiguidade e no erotismo fortemente marcados nestas cenas aparentemente absurdas, misturando elementos desconexos que não se encaixam no enredo do filme e, nos parecem deslocados da história, que é uma comédia romântica e adocicada, onde um triângulo amoroso se forma, com direito a mocinho galã e moças bonitas, dóceis e apaixonadas, personagens comuns nesse tipo de história. Carmen Miranda entra em cena de forma inesperada e arrebatadora: a boca exageradamente pintada, um sorriso rasgado e os olhos arregalados, piscando e deslocando-se sem direção fixa, parecendo que vão saltar das órbitas, a improvisação das danças, o traje se confunde com uma fantasia carnavalesca, o corpo em constante movimento que contrasta e problematiza as outras cenas, funcionando como show à parte, revelando autonomia dentro do enredo. (PEREIRA DE SÁ, 2002). Berkeley explora ao máximo o erotismo nessa cena, lançando mão da imagem exótica de Carmen Miranda, que excita a imaginação do espectador e a impressão que temos é que a tela é pequena demais para a grandiosidade do cenário e para a cantora que, a todo momento, pensamos que vai saltar para a plateia. Berkeley utiliza todos os espaços da tela. Nada parece vazio, tudo é preenchido, assim como "entre a obra barroca visível e a saturação sem limites, a proliferação sufocante, o horror do vazio". (SARDUY, 1989, p. 94).

A mistura de estratos também faz dessa apresentação única, acrescentado a bossa de Carmen ao conjunto. Ela canta, misturando o português com o inglês, em outras, canta numa rapidez incompreensível em qualquer língua, brinca com o idioma americano, parodia o seu sotaque, inventa um dialeto próprio para arrancar gargalhadas da plateia.

. Os americanos riam do sotaque, mas Carmen parecia ter todo o domínio da cena, da plateia. Severo Sarduy (1979, p.77/78), analisa assim o erotismo no Barroco:

> É o superego do *homo faber*, o ser-para-o-trabalho o que aqui se anuncia impugnando o deleite, a voluptuosidade do ouro, o fausto, o desbordamento, o prazer. (...) No erotismo a artificialidade, o cultural, se manifesta no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é a veiculação de uma mensagem – a dos elementos reprodutores neste caso – mas seu desperdício em função do prazer. Assim como a retórica barroca, o erotismo se apresenta como a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem – somático -, como a perversão inerente à metáfora, à figura em geral.

Ou seja, no Barroco, o erotismo se despe de todo sentido próprio que a palavra sugere, deixando de lado o corpo com sua função reprodutora, sendo a sua finalidade única, somente o desperdício e o prazer que a linguagem ou a cena podem proporcionar ao leitor/espectador. Citamos ainda Sarduy: "Jogo, perda, desperdício, gozo: erotismo enquanto atividade puramente lúdica, que parodia a função reprodutora numa transgressão do útil e do diálogo "natural" dos corpos." (1989, p.95). Não é necessário a cópula para que se tenha o prazer. O gozo se faz no olhar. Se goza sem saber onde. Basta lembrarmos da estátua de Bernini, *O Êxtase de Santa Teresa*, em Roma, que segundo Lacan, basta um olhar para essa obra, para percebermos que ela goza, quando o anjo vai atingir seu coração com a flecha. E acrescenta: "E do que ela goza? É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele." (LACAN, 2008, .p.82). O gozo é difuso, se goza com todos os sentidos, não só o sexo. As imagens que Berkeley cria no filme, refletem o que faziam os artistas barrocos: a imagem concebida para prender o espectador, para causar o impacto, a estupefação, a grandiosidade, a ambiguidade, a extravagância, o gozo, "revelando as dobras eróticas de relevos barrocos."(SILVA, 2001). Sobre isso, Campos afirma:

> Não cabe o Barroco, estética da "superabundância e do desperdício", como o definiu Severo Sarduy: "Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida à sua funcionalidade - servir de veículo a uma informação - a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto." (CAMPOS, 2011, p.41)

Busby Berkeley inovou em todos os sentidos. Por ser seu primeiro filme em technicolor, eram muitas as tentações para ousar. E ele experimentou de todas. Mesmo numa época de economia, ele abusou dos cenários, figurinos, peripécias com a câmara, cores e sua criatividade desafiava a si próprio com ideias quase impossíveis de realizar e realizou a mais exuberante fantasia sobre o Brasil, em que Carmen teve grande parcela de contribuição. Foi o primeiro diretor que explorou, na cinematografia, todo o talento de Carmen e possibilidades estéticas disponíveis por dois componentes básicos da performance de Carmen Miranda: seus estilos únicos e inconfundíveis, misturando dança e figurino.

A tomada final dessa cena é apoteótica. Quando Carmen se despede das coristas ao final do seu número, a câmara se volta para o ambiente do *nightclub*, onde continua a apresentação dos macacos e domadores. Em seguida, a câmara segue na direção de Carmen e fecha-se num close do seu rosto, começa a afastar-se aos poucos, abrindo um plano geral, revelando a sua cabeça, equilibrando o maior turbante de bananas que vai se multiplicando em perspectiva, parecendo erguer-se ao infinito causando efeitos: "deslumbrantes, ofuscantes e estonteantes para os olhos de um mortal." (*Time*s de Los Angeles, apud GIL-MONTEIRO, 1989, p 172). E tudo que é indeterminado e se perde no infinito é barroco, conforme Wölfflin (2005, p.44).

O artista barroco tinha como objetivo a ascese, que sua obra alcançasse o infinito, sendo na pintura, a que dava mais visibilidade a essa tendência do estilo. Tomamos a obra do artista italiano Andrea Pozzo, que realizou grandes composições em perspectiva nas pinturas dos tetos das igrejas barrocas, causando a ilusão de que as paredes e colunas da igreja continuam no teto, e de que este se abre para o céu, de onde santos e anjos convidam os homens para a santidade. O teto da Igreja de Santo Inácio, em Roma, conhecida como "A Glória de Santo Inácio" (figura abaixo, à esquerda) é um dos trabalhos de Andrea Pozzo, que retratam essa ânsia dos artistas barrocos de que sua obra não acabasse quando a alvenaria chegasse ao fim, mas que os fieis tivessem a impressão de que o céu estava ali, ao seu alcance. Assim como, no Brasil, Manoel da Costa Ataíde (Mestre Ataíde), importante artista do Barroco Mineiro, também pintou tetos de igrejas mineiras em perspectiva, como a Assunção de Nossa Senhora (figura à direita, p.279), no teto da Igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto-MG), buscando uma impressão de infinitude:

O turbante de bananas gigantes que vão se multiplicando na cabeça de Carmen Miranda, parecem em erupção permanente como um vulcão, e os morangos que enfeitam o caminho, também representam esse infinito que chegaria ao Brasil fantasiado de paraíso tropical, onde tudo convidava ao prazer. Na Renascença, tudo era definido e único, como assevera Wölffiln: "no Barroco os elementos se multiplicam. A razão para isso era a existência de dimensões anormais: a sensibilidade exige formas mais robustas." (WÖLFFLIN, 2005, p.67). E como o filme tinha esse intuito de divulgar o Brasil, foi usado como estratégia, não só de representar a metrópole, mas valorizar as regiões menos importantes do país, como a região Norte e Nordeste, regiões ainda marginalizadas do país, quando desembarca o açúcar, assim como os macacos domesti-

cados e as frutas representando a floresta tropical, a abundância, além de uma marcante utilização do verde. Todos esses elementos da cultura brasileira vão sendo inseridos no enredo, de acordo com o que o País queria divulgar como a representação da identidade brasileira.

Ilustração 32: O teto da Igreja de Santo Inácio, em Roma, conhecida como "A Glória de Santo Inácio" de Andrea Pozzo, Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Andrea_Pozzo. Assunção de Nossa Senhora, no teto da Igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto-MG) de Manoel da Costa Ataíde (Mestre Ataíde). Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mestre_Ataíde e Frame do filme Entre a Loura e a Morena (1943).

O número seguinte, o terceiro que Carmen participa, podemos dizer que seria o mais difícil para Carmen, porque pela primeira vez ela seria coreografada, dividindo os passos com o ítalo-americano Tony de Marco, que era um dos mais afamados dançarinos de salão dos Estados Unidos e Carmen não era dançarina, ela mesma criando seus passos e ele acostumado a dançar com *partners* capazes de acompanhar suas habilidades. Profissional que era, Carmen não descansou enquanto não aprendeu todos os passos. A canção *Paducah* foi cantada em dueto com Benny Goodman e na primeira parte acompanhada pela sua orquestra, que era uma das mais famosas *big bands* dos Estados Unidos. Ele iniciou a canção com um arranjo tradicional do *boogie-woogie* e Carmen continuou na segunda parte. Sem ser tão ambicioso quanto os outros números, foi um dos mais fantásticos do filme pela alegria e perfeição dos movimentos dos dois artistas e um dos melhores da carreira de Carmen, passando desapercebido da crítica da época. Ela foi perfeita em todas as variações de ritmo que o arranjo da música continha: uma mistura de *swing*, samba, rumba, salsa, batuque e *boogie-woogie*. Quando ela termina de cantar e se distancia da orquestra, seguindo para a esquerda do palco, o ritmo vai mudando e já se ouve os instrumentos do samba, do batuque, antes mesmo que seus músicos do Bando da Lua ainda não tenham aparecido em cena. É como se Carmen estivesse na fronteira Estados Unidos-Brasil e o palco fizesse essa divisão. Ela deixa o centro do palco ainda dominado pelo *swing* de Benny Goodman e quando entra no "território brasileiro" volta ser a Carmen com o gingado do samba, mesclando com ritmos latinos e encontra Tony, incluindo até uma saudação do toque dos ombros, bem característico do rito afro-religioso e dançam um estilo de samba de salão, muito em voga nos Estados Unidos, popularizado pelas academias de Artur Murray. (LIGIÉRO, 2006. p.152). Como no Barroco, essa mistura se faz, como cita Sarduy (1979, p. 69): "a intertextualidade é uma interação de diferentes estratos, de outros textos, de caráter polifônico (...), incorporando um neologismo da obra barroca, de todo código barroco, literário ou não."

Para Mikhail Bakthin, a polifonia representa a presença de outros textos dentro de um texto já enunciado. Uma linguagem mutante que expressava a visão carnavalesca do mundo, bem caraterística do homem medieval. A polifonia também é um estilo de música desenvolvido na Idade Média, mas já no século XII, surgem os primeiros registros de polifonia. Nesse período, surge o *moteto* (de mor = palavras), outra forma musical polifônica, com estruturas que contestavam o canto gregoriano de forma radical

e as palavras é que determinavam as linhas melódicas da composição. No *moteto,* as vozes eram independentes, no ritmo e na melodia. Isso permitia que numa mesma peça aparecesse simultaneamente uma voz cantando um hino em latim e outra cantando uma canção em francês, misturando ambiências sacras e profanas, demonstrando o gosto polifônico do *moteto*, fazendo da técnica da composição "um franco processo de mixagem de vozes, textos, línguas, ritmos e índices sociais." (WISNIK, 1989, p 121), ou mesmo, uma voz que faça um louvor a Nossa Senhora e outra cante as belezas de uma prostituta. Nesse contexto de politextualidade, há um interpenetração das linguagens diferentes, num duelo entre o erudito e popular, o sagrado e o profano. Em seguida, Carmen e Tony de Marco vão retornando para o centro do palco e a música volta a ser tocada pela orquestra de Benny Goodman e eles mudam os passos de acordo com o ritmo americano, terminando o número atrás de uma cortina de jatos d´água que se levanta no palco.

Na cena final do filme, Berkeley usa um recurso muito recorrente na arte barroca: a sombra, o claro/escuro, bastante usado na arquitetura barroca e nas artes plásticas, como nos quadros de Caravaggio, Bablione e outros. No balé final, as bailarinas estão vestidas com um macacão colante, ora azul-marinho, ora lilás, de mangas compridas, segurando nas mãos arcos luminosos, já imitando o *led,*[41] recurso utilizado hoje nos grandes espetáculos musicais, substituindo os cenários comuns. O cenário é escuro e a única iluminação vem dos arcos, que na primeira cena, parecem flutuar, mas na verdade estão sendo movimentados pelas dançarinas. Luz e sombra são os elementos que se destacam nesta cena. A exploração dramática do contraste de luz e sombra foi uma das correntes típicas da pintura barroca. Foi chamada de escola *tenebrista*, nome que deriva da palavra *tenebra* (que significa treva, em latim), sendo uma radicalização do princípio do *chiaroscuro,* quando o exagero faz com que a sensação de realismo seja mais acentuada na obra, devido aos intensos contrastes entre claro e escuro, provocando um aspecto grandioso e monumental aos personagens, quando o fundo era totalmente obscuro ou negro, agrupando a cena de primeiro plano, com o foco intenso de luz realçando os detalhes, compondo uma coreografia a partir do contraste de luz e sombra.

[41] Diodo emissor de luz, também conhecido pela sigla em inglês LED (Light Emiting Diode) é usado para emissão de luz em locais e instrumentos onde se torna mais conveniente a sua utilização no lugar de uma lâmpada.

O delineamento torna mais evidente as expressões faciais e o corpo adquire um aspecto de escultura, pondo em relevo o primeiro plano e o movimento. Ao mesmo tempo, existe o contraste com áreas mais enegrecidas que dão mais destaque à pesquisa cromática, ou seja, as seis cores principais: as primárias e as secundárias e as variações que delas podem ser obtidas da saturação dessas cores. O exemplo dessa técnica podemos observar na pintura de Caravaggio (muitos até tomam o tenebrismo como sinônimo de Caravaggismo, mas são coisas distintas), Rembrandt, Tintoretto, entre outros.

Segundo Deleuze, "o Barroco é inseparável de um novo regime de luz e de cores" e "no Barroco, o claro nunca para de mergulhar no escuro." (DELEUZE, 2009, p. 61/62). Berkeley, como o artista barroco, lança mão desses recursos para compor uma cena que, para época de 1943, era inovadora no cinema. A beleza dessa cena não está no bailado das coristas, que estão enfileiradas como em um pelotão de soldados e as dançarinas executam uma coreografia quase geométrica, mas no manuseio da luz que elas portam nas mãos, fazendo-as mergulhar na treva e a treva na luz, em movimentos circulares. É um jogo de luz e sombra.

Como o artista do Seiscentos, Berkeley sentia a paixão pela aventura humana, que o impelia a criar coisas novas, originais, ambíguas, inventivas e fantasiosas, mesmo que forçado pelas circunstâncias a contê-las, a disfarçá-las, a dissimulá-las, sublimando-as através de uma criação em que o jogo das formas, das cores, da ideia, do ritmo, da palavra, da melodia, do lúdico, assume um papel de suma importância em todo o processo criativo. Sobre isso, Affonso Ávila afirma:

> O artista do barroco não se aliena ao jogar, portanto o jogo se torna o seu instrumento de rebeldia, de libertação, de afirmação perante a realidade que quer sufocá-lo e anular, pela pressão histórica, a sua plenitude de ser no mundo. E em contrapartida a essa realidade que ele tenta fundar uma outra que será a de sua própria criação, isto é, a autônoma realidade da arte. (ÁVILA, 1994, p. 73).

Desse jogo barroco, luz e sombra também era essencial para causar o impacto, quando a imagem se realiza através da superposição de planos e da profundidade, ao contrário da arte clássica que fazia na superfície. No Barroco, os elementos isolados deixam de ser importantes e ao primeiro olhar do receptor da obra barroca, o que se percebe é uma unicidade, a globalização da imagem. Em Berkeley e no barroco, os ar-

cos luminosos e o corpo das bailarinas formam uma coisa só, num conjunto de planos de profundidade, provocados pelo contraste de luz e sombra. O chamado estilo "pictórico" de que trata Wölfflin: "que visa à impressão do movimento. A composição segundo massas de luz e sombra é o primeiro momento desse efeito." (2005, p.42). O movimento que dá lugar a outras formas, o não terminado, o não acabado, mas o devir. Na arquitetura, o barroco também imprime a esse movimento, a liberdade das formas e linhas mais livres e o jogo claro/escuro.

Em seguida, logo depois de uma canção interpretada por Alice Faye com um grupo de crianças, Berkeley introduz imagens que vão girando como um caleidoscópio, misturando cores, o rosto de Alice Faye, o corpo das bailarinas, num movimento constante que formam figuras fractais, onde não se detecta o começo e o fim, obtendo surpreendentes efeitos cinematográficos. Antes da descoberta de Benoit Mandelbrot, nos anos 1970, Berkeley cria esses efeitos visuais, antecipando o que viria a ser um fractal, cujo conceito ainda não tinha sido formulado, quando uma pequena fração do conjunto, representa o todo. Segundo Omar Calabrese, os objetos fractais hoje gerados em computadores, são o que podemos chamar de versão tecnológica e sofisticada do antigo caleidoscópio, um objeto que até por sua definição já era surpreendente (CALABRESE, 1987). Busby Berkeley desconstrói as imagens reais, misturando-as com as cores, criando outras imagens não reais, efeitos que só anos depois é possível criar imagens semelhantes em computadores, quando o uso dos fractais possibilita a contínua formação e dissolução de imagens realistas.

O diretor Berkeley utiliza muitas metáforas no filme, a começar pelo simbolismo sexual com sessenta garotas acenando com bananas gigantes, que lembravam objetos fálicos, mas que, na verdade, eram apenas bananas que representavam produtos monoculturais da América Latina, assim como as formas de mandalas humanas do balé das coristas, que assumiam formas quase vaginais, mas que era apenas um coreografia. Até a fusão de cores e corpos humanos que giravam e formavam imagens de rara beleza, que se multiplicavam como fractais, fazendo desse filme um êxtase cinematográfico, uma obra prima deslumbrante da sétima arte e uma produção do *kitsch* até hoje imbatível. Mas, metáforas e superabundância de detalhes à parte, "Entre a Loura e a Morena" é um musical para entreter e divertir. Sempre volta a cartaz nos Festivais Carmen Miranda, nos Estados Unidos e, em 1978, quando foi relançado por oito semanas em Nova York e seis semanas em São Francisco, os *halls*

dos cinemas foram decorados com enormes bananas de plástico e bananas de verdade foram distribuídas com a plateia do primeiro dia. Não podemos negar que havia um forte apelo político no filme e um engajamento dos atores na *Política de Boa Vizinhança*. Na cena final da película, a canção é *Jubileu Americano* (Leo Robin e Harry Warren), cantada pelos protagonistas do filme, dois americanos (Alice Faye e John Payne) e o coro é cantado por todos os atores participantes, inclusive a latina Carmen Miranda. A aliança dos vizinhos do Norte com os vizinhos do Sul é exaltada, como se esses partilhassem os mesmos ideais de sonhos e riquezas. (LIGIÉRO, 2006). Apesar da mensagem política ser muito clara, a estética e brilhantismo do filme são inegáveis, ofuscando esse recado ideológico.

Segundo Simone Pereira de Sá, a intervenção de Carmen Miranda em "Entre a Loira e a Morena" poderia ser chamada de "performance", algo diferente de uma representação tradicional do cinema, tendo como norma geral, a dramaticidade, a adequação ao personagem, a composição do enredo, o ensaio. Concordamos com a sua afirmativa, quando diz que: "Carmen Miranda, aqui, representa a si mesma, ou melhor, representa a imagem que ela construiu, ainda no Brasil." (PEREIRA DE SÁ, 2002, p. 164).

Mas, mesmo com o sucesso de bilheteria alcançado por "Entre a Loura e a Morena", a crítica brasileira bombardeia o filme e a performance de Carmen, referindo-se à película como filme-banana e outras, fazendo comparações entre os personagens vividos por Carmen Miranda e as atrizes loiras americanas:

> Carmen Miranda continua em foco. Os seus filmes no Brasil levam público ao cinema, mesmo embora a maioria seja para achar ridículo os seus gestos, seus trajes, suas atitudes caricatas. Justamente por tudo isso de exótico é que Carmen está vencendo na América. (...). Não é uma estrela, mas seu nome figura em terceiro plano ao lado de famosos nomes. (...). Ainda agora assistindo ao trailer do filme "Entre a Loura e a Morena", Alice Faye aparece sem um sussurro na plateia, mas quando surge Carmen Miranda com a boca escancarada a gargalhada é geral. Gargalhada do ridículo que é o triunfo máximo da estrela nacional. Por que criticamos Carmen Miranda por isto? Cada um triunfa com suas armas (...). [42]

Apesar da predominância no filme do verde, do amarelo, do azul e do branco, cores que fazem alusão às cores nacionais, presentes na bandeira brasileira, os críticos

[42] Crítica de Pedro Lima na sessão sobre cinema, com o título "Por que criticam Carmen Miranda" – Revista *O Cruzeiro* 16/09/1944, p.24.

ignoram tudo isso e focam as críticas nas referências americanas presentes no filme, inseridas nos figurinos da própria Carmen, quando aparecem o azul, o vermelho e o branco, símbolos da bandeira americana e também um turbante que lembra as orelhas de Mickey, personagem de Walt Disney. Bastava uma referência às cores dos Estados Unidos ou de Portugal (verde e vermelho) para que os críticos brasileiros acabassem com todo o talento de Carmen Miranda.

Ilustração 33: : Frames do filme Entre a Loura e a Morena (1943). Luz e sombra na coreografia de Berkeley. Os fractais de Busby Berkeley e o turbante com as orelhas de Mickey e o outro com as cores de Portugal (verde e vermelho).

As críticas desfavoráveis da imprensa brasileira aos filmes estrelados por Carmen Miranda nos Estados Unidos, duraram todo os anos que ela viveu lá, até sua morte em 1955. Um dos seus críticos mais ferrenhos foi David Nasser, que publicou na Revista *O Cruzeiro*, de 18 de dezembro de 1948 a 23 de junho de 1949, um forjada biografia de Carmen em 32 capítulos, chamada *A vida trepidante de Carmen Miranda*, como se ele a tivesse entrevistado e ela contado fatos da sua vida, desde a vinda de Portugal, inventando até uma infância lusitana para Carmen em Marco de Canavezes, reproduzindo diálogos que ninguém lhe contou e situações que seriam usadas contra a própria Carmen. Posteriormente, essas reportagens foram lançadas em livro de bolso, pela Editora *O Cruzeiro*, em 1966. Carmen ficou indignada, pois quem tinha um material exclusivo (incluindo fotos) somente sobre sua carreira nos Estados Unidos, era o seu amigo, jornalista Alex Viany, da revista *Noite Ilustrada*, mas só começou a ser publicada em 05 de abril de 1949, quando a de David Nasser já estava quase no final.

David Nasser não parou por aí. Na edição de *O Cruzeiro*, de 12 de abril de 1952, ele faz uma reportagem de páginas centrais sobre "a estrela ingrata" com o título: "Carmen – volte para os bugres".

CARMEM – VOLTE PARA OS BUGRES

A maravilhosa embaixatriz musical deste país se recusa a posar para a imprensa brasileira, e, para obter a ilustração desta reportagem, O CRUZEIRO teve que recorrer a um único expediente: encomendar as fotografias via-Paris.

Por DAVID NASSER

(Autor de "A Vida Trepidante de Carmem Miranda")

Fotos de RANDOLPH DE LONG

Ilustração 34: Fonte: Revista *O Cruzeiro* – 12 de abril de 1952

Transcrevemos abaixo, fragmentos do texto para termos uma ideia desse patrulhamento ideológico que existia na Imprensa Brasileira em relação ao sucesso de Carmen Miranda , não

só nos Estados Unidos, mas no mundo, como se seu talento fora forjado, fabricado pela mídia americana, por conta da Política da Boa Vizinhança. O texto começa assim:

> Carmen é ainda Carmen. Seu sucesso, nos EUA, não decresceu e a temporada que realiza no Copacabana[43] prova isto, bem como a recepção que lhe fazem os texanos, disparando os seus revólveres e dando hurras em louvor da fabulosa intérprete. Num ponto, apenas, Carmen não é mais Carmen. É na saudade que não tem do Brasil, na indiferença que há alguns anos parece dedicar à sua terra adotiva e à plateia que a consagrou, antes de todas as plateias do mundo. As reportagens para um país chamado Brasil, localizado no hemisfério latino, e onde se fala a língua portuguesa, não interessam a Carmen Miranda."[44]
>
> O Brasil saiu de suas cogitações artísticas e não figura, sequer, no seu *carnet* de turista. Nem ao menos para as suas férias Copacabana serve. E não vem ao Rio, sua cidade de adoção, nem mesmo em visita aos seus irmãos, aos seus amigos, aos seus fãs. Mesmo assim, teimosamente, o Brasil não se esquece de sua favorita. Que aconteceu a Carmen Miranda? Que mal o Brasil lhe fez? Este grande e generoso Brasil, que abriu os braços aos nossos pais, imigrantes cheios de esperanças, que acolheu há quase meio século a família do barbeiro José Maria Pinto da Cunha, pai de Carmen Miranda, que abriu os braços à própria Carmen Miranda, ainda menina, nascida portuguesa (...).
>
> De uma hora para outra, sem nenhuma razão presumível (essa moça portuguesa) riscou do mapa a grande terra que a hospedou durante tantos anos, esqueceu a língua portuguesa, desaprendeu o ritmo do samba que ela notabilizou, e trocou as rendas da baiana pela fantasia de *cow-girl* do Texas.

Funcionando como um inquisidor, David Nasser, que era também filho de libaneses, jornalista dos Diários Associados e compositor de algumas parcerias famosas, guardou o pior da reportagem para o parágrafo final:

> Não tem importância, Carmen. Você pode riscar o Brasil do seu calendário artístico. Pode não sentir saudade, sequer, da terra que generosamente a acolheu, e dos amigos que deixou aqui. Pode dar-se ao luxo de recusar as páginas de uma revista brasileira e dar bananas, como nova Chiquita, à plateia que descobriu o seu talento enorme. Quando, porém, o inverno chegar, quando o frio dos Estados Unidos, no clima e na plateia, envolvê-la, quando o imposto de renda americano depená-la, volte, querida Carmen, para a maloca dos seus bugres. O Brasil a receberá de braços abertos, como quando você veio de Portugal.

[43] Copacabana – famoso *nightclub* de Nova York nos anos 1940/50.

[44] Segundo *O Cruzeiro*, para que a matéria fosse ilustrada, as fotos de Carmen tiveram que recorrer a uma agência francesa, pois, conforme informa na reportagem, apenas convencida que as fotos circulariam em Paris, e não no Brasil, Carmen teria concordado em fazê-las.

Carmen, ao mesmo tempo que morria de saudades do Brasil, desenvolveu um medo de voltar. Nunca esquecerá a frieza da plateia do Cassino da Urca e as matérias que aqui circulavam. Mas, mesmo assim, continuava seu sucesso e mesmo falando inglês nos filmes americanos, procurava inserir palavras em português nas suas falas, que para eles passavam desapercebidas, porque os filmes lá não tinham legenda, mas era um recado para os brasileiros, para dizer que não os esquecera. E como também sempre dava um jeito de cantar uma música em português, ou parte dela, ou até mesmo, versões de canções americanas para o português, feitas por Aloysio de Oliveira como "Chattanooga choo-choo", bem ao estilo dos sambas de Lamartine Babo e que para muitos americanos seria o tema-símbolo da Segunda Guerra. (CASTRO, 2005). As matérias depreciativas começaram a melhorar quando Dulce Damasceno de Brito, que já tinha escrito sobre cinema para a revista *A Scena Muda*, e *Fan Magazine*, é designada pelos Diários Associados, como correspondente em Hollywood, mas isso só veio a acontecer em 1952 e essa trégua só duraria em torno de três anos, pois Carmen morre em 1955. Dulce tornou-se grande amiga de Carmen.

Mesmo assim, enquanto a imprensa brasileira fazia todo tipo de crítica e um patrulhamento nacionalista ao seu trabalho, o êxito de Carmen era inegável. Pela segunda vez, pisa os palcos da Broadway, estrelando a revista musical *Sons O´Fun*, produzida por Lee Shubert, que estreou em outubro de 1941, ficando em cartaz no *Winter Garden Theatre* e transferida para o *46th Street Theatre*, permanecendo até agosto de 1943, totalizando 742 apresentações. No elenco principal estavam: Ole Olsen, Chic Johnson, Carmen Miranda e Ella Logan. Entre o elenco secundário e músicos somavam 65 artistas. Neste musical Ella Logan canta *Thank You, South América* e Carmen Miranda com o Bando da Lua canta *Thank You, North América*.

O prestígio de Carmen Miranda frente a seu público continuava o mesmo, quer os musicais da Fox fizessem sucesso ou não. Tanto é que, em 1945 ela era, segundo o Departamento do Tesouro Americano, o maior salário, até então, pago a uma mulher nos Estados Unidos, ganhando mais de $200.000 dólares ao ano e uma fortuna que chegou a ser estimada como algo equivalente acerca de $52 milhões de dólares pelo *Los Angeles Times*. Foi a primeira artista latino-americana a ser convidada a imprimir suas mãos e pés no pátio *do Grauman´s Chinese Theatre*, em 1941, e a primeira sul americana a ser homenageada com uma estrela na "calçada da fama", um passeio ao longo das ruas *Hollywood Boulevard* e *Vine Street*, na capital do cinema. Em 1953, fez

excursão pela Europa, uma *tournée* de shows por quatorze cidades da Itália, Suécia, Finlândia, Bélgica, Dinamarca e Inglaterra. Em Estocolmo, recebeu simbolicamente as chaves da cidade. Em setembro de 1998, a esquina da *Hollywood Boulevard* com a *Orange Drive* foi batizada de Praça Carmen Miranda.

Ilustração 35: Programa da revista musical Sons O´Fun (1941-1943). Fonte: http://www.ebay.com/itm/1942-Sons-O-Fun-Playbill-Program-Winter- Garden. Calçada do Grauman´s Chinese Theatre Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Carmen_Miranda_-Grauman's_Chinese_Theatre,_1941.jpg. Calçada da Fama em Hollywood Boulevard. Fonte: http://caras.uol.com.br/cinema/calcada-da-fama-hollywood-cinema- Carmen Miranda Square – Hollywood Boulevard. Fonte : http://brazilianpop-30-40-50.blogspot.com.br/2012/07/c.html.

6 A MARCA E O MARKETING DE CARMEN MIRANDA

No início dos anos de 1930, pouco tempo depois de iniciar sua carreira de cantora, Carmen Miranda aparecia em peças de publicidade do desodorante "Leite de Rosas," destinado ao público feminino, pasta de dente e sabonete Eucalol. Isso era uma grande novidade para época, pois não era comum, artistas participarem desse tipo de exposição, já que muitos privilegiavam a exposição da voz e não uma aparência que se prestasse a vender determinado produto. Muitos eram até tímidos e o rádio escondia isso. Mas, Carmen tinha vários trunfos a seu favor: era jovem, bonita, extrovertida e tinha um carisma para agradar, cativar o seu público. Ela mesma trabalhava o seu marketing pessoal.

Carmen, primeiro gravou discos e depois aportou no rádio. Com o advento do rádio surgiu um novo tipo de artista: o cantor do rádio e um novo tipo de ouvinte: o fã. Estes lotavam os pequenos auditórios das emissoras para assistirem o programa do seu artista predileto. Com o advento do rádio, Carmen se tornou o maior nome feminino do rádio e em 1932, era a grande atração do Programa Casé, que veio a ser o mais importante da época. Programa de variedades, apresentado por Adhemar Casé, ficou famoso porque consagrava os artistas do rádio que por lá passavam, primeiro na Rádio Phillips, depois na Rádio Mayrink Veiga. Era uma época em que os artistas ainda não dispunham de um *mánager* para cuidar e planejar suas carreiras, mas Carmen soube construir a sua própria imagem e trajetória. Era uma mulher cosmopolita e inteligente. Falava francês, usava calças compridas e dirigia carros. Seus acessórios e roupas extravagantes procuravam valorizar sua pequena estatura. Em depoimento para o documentário *A Embaixatriz do Samba* (Fundação Padre Anchieta – São Paulo, 1º de janeiro de 1992), Aurora Miranda reforça esse lado criativo de Carmen:

> A música "Cantoras do Rádio" nós cantamos já com uma casaca de lamê e dourado, tudo idealizado por ela. E ela já com o sapatinho meio de plataforma. Quando ela foi a primeira vez ao sapateiro ele falou: é dona Carmen, isso é um sapato de aleijado, quem tem uma perna mais curta. Ela respondeu: faz esse sapato assim que eu estou mandando. Ela criava cada coisa.
> (...)
> Agora vocês vejam a Carmen. Ela fez uma baiana, porque antigamente a baiana era aquelas baianas de rua, não é? Baiana mesmo que fosse meio estilizada não entrava nos bailes do Municipal,

> Copacabana Palace, no tempo de carnaval, que não eram fantasias bonitas. E a Carmen estilizou essa baiana.

Ela mesma cuidava de tudo: contratava músicos, equipamentos, negociava *cachês* de apresentações, desenhava seus figurinos e muitas vezes, ela mesma costurava, porque havia trabalhado na loja *La Femme Chic*, loja especialista em chapéus femininos e logo aprendera o ofício e gostava muito de costurar, *hobby* que a acompanhou até Hollywood, quando mantinha um *atelier* em casa, com máquina de costura e, onde desenhava muitas de suas fantasias, confeccionava turbantes, etc. Além disso, ainda negociava diretamente com os compositores, as músicas que lhe interessavam. Podemos afirmar, numa linguagem moderna, que Carmen Miranda fazia o *marketing* de si mesma. Ela era o produto e sabia como vender esse produto e ter o retorno, satisfazendo a si e aos investidores da marca "Carmen Miranda", gerando relacionamentos lucrativos para ambas as partes. Podemos afirmar que Carmen foi uma pioneira no *marketing* pessoal, com uma visão empresarial e de mercado, quando a cultura pop se firmava junto com a expansão do cinema e advento da televisão na década de 1950. Carmen Miranda foi referência a *performers* atuais como Madonna (que já admitiu essa influência de Carmen na sua carreira) e Lady Gaga, ambas com uma sensualidade acentuada nas suas performances corporais e comercialização da própria imagem, usando, como Carmem, estereótipos e clichês do imaginário americano para valorizar as suas performances no palco.

Quando chega aos Estados Unidos, Carmen Miranda torna-se a grande novidade. É imitada pelas mulheres e próprias artistas hollywoodianas, com suas cores e algum adereço das suas baianas, como pulseiras, brincos enormes, roupas coloridas, blusas com os ombros de fora, sandálias plataformas e, também fora do palco, usando os *taillers*, alguns desenhados pela própria Carmen, seus turbantes, etc. Um ano em cartaz de *The Streets of Paris*, marcou a consagração definitiva de Carmen, tanto pelo público, como pela imprensa. Terminada a temporada, Claude Gelneker, o homem do setor de publicidade de Shubert, aproveitou o sucesso de Carmen para deflagrar uma série de campanhas publicitárias em torno da personalidade e estilo dela, aproveitando a grande novidade que era a baiana nos Estados Unidos.

Logo, Gelneker fechou contrato no setor de modas e foi lançada campanha com destaque para o turbante, as sandálias e os balangandãs que Carmen incrementavam os seus trajes de baiana. Vários outros contratos foram assinados com

grandes magazines, para um lançamento em massa que fez a mulher americana experimentar um pouco do que é que a baiana tinha. O estilo Carmen Miranda rapidamente invadiu o mundo da moda nova-iorquino. Do dia para noite, ele foi absorvido pelos *designer*s da moda *fashion* e exposto nas mais famosas vitrines como as *Macy´s* e a *Sacks Fitth Avenue*, na 5ª Avenida, que dedicou todas as suas vitrines à moda inspirada na baiana de Carmen Miranda. Os manequins tinham o seu rosto e pareciam em movimento, reproduzindo seus gestos. E imediatamente, foi disseminado por todos os Estados Unidos, numa campanha massiva de anúncios e campanhas publicitárias.

E tudo isso acontecia num momento que a moda francesa dominava o mundo, inclusive os Estados Unidos. Carmen criou um estilo tropical que ficou famoso no exterior e sucesso no *prêt-à-porter* das vitrines de Nova York e no mundo. Muitos afirmam que ela desbancou Dior e Chanel e suas roupas provocaram um avanço nos comportados figurinos das coristas de Hollywood, inclusive, copiando coisas que a própria Carmen criava, desenhava, conforme afirma Décio: "Na verdade, poucos aqui avaliaram a enorme importância que ela teve nos Estados Unidos e no mundo todo. Filmes? Os ingleses são vidrados em Carmen Miranda. Consideram-na inclusive como designer. Ela desenhava tudo." (PIGNATARI, A Embaixatriz do Samba, 1992).

Em pesquisa realizada por nós, no *The Shubert Archive´s* online, localizamos um artigo de Reagan Fletcher, autor do livro *The Shubert Present: 100 Years of American Theater* (2001), onde ele mapeia um roteiro nesses arquivos, indicando as pastas onde os pesquisadores podem encontrar documentos sobre Carmen Miranda, como os contratos dos produtos Carmen Miranda com as empresas de moda feminina: roupas, chapéus, turbantes, joias e bijuterias, sapatos plataformas etc. Os contratos de trabalho na Broadway, em Hollywood, nos Cassinos, Hotéis e Cinemas. No final do texto, ele diz:

> Alguém tem a ideia equivocada de que os produtos licenciados para o nome de uma estrela ou de um show de sucesso é um novo conceito, só é necessário examinar os documentos dessas séries datadas de 1939 para ver que sensação Carmen Miranda verdadeiramente foi. Há acordos de licenciamento para o uso do nome dela, do nome *Streets of Paris*, ou do "South American Way", para uma linha de chapéus e turbantes para mulheres criada por Ben Kanrich, para uma linha de suéteres femininos criada pela Blume Knitwear, para uma linha de blusas criada pela por Mitchell & Weber, para uma linha de joías desenvolvida pela Leo Glass & Co. (os pontos deste acordo são

> documentados em detalhes) e para o uso da imagem dela em uma série de anúncios da *Macy's*. Miranda era aparentemente uma bonança de marketing. (FLETCHER, 1990, p.3).[45]

Mas, não só na linha de roupa e adereços, Carmen foi uma mina de ouro para Lee Shubert. Mal ela chegou aos Estados Unidos uma série de produtos com sua marca foram lançados e sua imagem começou a ser associada a anúncios de carros da Ford, pasta de dentes Kolynos, Cerveja Rheingold, Companhia Aérea Internacional Braniff, rádio General Electric e mesmo com o seu inglês precário, ainda, faz anúncios para a escola de idiomas Barbizon (SHAW, 2013). Mesmo sem o domínio da língua inglesa, nos primeiros meses nos Estados Unidos, Carmen utilizava a comicidade e a expressão corporal para compensar essa familiaridade com a língua. E deu certo Ela era cantora, atriz, comediante e dançarina. Não frequentou escola de canto, de teatro, de dança, como a maioria das atrizes americanas que já chegam prontas para o cinema, mas inventava maneirismos que destacassem todos esses talentos que lhe eram natos.

A moda Carmen Miranda era notícia em todos os jornais dos Estados Unidos, como a grande novidade *Made in Brazil*. Seis meses depois da sua estreia, em *The Streets of Paris,* a presença de Carmen Miranda era sentida em cada esquina de Nova York, quer em vitrines, quer em anúncios luminosos, quer nos letreiros do cartaz na fachada de *Broadhurst Theater*, quer no *Roxy*, cinema onde Carmen intercalava shows, no intervalo e no final do musical, no Waldorf – Astoria, no Club Versailles (ambos em Nova York), no Colony Club e Chez Paree (ambos em Chicago). O crítico do *New York Journal and American*, escreveu o seguinte:

> Seis meses atrás, Carmen Miranda era apenas um nome. Hoje, ela é uma estrela. Seis meses atrás, *The South American Way* começou como uma canção em *The Streets of Paris*. Hoje, ela simboliza uma tendência nacional (...) Carmen fez sua presença ser sentida não só no palco do *Broadhurst Theater*, onde seus ritmos envolventes inebriam o público de *The Streets of Paris*, mas ela tem feito muito mais. Ela golpeia a nação no que ela tem de mais profundo – o vestiário feminino. (...) Para o estilista americano, sempre em busca de uma nova personalidade, Miranda foi um presente dos céus. [46]

[45] Tradução nossa
[46] LIGIÉRO, Zeca. op. cit. p. 112. *New York Journal and American*, sábado, 2 de dezembro de 1939.

A moda do palco, como os turbantes, sem as frutas, passava a ser também usada por Carmen em aparições públicas em Hollywood, colocando mais ainda em evidência, sua imagem é uma metonímia da autoparódia de um imaginário exótico "latino." (SHAW, 2013). Parte do conjunto da sua baiana passou a interessar à indústria da moda, principalmente os turbantes, os brincos enormes e exóticos e a bata, todos adereços da sua fantasia. Os turbantes interessaram à rede de loja de *Ben Kanrich* que assinou contrato com Shubert para uso exclusivo da imagem de Carmen. O contrato primeiro não citava o nome de Carmen, nem a palavra turbante aparecia e sim "chapéu para mulher." No contrato seguinte, aparece o nome de Carmen. E os turbantes e blusas coloridas com estampas fortes se tornam a febre entre as mulheres e também entre as artistas de cinema. Carmen Miranda, que no Rio de Janeiro imitava os seus ídolos de Hollywood, agora eram eles que se vestiam iguais à ela. Os turbantes não foram uma moda passageira. As mulheres passaram a usá-los em ocasiões de gala, mais sóbrios e combinando com as cores do vestido, ou fazendo um contraste, assim como, estilizados no dia-a-dia, coloridos, com laços, e nunca mais sairiam os turbantes de moda, usados por estrelas como: Elizabeth Taylor, Kim Novak, Greta Garbo e Joan Crawford, Sophia Loren e campanhas de moda mais recente dos anos 2000.

Carmen fazia uma bricolagem dos adereços da baiana estilizada que era. Não inventou nada, mas ela mesma fazia combinações de cores, tamanhos, formas que resultavam em novos efeitos inesperados, fazendo dos colares, peças únicas onde misturava pérolas, vidros, contas de madeira, ouro, prata, porcelana, buscando novos efeitos visuais. (LIGIÉRO, 2006). Mesmo com todos contratos firmados, a utilização do nome de Carmen Miranda em produtos, a apropriação do nome e fotos de Carmen ficou quase fora do controle de Shubert. Tanto nos Estados Unidos como no Brasil, a moda imitando Carmen Miranda virou um negócio rentável e muitas peças de propaganda eram veiculadas sem autorização. Os brasileiros começaram a consumir a marca brasileira Carmen *Made in USA*. Além dos objetos do cotidiano, como eletrodomésticos e bens de consumo, sua imagem também passou a ser reproduzida em livros infantis para colorir, bonecas, máscaras do seu rosto, pequenas histórias cômicas e imitação da sua aparência e gestos, sendo uma das personagens mais usadas pelos cartunistas para caricaturar e parodiar. Foi, também, muitas vezes reproduzida, de forma cômica, por seus colegas, estrelas de Hollywood, como Lucille Ball e Jerry Lewis, Imogene Coca e Milton Berle.

> A Fox Studios realizou uma festa no Baltimore Hotel em Los Angeles em abril de 1941, por exemplo, o comediante Milton Berle deu por conta própria uma simples apresentação de Carmen, antes que ela se juntasse a ele no palco para arrebatadores aplausos. Como J.Kariann Goldschmitt argumenta, parte do desempenho de seu repertório era precisamente "o desejo dos outros de dançar como ela, divertir-se e que alguém os consagrem e sejam percebidos por serem tão diferentes de si mesmos! E se uma maneira de ser a Carmen foi via o consumo de produtos associados a ela, outra foi abertamente passar por ela, muitas vezes com o auxílio de imitação elaborada de trajes, técnicas de maquiagem e atuação, uma prática que resistiu até os dias atuais." (SHAW, 2013, p.84). [47]

Um exemplo do uso indevido da imagem de Carmen, é registrado ainda em 1944, quando a maior produtora de bananas dos Estados Unidos, a *United Fruit Company*, criou uma marca para seu produto, o desenho de uma personagem chamada Chiquita Banana, uma figura híbrida: banana e mulher, num apelo comercial para tornar popular o consumo de banana. O desenho foi o comercial de maior sucesso na época do seu lançamento e a prova mais visível da apropriação da imagem de Carmen Miranda, sem sua autorização. A animação foi baseada na baiana de Carmen, mas ela não fazia parte do comercial, não gravou a música e não recebeu qualquer cachê pela veiculação da sua imagem, nem direitos autorais, um ano depois de "Entre a Loira e a Morena" onde Carmen fez a "Garota do Turbante Tutti-Frutti" com o enorme turbante de bananas e no ano do filme "Alegria Rapazes" (1944), quando ela fez o papel de *Chiquita Hart*. Até hoje, essa imagem de Chiquita é a marca registrada da empresa e aparece no saquinho de plástico que comercializa as bananas, imagem já fidelizada entre as donas de casa consumidoras. (LIGIÉRO, 2006).

Segundo os herdeiros de Carmen, recebem uma média de vinte solicitações por semana para licenciamento de sua imagem em objetos e bens de consumo, que vão de biquíni para crianças, livros, joias, chinelos, adesivos para geladeiras e até final de 2011 cinco processos de uso não autorizado de sua imagem estavam transitando no sistema jurídico brasileiro.

Devido ao sucesso de Carmen Miranda no exterior, a baiana foi selecionada como traje típico brasileiro, em eventos internacionais, como feiras, shows, espetáculos de samba e no concurso Miss Universo. A primeira a usar o traje em Miami, então sede do concurso, foi a baiana Martha Rocha, em 1954. De lá para cá, várias outras misses Brasil usaram o traje da baiana estilizada de Carmen, mesmo não representando a

[47] SHAW, Lisa. Carmen Miranda, 2013, p. 84. Tradução Maria CCristina Russo Franco.

Bahia, pois a baiana é logo identificada com o Brasil, com Carmen Miranda. Quando desfilam com outro traje típico de outra região do Brasil, o sucesso não é o mesmo.

Em 2009, por ocasião do seu centenário, o principal evento de moda do país, o São Paulo Fashion Week, celebrou a alegria de Carmen Miranda, sendo escolhida como o símbolo do evento, por representar a alegria e brasilidade, sendo esses os *slogans* dos desfiles: "brasileirismos" e "felicidade brasileira" como os temas principais para os criadores das coleções de inverno. Os organizadores vestiram celebridades como a atriz Camila Pitanga e a modelo Isabeli Fontana, que posaram para o fotógrafo Bob Wolfenson com os turbantes que lembravam muito a cantora e foram reproduzidos em painéis de 8 metros, confirmando a influência dela na moda, além de uma mostra com 95 peças originais de Carmen, cedidas pelo Museu Carmen Miranda.

Carmen Miranda, mesmo depois da sua morte, continua sendo usada como uma ferramenta de *marketing*, poderosa e rentável, sendo sua imagem vinculada a uma infinidade de produtos, em vários países do mundo, e sua figura continua sendo reproduzida visual e comercialmente. Até hoje, sua imagem é sinônimo de uma genérica feminilidade latino-americana, nos Estados Unidos, sendo transformada num modelo visual para todas as coisas tropicais. Ela continua uma franquia ou marca, da qual as empresas sempre recorrem para evidenciar o exotismo sul-americano, as cores, a alegria, o exagero. O estilo eclético, exagerado de Carmen, poderia ser um desastre estético, mas resultava num efeito novo e único, uma mistura carnavalizada que ela fazia com diversos materiais para inventar seus adornos e sua representação. E passa também a ser uma caricatura de sucesso. Mesmo com a dificuldade na captura de mobilidade no papel, pelos caricaturistas, eles usavam os seus ricos gestos e expressões faciais, incorporando outras características reconhecíveis de Carmen para fazer rir o visualizador. (SHAW, 2013). Luiz Fernandes, foi um dos caricaturistas que mais retratou a figura de Carmen nos Estados Unidos. Era amigo particular e seu caricaturista favorito. Exagerava na deformação dos traços, mas sempre com alguma coisa engraçada, retratando a alegria de Carmen. Antes de partir para os Estados Unidos, em 1939, Carmen já era favorita dos cartunistas como Alceu Pena, J. Luiz e Gilberto Trompowski. E nos Estados Unidos, não foi diferente, quando suas caricaturas eram estampadas em jornais e revistas. Sua imagem e performance divergia das suas colegas americanas loiras, como Betty Grable e Alice Faye, que eram brancas, cabeleira loira e

sempre representam papéis de “mocinha” dos filmes. Carmen representava o exagero, a antítese do recato e como assevera Shaw:

> Como qualquer caricatura de sucesso, essas imagens exageravam certas características de Carmen, tais como o tamanho do nariz, a vermelhidão dos lábios, o comprimento de seus cílios e, sem surpresa, seus turbantes extravagantes, para invocar a personagem da estrela com ambos ardentes estereótipos : “latina” e uma figura divertida. (SHAW, 2013, p. 93).[48]

Por causa do sucesso com as caricaturas de Carmen, a Warner Bros lançou dois desenhos animados com Pernalonga imitando a estrela: *What´s Cookin`Doc?* (l944) – O que está cozinhando Doutor? e *Slick Hare* (1957) – Lebre Ligeira e *Yankee Doolle Daffy* (1943) – O Insensato Barulho dos Yankees,. Neste, também, Pernalonga se travestia de Carmen. Isso comprova como os *clichês* “latinos” promoviam bens de consumo estereotipados na figura barroca de Carmen.

[48] Tradução de Maria CCristina Russo Franco

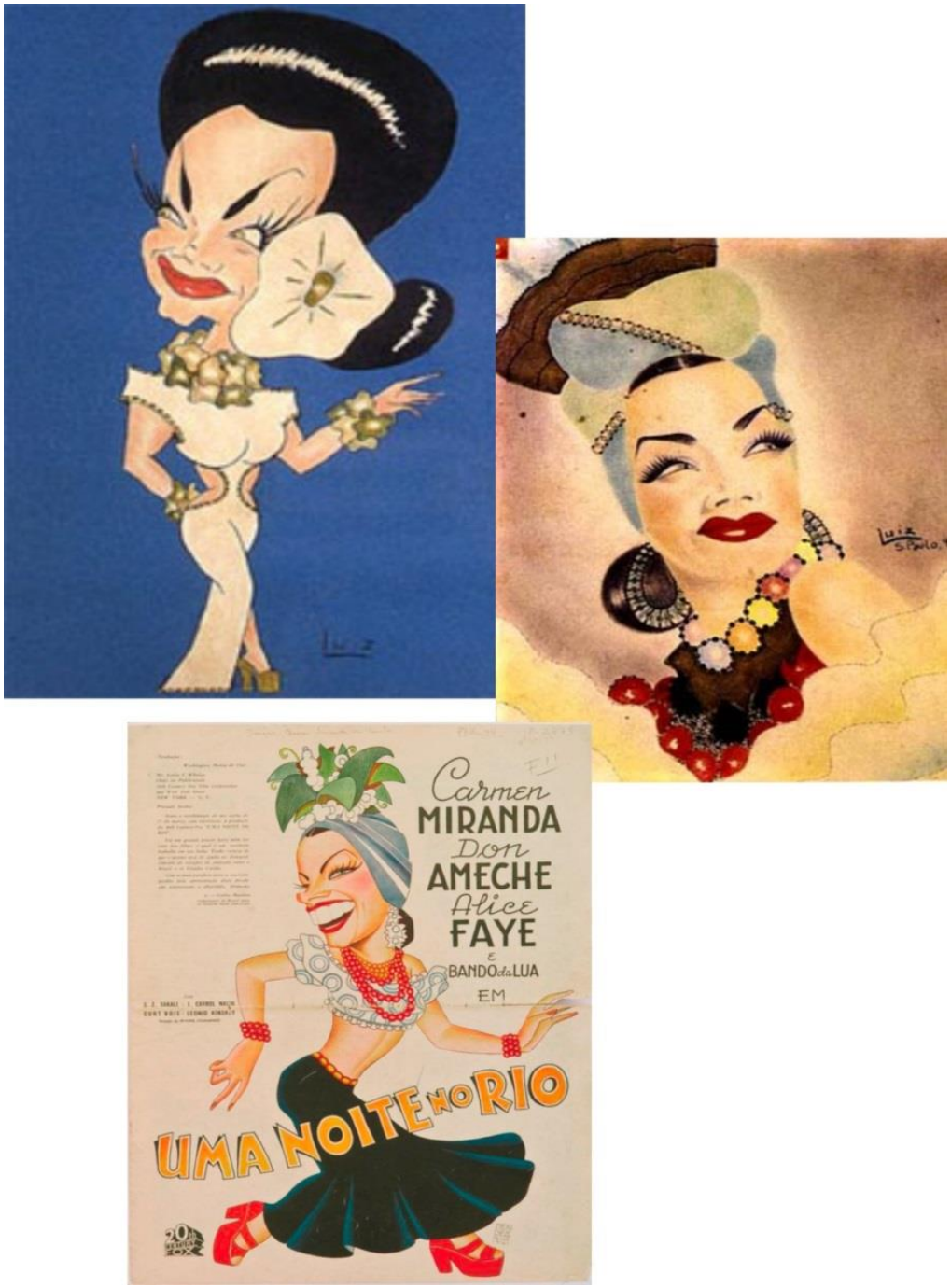


Ilustração 36: Caricaturas de Luiz Fernandes. Fonte: http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.aspcodigo=titulo=Os_excessos_de_Carmen_Miranda e https://alinehannun.blogspot.com.br/2012/10/mostra-de-caricaturas-no-museu-carmen.html. Fonte: https://twitter.com/_mcarmenmiranda.

A imagem de Carmen Miranda, desde 1940, é uma forte ferramenta de *marketing* para vender produtos dos mais variados, desde alimentos até indumentária da moda feminina, objetos de consumo, eletrodomésticos, etc. Na França, em 1990, uma sósia de Carmen Miranda apareceu numa propaganda de iogurte de frutas com a

legenda: “ Danone aux fruits: Y´a de la rumba dans le yaourt” (Danone de frutas: existe rumba no iogurte). No Reino Unido, uma tiragem especial do Carro Mini Motor, chamado “Mini Rio”), teve também uma sósia de Carmen, desta vez, além do turbante de frutas, o anúncio trazia o modelo em miniatura do carro nos brincos enormes, que caracterizavam um dos adereços da baiana de Carmen Miranda.

A gama de produtos com a marca Carmen Miranda é enorme. Basta acessar site de leilões e compras na internet, que se encontra sempre alguma coisa que tenha o nome de Carmen Miranda, desde vestidos (para adultos e crianças, cães e gatos), bonecas Barbie, vestidas com a baiana internacional, bijuterias, vasos de porcelanas, cerâmica caseira, cartões, quebra-cabeças, trajes chiques para aluguel nos Estados Unidos e no Reino Unido, garrafas de água, sacolas, porta-caneta, revistas infantis, porta-copos, conjuntos de café, etc. (SHAW, 2013).

A Disneylândia, na celebração dos seus 35 anos de aniversário, também se rendeu ao carisma de Carmen e vestiu a personagem *Minnie* com uma inflável *Brazilian Bombshell*. Assim como as sandálias plataforma, os famosos tamancos de Carmen serviram como inspiração da 23ª Francal – Feira Nacional de Calçados e Artefatos de São Paulo (BARSANTE, 1994).

A presença de Carmen Miranda na propaganda, não só no Brasil, mas no mundo inteiro, sobrevive de forma inexplicável. Há um culto ao mito Carmen Miranda. Por conta disso, os herdeiros de Carmen, que são quatro sobrinhos, criaram a Empresa Carmen Miranda Administração e Licenciamento, empresa familiar para cuidar dos contratos em torno do nome, da imagem e da voz da artista e entregaram a gestão de uma das maiores empresas de direitos autorais do Brasil, a UP-RIGHTS. Alguns alegam que Carmen é Patrimônio Nacional e que não deviam receber nada por utilização da sua imagem, mas eles calculam que por ano, o nome de Carmen Miranda arrecadaria R$ 100 mil reais. E até 2025, eles terão o direito sobre o nome de Carmen Miranda e só a partir daí, passará a ser domínio público. E a imagem de Carmen continua a multiplicar-se como uma franquia, tanto nos produtos, como por imitadores e regravações de músicas interpretadas por ela.

Carmen Miranda, no Brasil, tem sido uma constante. E já com negociações nas novas bases, a famosa joalheira H. Stern lançou uma coleção de joias inspirada na moda de Carmen. A marca Contém 1g, inspirou-se em Carmen para lançar uma linha de maquiagem para o verão. A Brastemp também lança uma linha de geladeira e *freezers*, utilizando uma sósia de Carmen nos anúncios promocionais. A Salinas, dentro do

SPFW – 2009, que homenageava os 100 anos de Carmen, lança uma linha de maiôs com estampas de Carmen. A Malwee lança em 2009, dentro do Projeto Arte Livre, que usa referências nacionais, uma linha inspirada em Carmen Miranda. As Sandálias Havaianas também lançam uma coleção com a marca tropical de Carmen. Em 2015, a empresa espanhola, La Casa Agency, lança anúncios de compra, venda e aluguel de imóveis, em várias regiões da Espanha, usando uma sósia de Carmen, cujo turbante é feito de edifícios. No Brasil, o saco plástico da embalagem do Mamão Formosa, da Melícia, traz um desenho da baiana com um turbante de mamão, inspirado em Carmen Miranda.

A imagem de Carmen Miranda também é viva em todos os carnavais, tendo se transformado no mundo inteiro como uma marca da carnavalização brasileira. Viva é sua presença nas fantasias, nas músicas e enredo de Escolas de Samba. As baianas se multiplicam nos blocos, nos desfiles das escolas, nas marchinhas. Não há um carnaval que não se cante "Ta-hi" (Pra você gostar de mim), gravada por Carmen em 1930 e desde seu lançamento, nunca mais deixou de ser um dos *hits* certos do carnaval, além de "Mamãe eu quero", "Camisa Listrada", "Balançê", entre outras. Em 1972, a Escola de Samba carioca Império Serrano, homenageou a cantora com o enredo *Alô, alô, Taí Carmen Miranda* e saiu campeã do carnaval, tendo como destaque as atrizes Marília Pera e Leila Diniz. Em 2008, a Escola volta a homenagear Carmen com o samba-enredo *Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim* e foi novamente campeã. Em 1991, foi a vez da Estácio de Sá com o enredo *Brasil, Brega e Kitsch* falando da saudade dos nossos valores culturais, afirmando que o Brasil era *kitsch* e *brega* e no refrão dizia: "Viva a baiana de novo, Carmen Miranda de novo", que vinha no carro *South American Way*, rodeada de muitas outras Carmen. Em 2016, a Unidos de Peruche, Escola de Samba Paulista, teve o enredo homenageando o samba e novamente Carmen é destaque, vindo na segunda alegoria da Escola, com muitas cores, destacando que a cantora luso-brasileira foi a responsável por criar no exterior, uma imagem do Brasil como o país do samba.

No carnaval de rua, a presença de Carmen nunca se apaga. Em 1984, o estilista Celio Barcelar, junto com amigos e fãs de Carmen, fundaram no Rio de Janeiro, a "Banda da Carmen Miranda", que era uma dissidência da famosa Banda de Ipanema e invadiu as ruas de Ipanema, pela primeira vez, uma semana antes do Carnaval, numa festa pré-carnavalesca. Na primeira saída, havia réplicas de Carmen Miranda, como a de

Erick Barreto, que, por sua perfeição, emocionou Aurora Miranda. irmã de Carmen. Muitos artistas transformistas saíam *à la Miranda* e criaram milhares de paródias de Carmen, com trajes de baianas muito mais extravagantes que as originais. A "Banda da Carmen Miranda" promovia uma folia que vem a tornar-se um acontecimento no carnaval carioca, uma critica ao *status quo* do comportamento sexual tradicional na tribuna pública, na maior festa popular do Brasil, tanto como uma manifestação humorística, quanto as mais sérias do orgulho gay. Com a morte de Célio Barcelar, a Banda passou a ser comandada e organizada por Isabelita dos Patins, personagem conhecida da noite alegre do Rio de Janeiro e personificada pelo argentino Jorge Iglesias e também por Artur Araújo Moura Filho, que no carnaval vivia a Lola Batalhão e que faleceu em 2014. Não encontramos nenhum registro sobre o fim da "Banda da Carmen Miranda", mas ela não sai mais no carnaval carioca, por exigência dos herdeiros de Carmen. Mas, as réplicas de Carmen continuam em outros blocos, como uma presença viva no Rio de Janeiro, tanto é que a Prefeitura decretou o ano de 1994, como o Ano Carmen Miranda, cuja solenidade aconteceu no Museu Carmen Miranda, com as presenças de Aurora Miranda, Aloysio de Oliveira (Bando da Lua) e o ator transformista Eric Barreto, vestindo uma baiana de Carmen Miranda.

Essas representações da imagem de Carmen Miranda, continuam criando possibilidades de jogo de gênero com forte presença nos ambientes de aglomeração homossocial, sendo facilmente multiplicada, porque para imitá-la depende somente de algumas pistas visuais, musicais e gestuais. A imitação de Carmen serve tanto para gays como para heteros, por possibilitar uma comicidade a mais, que não existe em se vestir somente de mulher no carnaval.

Ilustração 37: Propaganda de pasta e sabonete Eucalol, Leite de Rosas, Fonte: http://www.leitederosas.com.br/historia. Propaganda da Braniff International Airways. Fonte: http://www.revistaflap.com.br/web/_files/upload/24042012-105228- braniff_international.pdf. Lançamento da coleção "Carmen Miranda por H. Stern" em 2005, por ocasião do cinquentenário da sua morte. Fonte: http://www.vecchiojoalheiros.com.br/blog/a-influencia-dos-balangandas-de-carmen-miranda. Anuncio das sandálias plataforma criadas por Carmen. Fonte: Revista *Playbill*, 1939. . Propaganda da Cerveja Rheingold. Fonte: http://campodezinias.blogspot.com.br/2014/07/ontem-na-historia.html.

Ilustração 38: Lucille Ball, Imogene Coca e Jerry Lewis em imitações de Carmen Miranda
Fonte: https://br.pinterest.com/pin/140878294567173363/. Milton Berle no Barltimore Hotel – Los Angeles imitando Carmen Miranda. Fonte: http://morbid-curiosity.com/id151.html.

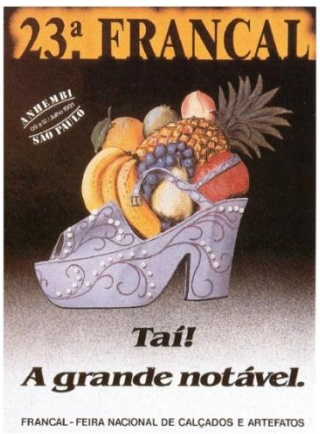


Ilustração 39: 23ª Francal. In BARSANTE, Ed. Elfos, 1994, p. 233. : Carmen Miranda – Propaganda da Kolynos. Fonte: http://carissimascatrevagens.blogspot.com.br/2011/02/o-gosto-da-saudosa-kolynos-ahhh.html. Linha de maquiagem para o verão, da marca Contém 1g, inspirada em Carmen Miranda com *make-up* destacando a animação e a explosão de cores usada pela artista. Fonte: http://www.vecchiojoalheiros.com.br/blog/a-influência-dos-balangandãs-de-carmen-miranda/.
Campanha *Brazilian Cuts* da marca de sandálias Havaianas lançada em mais de 60 países, apresentando ao mundo símbolos brasileiros como Carmen Miranda e o calçadão de Copacabana. (2009). Fonte: http://www.havaianomaniacos.com.br/2009/06/havaianas-para-todo-o-mundo-tributo.html. Propaganda da General Eletric americana com Carmen Miranda e a mesma propaganda veiculada no Brasil Fonte: http://www.terapeak.com/worth/1945-general-electric-radio-carmen-miranda-fm-radio-vintage-ad/271484430539/ e https://br.pinterest.com/pin/120260252519211752/.

Ilustação 40: Anúncio de Carro Mini Motor "Mini Rio" na Inglaterra In BARSANTE. Ed. Elfos, 1994, p. 232. Anúncio de yogurte na França. Idem , p. 232. Campanha de molhos para saladas e sanduíches da marca Kraft, com sósia de Carmen com turbante de folhas, frutas e produtos. Fonte: ttps://www.etsy.com/listing/232212543/1961-kraft-french-salad-dressing-ad. Anúncio da La Casa Agency venda, compra e aluguel de imóveis em várias regiões da Espanha, com uma sósia de Carmen e turbantes de edifícios. Fonte: http://www.lacasaenlavapies.com/ (dezembro/2015).

Ilustração 41: Carmen Miranda com turbante da Del Valle. As frutas não mais *in natura*, mas já industrializadas e transformadas em sucos. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/411938697143408878/. Embalagem plástica do Mamão Formosa, da empresa Melícia, com uma caricatura de Carmen Miranda como turbante de mamão. Foto nossa. Campanha da Brastemp com foto imitando a famosa cena do filme *The Gang´s all Here* com bananas e turbantes. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=3qCwmFDWwDE Comercial da Brastemp com Lana Miranda,. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=3qCwmFDWwDE

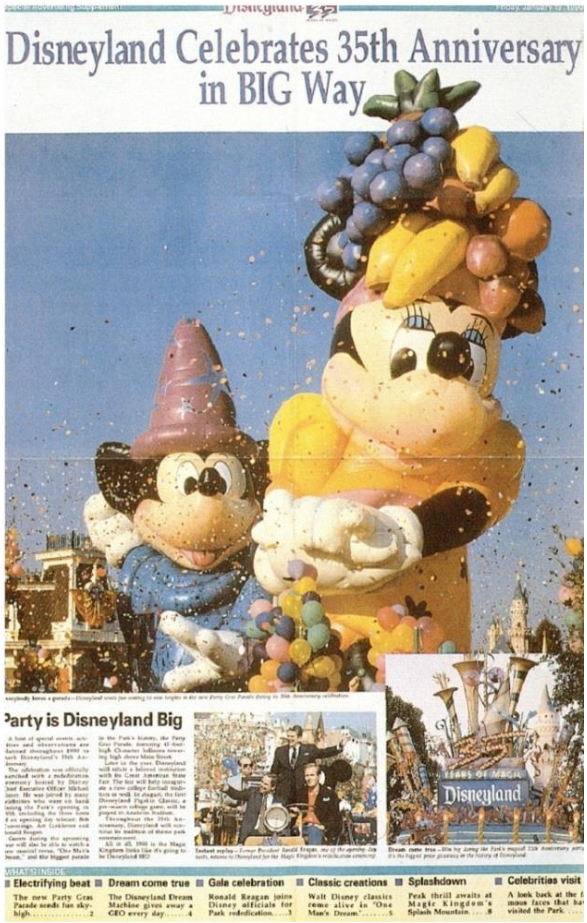


Ilustração 42: Revista Zé Carioca com o personagem criado por Walt Disney e Carmen - nº 2356 - Editora Abril Jovem s/d. Revista da Turma da Mônica. Magali de Carmen Miranda ao lado dos sambistas Cascão e Cebolinha - nº 71 – Ed. Globo – Março/1992. Pernalonga à la Miranda. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/360780620123524342. 35º Aniversário da Disneylândia, criada em 1954. In BARSANTE, Càssío Emmanuel. *Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Ed. Elfos, 1994, p. 233.

No carnaval, é comum a mudança do gênero: homens se vestem de mulheres e mulheres de homens. Mas, depois da estreia de “Banana da Terra”, quando Carmen se vestiu de baiana, os homens que pediam emprestado roupas as esposas para cairem na folia, prestaram atenção ao traje da baiana de Carmen e cometeram uma transgressão a mais, numa pública subversão das normas de masculinidade e feminilidade, o que desafiou as normas de gênero daquela época. Os homens já se fantasiavam de baiana antes de 1929, mas as baianas não tinham a estilização daquelas de Carmen. Os gays só vieram a se vestir de baiana, depois de verem Carmen no filme, utilizando as suas múltiplas possibilidades de paródia e exagero e a partir daí, começou o fetiche do estilo Carmen Miranda na cultura gay, do mundo inteiro. (SHAW, 2013). Todos os anos, Carmen Miranda é presença viva no Carnaval do Brasil.

Ilustração 43: Gays at Banda Carmen Miranda, Ipanema, Rio de Janeiro street, carnival, Brazil – Man dressed up as Carmen Miranda, February 03, 2007 Fonte: http://www.gettyimages.ca/detail/news-photo/gays-at-banda-carmen-miranda-ipanema-rio-de-janeiro-street-news-photo/. Eric Barreto, o mais perfeito imitador de Carmen Miranda Erick faleceu em 1996. Fonte: http://wwwbrigittebeaulieu.blogspot.com.br/2010/11/homenagem-eric-barreto.html. O musculoso modelo Bruno Miranda, conhecido como Borat em um Programa de TV, se veste de Carmen Miranda, para a Revista Quem, em ensaio celebrando a diversidade do Carnaval. Disponível em: http://paroutudo.com/2016/borat-de-amor-e-sexo-se-traveste-de-carmen-miranda/

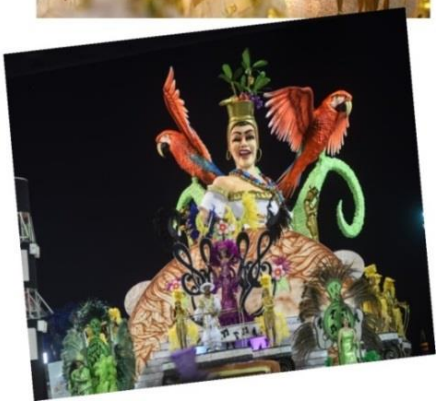


Ilustração 44: Marília Pêra e Leila Diniz destaques da Império Serrano (1972), Fonte: Revista Intervalo 2000, nº 476, p.7 - Fev/1972 - Editora Abril (Acervo nosso). Império Serrano homenageia de novo Carmen Miranda com o enredo: *Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim* (2008). Fonte: http://fabiotubino.blogspot.com.br/2008_02_15_archive.html. Carro *South American Way* – Escola de Samba Estácio de Sá (1991), trazendo Carmen Miranda e o samba-enredo: *Brasil, Brega e Kitsch*. Disponível: In BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Ed. Elfos, 1994, p. 236. Unidos de Peruche-SP (2016) – Carro representa o momento em que Carmen Miranda é importada para os Estados Unidos. Foto: Flávio Moraes. Fonte: http://g1.globo.com/sao-paulo/carnaval/2016/noticia/2016/02/peruche-homenageia-o-samba-no-seu-retorno-ao-grupo-especial-de-sp.html.

6.1 UMA E OUTRAS CARMENS

Com a ida de Carmen Miranda para os Estados Unidos, o Brasil fica de certa forma, órfão da sua presença física. De imagem, somente os filmes que aqui fez e a voz gravada nas quase trezentas gravações que aqui deixou e continuava a tocar no rádio e as marchinhas, sucesso constante nos carnavais.

Todos se perguntavam quem seria a substituta de Carmen Miranda no *show business* brasileiro. Assis Valente conheceu em São Paulo uma promissora cantora, então com 17 anos, chamada Penha Marion Pereira, cujo nome artístico era Marion, que fazia enorme sucesso na Rádio Educadora Paulista. E em 1941, ela chegava à Cidade Maravilhosa para fazer um teste no Cassino da Urca para trabalhar no de Icaraí. Aprovada, foi contratada mesmo para o Cassino da Urca no Rio, aparecendo como a substituta de Carmen Miranda, cantando suas músicas e usando as mesmas baianas estilizadas e além disso, existia uma certa semelhança fisionômica entre as duas. Mas, Marion achou que ser uma imitadora de Carmen a vida inteira, não ia acrescentar muito à sua carreira e criou seu próprio estilo, obtendo um grande sucesso, cantando sambas, fox e boleros, e contratada pela Rádio Nacional, participou de vários filmes como: "Tristezas não pagam dívidas," "Segura essa mulher," "Esse mundo é um pandeiro" (como estrela principal) e "É com esse que eu vou." Fez apresentações em Buenos Aires, onde além de cantora, foi vedete do Teatro Maipo, viajou por vários países, sempre divulgando a música popular brasileira. Em 1965, Marion foi convidada para estrelar o espetáculo "Rio de 400 Janeiros", produzido por Carlos Machado, no Golden-Room, do Copacabana Palace, voltando a se vestir de Carmen Miranda, quando fez sua última apresentação como cantora e como Carmen, encerrando sua carreira com apenas 41 anos. Esse espetáculo foi um enorme sucesso, registrado em disco com a regência do maestro Lindolfo Gaya, onde Marion canta um medley de Carmen Miranda: "O que é que a baiana tem?" (Dorival Caymmi), "Ta-hi" (Joubert de Carvalho), "Diz que tem" (Aníbal Cruz-Vicente Paiva) e "Good bye, boy" (Assis Valente).

Depois de Marion, não encontramos registros de cantoras que revisitaram o repertório de Carmen Miranda, até que em 1956, Ângela Maria lança o Lp de 8 polegadas, "Isto é Ângela Maria", com sucessos seus gravados em 78 rpm. Mesmo não tendo nenhuma música do repertório de Carmen, ela aparece na capa vestida de baiana.

Em 1958, Ângela Maria grava: " Na Baixa do Sapateiro" (Ary Barroso) e " O Samba e o Tango" (Arnaldo Régis), no Lp "Quando os astros se encontram: Ângela Maria e Waldir Calmon," para o selo Copacabana, ambas gravadas por Carmen Miranda.

Ainda em 1956, Marlene também grava um disco com canções de Assis Valente, muitas delas gravadas por Carmen Miranda, como "Recenseamento", "E o mundo não se acabou", "Uva de Caminhão" e "Good bye Boy", pois como é sabido, Carmen era a cantora predileta de Assis. E coincidentemente, Marlene foi a "puxadora" do samba enredo "Alô, Alô, Taí Carmen Miranda," da Império Serrano, em 1972, que homenageava Carmen Miranda.

Em 1958, a potiguar Ademilde Fonseca lança o disco mais importante da década em homenagem à Carmen Miranda, só com músicas do seu repertório, pela gravadora Odeon, com o nome de "À La Miranda", produzido por Aloysio de Oliveira, fundador do Bando da Lua, que acompanhou Carmen durante quase toda sua carreira e arranjos do maestro Lindolfo Gaya. Na capa, aparece Ademilde Fonseca, sentada nos baús com os pertences de Carmen, incluindo roupas usadas nos filmes e shows, tamancos, adereços de palco, turbantes, bijuterias, partituras musicais, documentos pessoais, fotografias, *scripts* e condecorações, doados ao Brasil pelo esposo David Sebastian, aliás, as únicas coisas que a família herdou da fortuna acumulada durante sua carreira no exterior. No repertório, 13 dos maiores sucessos de Carmen. Ademilde Fonseca foi a primeira cantora a cantar um chorinho. Antes, só existia a melodia. E o primeiro foi Tico-Tico no Fubá (Zequinha de Abreu), gravado em 1942 por Ademilde Fonseca, que viria a ser conhecida como "A Rainha do Chorinho." Esta música fez parte da trilha sonora de pelo menos seis filmes em Hollywood, inclusive "Escola de Sereias", com Esther Williams e aparece com duas letras. A feita no Brasil, gravada por Ademilde, e outra feita por Aloysio de Oliveira para Carmen Miranda, que veio a gravar nos Estados Unidos para a *Decca Records* em 1945 e, posteriormente, a apresentou no filme *Copacaban*a, de 1947, onde contracenou com Groucho Marx. Em 1970, foi gravado em esperanto por Aurora Miranda, no Lp *Brazilo Kantas por pli bona mondo*, além de outros registros.

Ilustração 45: Marion de Carmen Miranda no espetáculo “Rio de 400 Janeiros” em 1965, no Copacabana Palace. Disponível em: BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Carmen Miranda*, Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1994, p. 237. Capa do Lp “Rio, 400 Janeiros” (1965) - Espetáculo de Carlos Machado com a participação de Marion, imitando Carmen Miranda. Acervo próprio. Capa do LP À La Miranda gravado por Ademilde Fonseca com repertório exclusivo de Carmen Miranda, em 1958 (EMI-Odeon). Acervo nosso.

Em 1967, a cantora Rosemary, que havia surgido junto com a Jovem-Guarda e o homem de televisão e cinema, Alcino Diniz, encabeçam uma campanha para fundar o Museu Carmen Miranda de Música Popular, para abrigar o acervo de Carmen que estava guardado numa sala escura, encaixotado nos baús, segundo ela, um patrimônio histórico que estava apodrecendo e que fosse devidamente colocado em exposição, num local, para acesso à visitação e pesquisa. Desde que esse acervo fora doado ao Brasil, tinha sido exposto ao público numa exposição temporária, num pavilhão, construído para tal fim, na praça do Congresso, no Rio de Janeiro, inaugurada pelo então presidente da República, em setembro de 1955. Depois disso, todas as peças voltaram para os baús. Para incentivar a campanha, ela lança um disco com duas musicas que foram sucessos na voz de Carmen Miranda (Tá-hi e Camisa Listrada) e duas de Chiquinha Gonzaga (Lua Branca e Corta Jaca) e na capa vestida de baiana. Logo depois, ela estreia um show "De Carmen a Rosemary", produção de Alcino Diniz, onde revisitava o repertório de Carmen Miranda, vestida de baiana estilizada, o traje que celebrizou Carmen nos Estados Unidos, inclusive algumas com réplica das baianas originais de Carmen (elas tinham praticamente o mesmo porte), cujo repertório eram sambas e marchinhas de Assis Valente, Sinval Silva, Ary Barroso, Lamartine Babo, Josué de Barros, os compositores preferidos de Carmen, com a renda revertida para a criação do museu. Podemos afirmar, que Rosemary foi a cantora que mais vestiu a fantasia de baiana de Carmen Miranda, quer em shows, quer nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, na Escola de Samba da Mangueira, da qual ela é membro desde aquela época, e até em show na Casa Branca para o presidente Jimmy Carter, nos anos 80.

Junto a todo esse resgate da imagem de Carmen Miranda, surge a Tropicália em 1967, encabeçada por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tomzé, Nara Leão, Mutantes, Rogério Duprat entre outros, cuja proposta era resgatar as coisas do Brasil, entre elas: a imagem artística de Carmen Miranda, o cancioneiro popular brasileiro, considerado antigo e ultrapassado, como Vicente Celestino, Lupicínio Rodrigues, Cartola, Monsueto, o Barroco de Gregório de Matos, ao mesmo tempo que não ignoravam as influências externas como: Beatles, David Bowie, promovendo uma antropofagia já pregada pela Semana de Arte Moderna de 1922 e de que já falamos no capítulo anterior.

Muitas foram as cantoras e cantores que, a partir daí, revisitaram o repertório de Carmen Miranda e conforme pesquisa por nós realizada, identificamos, além de

Ângela Maria, Ademilde Fonseca e Rosemary, outros grandes intérpretes da música popular brasileira, que identificaram nas músicas que Carmen deixou gravadas no Brasil, uma fonte inesgotável de verdadeiras obras-primas, de pérolas da nossa música, regravadas muitas vezes com os arranjos originais e outras recriadas com arranjos modernos e com mais recursos técnicos, que não existiam na década de 30, ou mesmo que não gravaram, mas incluíram em seus shows, entre eles: Ademilde Fonseca, Adriana Calcanhoto, Alaíde Costa, Baby Consuelo, Banda 1E99, Bebel Gilberto, Caetano Veloso, Célia, Clara Nunes, Daniela Mercury, Denise Dumont, Eduardo Dussek, Elba Ramalho, Eliana Pittman, Elis Regina, Elza Maria, Elza Soares, Evinha, Frenéticas, Gal Costa, Grande Otelo, Isaura Garcia, Ivete Sangalo, João Bosco, Lady Zu & Luiz Wagner, Lana Bittencourt, Lecy Brandão, Leny Eversong, Lígia França, Luiz Wanderley, Maria Alcina, Maria Bethânia, Marília Barbosa, Marília Pera, Marisa Monte, Margareth Menezes, Ná Ozzetti, Nara Leão, Ney Matogrosso, Olívia Byngton, Paula Toller, Rita Lee, Roberta Miranda, Roberta Sá, Rosa Passos, Rosana, Rosemary, Simone, Sonia Santos, Trio T-Rio, Trio Irakitan, Vânia Bastos, Violenta Cavalcante, Virgínia Rodrigues, Wanderléa, Zezé Motta e Zizi Possi.

Em 1970, durante o VI Festival Internacional da Canção (Rede Globo de Televisão), Wanderléa é uma das concorrentes, defendendo o maxixe "Lourinha" (Fred Falcão e Arnoldo Medeiros), acompanhada por Altamiro Carrilho e o conjunto Brasil Ritmo, cujo refrão fazia uma referência à imagem de Carmen Miranda, a baiana, aos adereços, aos balangandãs, às sandálias douradas, à saía rodada, ao olhar, à malícia:

> Ela tem
> O melemelengue do samba
> O **balangandã** de Luanda
> **O jeito de *Carmen Miranda* dançar**
> Ela tem
> Malícia de olhar de mulata
> Rosário e corrente de prata
> Maneira de olhar que maltrata
> Ela tem
> Sandália de couro dourada
> Bainha da saia rendada
> E figa de jacarandá,
> Pois é!

Em 1972, com o fim da Jovem-Guarda, que perdeu o fôlego com a saída de Roberto Carlos, Wanderléa, que em 1971 já havia começado fazer um *upgrade* na

carreira e gravado o frevo "Chuva, Suor e Cerveja," composição feita por Caetano Veloso, ainda no exílio em Londres, fez dessa música um dos maiores sucessos da sua carreira, tanto que em janeiro de 1972, estava entre as dez músicas mais executadas no Brasil, segundo a seção *Hits of The World*, da edição de março de 1972, da *Billbord*, revista semanal norte-americana, especializada em notícias sobre a indústria musical do mundo inteiro, sendo ainda uma das músicas mais tocadas no carnaval de 1972. Wanderléa surpreende com o lançamento do disco "Wanderléa Maravilhosa", uma reviravolta na sua carreira, começando pela capa, onde aparece de peruca *black* e corpo maquiado de mulata, com um repertório arrojado e dois grandes sucessos de Carmen Miranda: o samba-choro "Uva de Caminhão" (Assis Valente, gravado em 1939) e o choro "Casaquinho de Tricot" (Paulo dos Santos Barbosa, gravado em 1935). O disco virou show e hoje é considerado *cult* pela crítica especializada. Depois disso, Wanderléa ainda revisita Carmen em 2008, gravando para o CD "Natal bem Brasileiro" (Biscoito Fino), a marchinha "Recadinho de Papai Noel" (Assis Valente), gravada por Carmen em 1934 e no show da regravação ao vivo de "Wanderléa Maravilhosa", gravado no Teatro Municipal de São Paulo (2013), incluindo "Chica Chica Boom Chic," gravada por Carmen nos Estados Unidos, em 1941, para o filme "Uma Noite no Rio." Em 1974, foi a estrela principal do espetáculo *Charme* 74, produção da Ducal, com Eliana Pittman, Jô Soares, Rogéria e grande elenco, onde se vestiu de baiana e cantou canções de Carmen Miranda.

Também em 1972, no VII Festival Internacional da Canção, surge Maria Alcina, cantora mineira, defendendo a música "Fio Maravilha" (Jorge Ben), numa versão arrojada de Carmen Miranda, com voz de contralto, tomando todo o espaço cênico do palco e da transmissão pela televisão. Durante toda sua carreira, Alcina usa um figurino "à la Miranda", com fantasias que lembram as extravagantes baianas de Carmen, com a mesma alegria contagiante tão comum, também, nas apresentações de Carmen, que tirou a sisudez das cantoras, até então. E tem revisitado o repertório de Carmen, frequentemente, desde o primeiro long-playing de 1973, quando gravou "Alô, Alô" e "Como vaes você?, seguindo "Chica Chica Bom Chic" (1978), "Eu Dei" (2008) e "Cachorro Vira Lata" (2009).

Maria Bethânia é uma cantora moderna que também revisitou o repertório de Carmen por diversas vezes. Ainda em 1972, participa do filme musical "Quando o Carnaval Chegar", dirigido por Cacá Diegues, junto com Nara Leão e Chico Buarque,

onde cantam " Minha Embaixada Chegou" (gravada por Carmen em 1934) e "Cantoras do Rádio" (gravada por Carmen e Aurora Miranda em 1936). Gravou ainda " E o mundo não se acabou" e "Eu dei" (1973), "Disseram que voltei americanizada" (1974) e "Quando em penso na Bahia" (Com Chico Buarque, em 1996).

Em 1970, no Programa Ensaio (na extinta TV Tupi), Gal Costa surpreende cantando, acompanhada ao violão por Toquinho, uma canção que Carmen gravou em 1934: "Ao Voltar do Samba" (Synval Silva), o mesmo autor de "Adeus Batucada", um dos maiores clássicos da música popular brasileira, gravada por Carmen Miranda. Em 1979, Gal Costa gravou o disco "Gal Tropical", cujo repertório trazia três músicas do repertório de Carmen Miranda, entre elas a marchinha "Balancê" (João de Barro/Alberto Ribeiro), gravada por Carmen em 1936, e que voltou a ser o grande sucesso do carnaval de 1980 e, até hoje, é uma das músicas mais tocadas em todos carnavais. Gal Costa resgata a imagem de Carmen como os críticos da época falavam para depreciá-la: a boca exageradamente pintada de vermelho, escancarada por um sorriso solto e alegre, os olhos que reviravam e a *mise-en-scène* da Pequena Notável. As outras músicas eram: "A Preta do Acarajé" (Dorival Caymmi), gravada por Carmen em 1939 e "Samba Rasgado" (Portelo Juno/J.Pereira), gravado em 1938. No ano seguinte, 1980, Gal grava "Aquarela do Brasil" com canções de Ary Barroso. Nesse disco, várias músicas gravadas originalmente por Carmen Miranda: "Na Baixa do Sapateiro ", "No Tabuleiro da Baiana", "Novo Amor" e "Aquarela do Brasil," que Carmen canta na cena inicial de *The Gang`s All Here*. Em 1979, gravou o disco "Plural", que traz a música "Fon Fon" (João de Barro e Alberto Ribeiro), gravada por Carmen Miranda em 1937, com Sylvio Caldas. E nos shows Gal sempre resgata uma música de Carmen Miranda, entre elas "Adeus Batucada" (Synval Silva).

Marisa Monte, uma das mais importantes cantoras/compositoras da geração da MPB, surgida no final dos anos 80 (1989), foi convidada pela extinta TV Manchete para gravar um especial que só depois de ir ao ar, seria lançado em formato de LP e VHS com as iniciais do seu nome MM e a grande surpresa dessa cantora que fechou com chave de ouro a década de 80, foi a inclusão de *South American Way*, samba-rumba, a primeira canção que Carmen Miranda gravou nos Estados Unidos, pelo selo Decca, em dezembro de 1939, e foi a canção da sua estreia americana na Broadway, no musical *The Streets of Paris* (Ruas de Paris). Para muitos, Marisa foi a primeira cantora

moderna a trazer de volta a imagem e canto de Carmen Miranda, mas segundo nossa pesquisa já descrita nesse trabalho, constatamos que não, tendo, no entanto sido a primeira cantora a gravar essa música no Brasil depois da morte de Carmen. Marisa continua resgatando o repertório de Carmen como no show "Barulhinho Bom", que incluiu "Adeus Batucada."

Rita Lee é o que podemos chamar de "A Carmen Miranda do Rock Nacional." Compositora e com uma pequena extensão de voz, cria personagens e brinca com o *status quo* vigente. Com um pé no iê-iê-iê da Jovem-Guarda e outro na Tropicália, ela parte para o *rock n´roll* com letras irreverentes, sarcásticas, paródicas e críticas. Rita é a mais perfeita tradução de São Paulo, como diria Caetano, e a tradição de modernidade, de vanguarda, do deboche, da crítica de costumes e também do nacionalismo, numa mistura de Mazzaropi, Adoniran e Mário de Andrade. O antigo e o novo se misturam nas canções de Rita Lee e ela que tem uma facilidade enorme de criar personagens como o mecânico Aníbal, a solteirona Regina Célia, a adolescente rebelde Gungun, os levou para o seu programa TvLeezão, dirigido por Antonio Bivar em 1991, na MTV, onde também encarnou a personagem de Carmen Miranda. Em 1976, gravou "Arrombou a Festa" (uma clara paródia de "Festa de Arromba" - Roberto e Erasmo Carlos), cuja letra criticava de forma bem humorada o panorama da música nacional da época, citando nomes de sucesso no momento e, no final, traz "Tico-tico no Fubá" e "Mamãe eu quero", como a dizer que Carmen é tão atual quanto eles, que faziam sucesso em 1976 e continua presente na música brasileira. Em 1979, lança "Arrombou a Festa II, onde diz: "Com tanto brasileiro por aí metido a bamba/Sucesso no estrangeiro ainda é Carmen Miranda," frase por nós usada como uma das epígrafes neste trabalho. Fã assumida de Carmen Miranda, em 1986, Rita Lee canta no "Programa Chico & Caetano", numa versão bem humorada, a música *Yi, Yi, Yi, Yi, I Love you Very Much,* cantada por Carmen, no filme *The Night in Rio* e que também foi incluída no disco "A Lenda Viva de Carmen Miranda" (1995), disco produzido por Nelson Motta. Ainda participou do tributo prestado a Dorival Caymmi, ainda de olho na *bombsshell*, cantando "O que é que a baiana tem?", canção que mudou a carreira de Carmen.

Em 1990, lança o disco Rita Lee & Roberto de Carvalho (EMI-Odeon) com uma das faixas "La Miranda", lançada com um clipe em que ela imita a cena *The Lady In The Tutti–frutti Hat*, protagonizada por Carmen Miranda no filme *The Gang´s All Here* (Entre a Loira e a Morena).

Mais três intérpretes merecem destaque por revisitarem constantemente o repertório de Carmen Miranda: Eduardo Dussek, um homem com quase dois metros de altura interpreta Carmen Miranda, numa série de shows " O mito Carmen Miranda", no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ), espetáculo que resultou no disco e livro "Eduardo Dussek Sings Carmen Miranda", lançados em 2000. O outro é Ney Matogrosso, que em 2004, lança o disco e o show "Batuque", quase todo com o repertório de Carmen, além de já ter gravado "O Tic-Tac do meu coração" (1978) e Cachorro Vira-Lata (1979). Em 2009, a cantora paulista Ná Ozzetti lança o projeto "Balangandãs," com 15 músicas gravadas por Carmen Miranda, clássicos como "Adeus Batucada", "Ao Voltar do Samba", "O Samba e o Tango", inclusive Chattanooga Choo Choo, que Carmen gravou já nos Estados Unidos.

Finalizando, em 2017, o Grupo Vocal Ordinarius lança o cd e show "Notável", projeto realizado com fundos de apoiadores.

Além desses artistas destacados, vários musicais como *South American Way – Carmen Miranda, O musical* (2002), protagonizado pela atriz e cantora Stella Miranda, escrito por Miguel Falabella e Maria Carmen Barbosa, dirigido por Falabella e *Marília Pêra Canta Carmen Miranda* (2005/2006), um musical de Maurício Sherman. A atriz e cantora Stella Miranda dirigiu e encenou, com a parceria de Miguel Falabella, o musical *Miranda por Miranda*, tendo estreado em 2014. Além de musicais de televisão como: *Brasil Pandeiro*, com apresentação de Betty Faria (1978) e *Não Fuja da Raia*, programa mensal, estrelado por Cláudia Raia (1996), onde sempre trazia a imagem, os sambas e marchinhas de Carmen Miranda. Além de gravações de orquestras famosas como Ray Conniff, Paul Mauriat, André Rieu, Xavier Gugat, entre outros, que gravaram canções do repertório de Carmen.

Não só na música, mas também o cinema referenciou a imagem de Carmen Miranda, como um ícone da modernidade. Destacamos o cineasta Woody Allen quando resolveu contar a história do rádio americano, no filme *Radio Days* (A Era do Rádio), produção de 1987, homenageando Carmen Miranda, que contribuiu de forma marcante com o rádio americano, de 1939 até parte da década de 1950, através dos seus discos gravados na Decca, shows, entrevistas ao vivo e comerciais. Toda a trilha sonora faz uma reconstrução da época e ele convidou a atriz brasileira Denise Dumont para interpretar *Tico Tico no Fubá*, um dos *standar*ts de Carmen Miranda mais executados no rádio americano, na década de 1940. Denise interpreta em português e inglês, sendo acompanhada por uma orquestra, numa explícita referência a Carmen e a orquestra de

Xavier Cugat no filme *A Date with Judy* (O Príncipe Encantado). Outra cena que mostra a influência latina no gosto musical dos americanos é quando a atriz Joy Newman (a prima Ruthie) entra no quarto com um turbante lembrando uma baiana e ela canta e dança junto com Carmen Miranda que canta no rádio *South American Way*. Nisso, entram o pai de Joe (personagem do filme), o ator Michael Tucker e o tio Abe (Josh Mostel), que fazem o coro do Bando da Lua e os trejeitos das mãos de Carmen. Enquanto isso, o narrador (que é o próprio Woody) diz: "Outra música era cantada por Carmen Miranda, Ruthie a amava."

Em 2013, estreia o filme norte-americano *Gangster Squad* (Caça aos Gangsteres), trazendo no elenco Nick Nolte, Emma Stone e Seen Penn, dirigido por Ruben Fleischer, filme de ação baseado numa história real. Numa das cenas, enquanto os policiais estouram a boate de um mafioso, a atriz porto-riquenha Yvette Tucker , que é cantora da boate, canta *Chica Chica Boom Chic*, vestida de Carmen Miranda e diz que confiou nos amigos brasileiros para ajudá-la no português e no significado da letra.

Ilustração 46: Frames do Filme A Era do Rádio (1987) – A atriz brasileira Denise Dumont canta Tico Tico no Fubá.). Joy Newman, Michael Tucker e Josh Mostel imitam Carmen Miranda, ao som de *South American Way*. Frame do Filme Caça aos Gangsters (2013) - Yvette Hucker com look de Carmen Miranda.

Desde sua morte em 1955, Carmen é presença constante na música popular brasileira, nos carnavais, mesmo com os modismos de cada década, seu repertório é atual e serve de inspiração para antigos e novos intérpretes da música brasileira, sendo uma referência de uma grande artista, multimídia, e que usou todos os recursos disponíveis na sua época: música, rádio, cinema e televisão, inaugurando uma nova forma de cantar, sem precisar de grandes recursos vocais, cantando com as mãos, com o corpo, construindo seu próprio mito e deixando um legado que até hoje permanece vivo, com

um repertório que é sempre atual. Mas, seu legado não é só nesse prisma. Mesmo que uma cantora não cante nada do seu repertório, mas ela abriu caminho para que cantoras brancas cantassem samba, o que era “coisa de negro”, até surgir Carmen Miranda.

6,2 UMA E MUITAS BAIANAS

A fantasia da baiana deu muitos frutos para Carmen Miranda, antes e depois da sua morte. Dessa forma, não passa um ano sem que ela ressurja do carnaval, a exemplo de: bandas, escolas de samba, bailes em filmes, documentários e musicais, contando sua trajetória de sucesso no palco, no rádio e no cinema brasileiro e americano. Muitas são as artistas que se vestiram de Carmen Miranda para cantar suas músicas, muitas vezes reproduzindo os modelos originais, usados por Carmen. No anexo, reproduzimos parte dessas baianas:

Essas performances só demonstram a atualidade de Carmen Miranda como artista moderna, ser copiada, multiplicada por diversas artistas que vieram depois dela. Tanta a baiana internacional como o repertório continuam vivos na arte, não só no Brasil, mas nos Estados Unidos, onde teve o apogeu da sua carreira internacional e na Europa onde é muito cultuada e seus fã-clubes existem até hoje. Nos Estados Unidos, um dos últimos musicais sobre Carmen estreou em novembro de 2015, no *Trindad Theatre*, na Flórida, com o nome de *Gimme a Band! Gimme a Banana! The Carmen Miranda Story* pela companhia *Pointless Theatre Company*.

Ilustração 47**:** Betty Faria - Brasil Pandeiro – TV Globo (1978). Fonte: http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/brasil-pandeiro.htm. Dalida http://dalida28.skyrock.com/. Carmen Costa - EP de 1961. Fonte: http://sintoniamusikal.blogspot.com.br/2014/03/. Cláudia Raia e Elba Ramalho - "Não Fuja da Raia" – TV Globo (1996). Fonte: http://www.purepeople.com.br/midia/claudia-raia-e-elba-ramalho-dividiram-_m885154. Dalida. Fonte: http://www.45cat.com/record/49641.

Figura 48: Daniela Mercury. CD Canibália (2009). Elis Regina – DVD Show Falso Brilhante (1976) – Acervo nosso. Elke Maravilha – Turbante feito no próprio cabelo. Como fractais. Fonte: https://grandealmanaque.blogspot.com.br/2016/08/elke-maravilha.html. Fernanda Lima, apresentadora de televisão. Fonte: http://gshow.globo.com/programas/amor-e-sexo/O-Programa/noticia/2014/11/inspirada-em-carmen-miranda-fe-lima-comanda-amor-sexo-sobre-o-humor.html. Katy Perry desembarca no Rio com máscara de Carmen(2011). Fonte: https://extra.globo.com/famosos/katy-perry-desembarca-no-rio-com-mascara-de-carmem-miranda-2652058.html

Figura 49: Emilinha Borba – Revista do Rádio nº 809 – março 1965. Acervo nosso. Marília Barbosa – Show gravado em 1984. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=TWlLgYq7Jyc. : Leila Diniz na Revista "Tem Banana na Banda" usando uma Carmen Miranda bem estilizada para o verão carioca. Fonte: http://ravepad.com/page/leila-diniz/images/type/photo. Maria Alcina: Fonte: http://porondecanta.blogspot.com.br/2012/11/maria-alcina.html

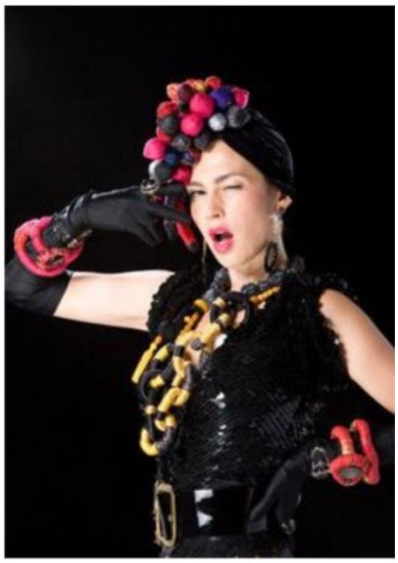


Ilustração 50: Marília Pêra no Musical Marília Pêra canta Carmen Miranda – 2005/2006. A cantora Marina De la Riva - SPFW 2009. Fonte: http://novidadeiras.blogspot.com.br/2009/01/carmen-ta-na-moda.html. Marisa Monte com turbante de flores. Fonte: http://marisamonteecia.blogspot.com.br/2016/09/marisa-monte-show-extra-em-salvador.html. Real Combo Lisbonense. Fonte: http://oglobo.globo.com/cultura/musica/banda-portuguesa-moderniza-carmen-miranda-15013169.

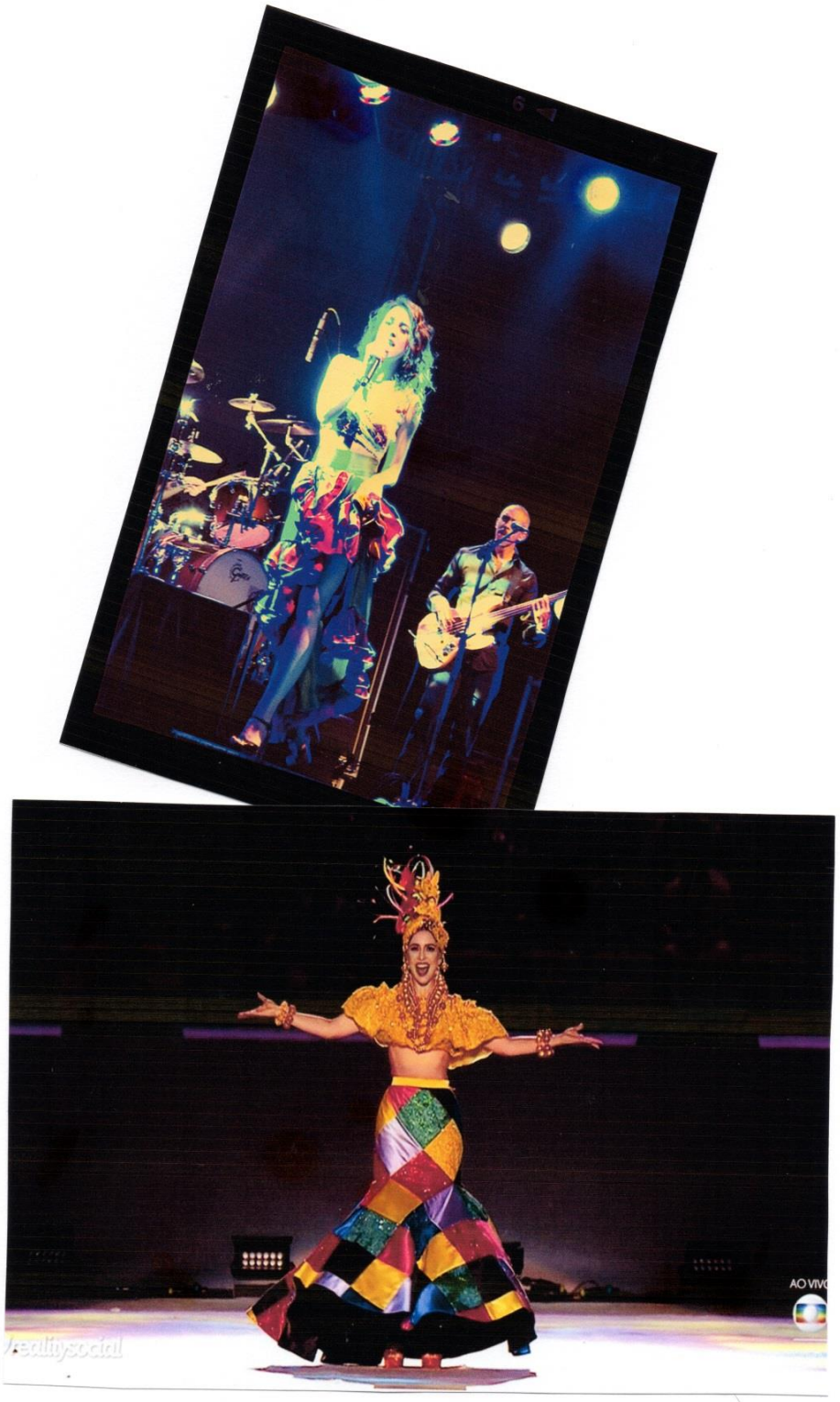
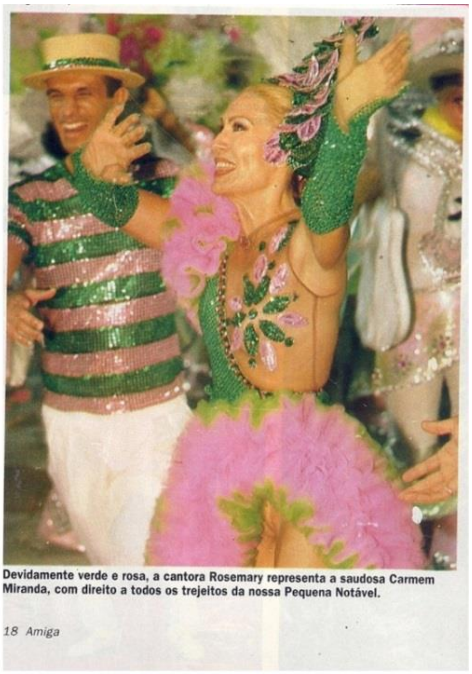


Ilustração 51: Roberta Sá no show Segunda Pele. Figurino inspirado em Carmen Miranda, criado por Isabela Capeto. Fonte: http://nadimachalup.flavors.me/#perolas-ao-chocolate-por-nadima-chalup. Roberta Sá no encerramento das Olimpíadas do Rio de Janeiro(2016). Fonte: http://www.metropoles.com/esportes/jogos-olimpicos-2016/roberta-sa-arrasa-como-carmen-miranda-no-encerramento-das-olimpiadas..



Devidamente verde e rosa, a cantora Rosemary representa a saudosa Carmem Miranda, com direito a todos os trejeitos da nossa Pequena Notável.

18 Amiga

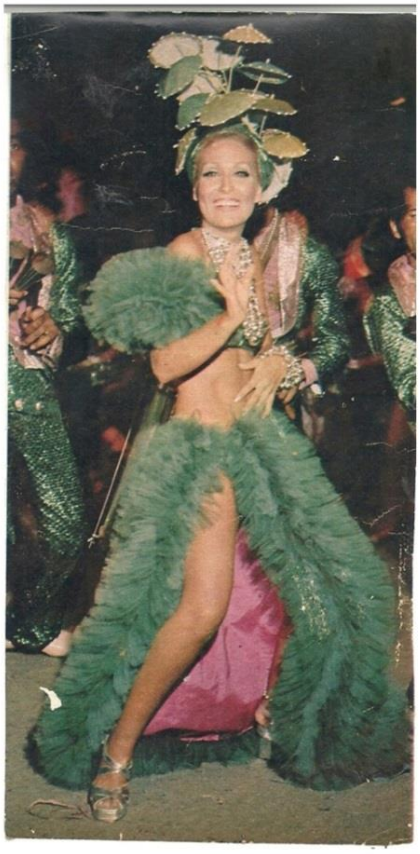


Ilustração 52: A cantora Rosemary performando Carmen no desfile da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e em show na Casa Branca (EUA). Acervo: Antonio Carlos.

Ilustração 53: Eliana Pittman & Wanderléa no Musical Charme 74 (1974) – Revista Manchete s/d – Acervo nosso. Soraya Ravenle em South American Way, musical de Miguel Falabella e Maria Carmen Barbosa. Fonte: http://sorayaravenle.com.br/projeto/south-american-way/#&gid=1&pid=7. A vedete Virgínia Lane de Carmen Miranda. Fonte: http://www.diarioinduscom.com/recordando-virginia-lane-aimee-sottomaior-e-getulio/. Stella Miranda no Musical "Miranda por Miranda." Fonte: http://www.farofaculturalribeirao.com.br/miranda-por-miranda-chega-a-ribeirao.

Ilustração 54: Clipe da música “La Miranda” (Rita Lee e Roberto Carvalho) – 1990. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=u21MXJHH2Gc. Rita Lee - Programa TvLeezão- MTV (1991) – com o o diretor de arte Paulo Von Poser. Fonte: http://paulovonposer.com.br/televisao/. Rita Lee: A alegria e a performance de Carmen Miranda. Fonte: https://musilog.wordpress.com/2011/04/20/juventude-transviada-para-mim-e-conto-de-fadas/.

6,3 OS DISCOS DE CARMEN MIRANDA

Carmen Miranda gravou no Brasil, no período de setembro de 1929 a abril de 1939, período que durou sua carreira brasileira, 281 músicas: 02 na gravadora *Btunswick* com os seus primeiros registros fonográficos: um samba e um choro de Josué de Barros, o homem que a descobriu. Logo depois, é contratada pela RCA Victor e grava 150 fonogramas. Em 1935, é contratada pela Odeon e grava 119 músicas. Na sua volta ao Brasil em 1940, grava mais 10 músicas, completando 129, que encerra sua carreira de cantora no Brasil. Na Decca Americana, a discografia de Carmen registra 32 músicas gravadas de 1939 a 1940, sem contar as gravações de estúdios, feitas exclusivamente para os filmes, sendo usadas como *playblack* e nunca lançadas oficialmente. Algumas aparecem em coletâneas em alguns países, o que somaria pelo menos cinquenta faixas.

Mesmo com o LP (long-playing) com 33⅓ rpm (rotação por minutos), sendo uma realidade nos Estados Unidos, desde 1948, Carmen Miranda nunca gravou nenhum disco nesse formato. Todas as suas gravações foram em 78 rpm e o disco continua somente com duas músicas. Por conta disso, gravava muitos discos por ano. Somente no ano de 1930, gravou 21 discos, somando 42 músicas. Nos Estados Unidos, os compactos em 78 rpm, eram lançados em álbuns com 3 discos, com uma produção bem cuidada e luxuosa.

Segundo Castro (2005, p. 557), com a morte de Carmen, os discos sumiram das lojas brasileiras devido à grande procura. As gravadoras tiveram uma reação imediata e logo começaram a prensar seus velhos sucessos e novas edições chegaram às lojas. A Odeon foi a primeira a reagir e começou a lançar edições com os mais importantes sucessos de Carmen. Depois, tanto a Odeon quanto a RCA Victor, começaram a lançar discos LP de dez polegadas com 8 músicas, quatro de cada lado. Dessa época em diante, seus discos nunca mais deixaram de ser lançados, agora em CDs, não só no Brasil, mais na Europa e Japão, com capas bem cuidadas, exibindo fotos de Carmen e incluindo músicas de várias épocas, com boa qualidade.

Somente em 1995, a EMI-Odeon lança uma edição que abrange as gravações originais de Carmen Miranda, constantes do seu catálogo, ou seja, 129 fonogramas, co-

brindo o período de 1935, quando foi contratada pela gravadora, até 1940, quando retornou ao Brasil pela primeira vez e fez suas últimas gravações brasileiras. Uma cuidadosa e luxuosa edição com cinco CDs, remasterizados nos estúdios de Abbey Road, em Londres, com o mais moderno e eficaz equipamento disponível para recuperação de discos em 78 rpm. Além disso, com um texto primoroso de Abel Cardoso Júnior em português e inglês. Aliás, foi Abel que fez a pesquisa mais completa da discografia de Carmen, constante do seu livro *Carmen Miranda, A Cantora do Brasil*, (Sorocaba: edição particular do autor, 1978), com raras informações sobre cada música, autores, datas de gravação, data de lançamento, curiosidades, ritmo e todas as letras. Acredito que esse livro serviu de fonte para todas as biografias de Carmen que vieram depois. Ruy Castro cita essa biografia (CASTRO, 2005, 557) e acreditamos que lançou mão dela para enumerar todas as gravações de Carmen, com o ano e o número do disco, dia da gravação constante também em Abel Cardoso.

Em 1998, a RCA Victor também lança um box tímido com três CDs e apenas 66 fonogramas dos 150 gravados no selo. Como foram as primeiras gravadas em 78 rpm, a qualidade de algumas faixas, deixa a desejar na sonoridade e na própria voz de Carmen, que melhora muito quando chega nos Estados Unidos. Também acompanha um livreto com belo texto de Tárik de Souza em português e inglês. Ficaram faltando 84 músicas. Os colecionadores e fãs vivem atrás de relançamentos, quer aqui ou no exterior. A gravadora curitibana Revivendo, tenta cobrir essa falha, lançando raridades ainda não contempladas nas compilações e coletâneas da RCA Victor, assim como aparecem discos no exterior com as gravações exclusivas dos filmes americanos. A caixa da RCA Victor continua no catálogo da gravadora, mas a da EMI-Odeon encontra-se esgotada e não saiu outra reimpressão. Pode ser encontrada em site, usada e com preços muitos altos.

Em 2004, a Ouver Records Brasil lança um box com três CDS reunindo boa parte das gravações de Carmen Miranda, feitas exclusivamente para os filmes que estrelou. Pesquisando em sites de lojas como a Amazon.com de vários países como: Alemanha, Espanha, Estados Unidos, França, Inglaterra e Japão, descobrimos que há uma infinidade de lançamentos de discos de Carmen Miranda, até em vinil, com todos seus sucessos: compilações, coletâneas e nesses discos, as músicas se repetem muito. Os nomes dos discos também, geralmente um nome de uma música, etc. Procuram sempre lançar os maiores sucessos de Carmen Miranda.

Em março de 2007, a EMI-Odeon lança uma coleção, com quatro CDS, aproveitando as gravações já remasterizadas em Londres, com os títulos:: “Ruy Castro apresenta: Carmen Miranda: Canta Samba, Os carnavais de Carmen, Carmen no Cassino da Urca, e Carmen canta Ary Barroso.” músicas escolhidas por Ruy como um complemento da sua Biografia de Carmen, lançada em 2005.

Como ilustração do nosso trabalho, reproduzimos algumas das capas dos discos do nosso acervo, do acervo de outras pessoas e aqueles encontrados em catálogo permanente em vários países do mundo, em sites como Amazon.com, sem reproduzir os nomes das músicas que compõem o repertório de cada disco, nem o ano de lançamento, porque não é nosso intuito reproduzir toda a discografia de Carmen, cronologicamente por ano de lançamento. E isso já foi feito em outros trabalhos, quer acadêmicos ou não. Na sequência, colocamos primeiro o Box da EMI-Odeon, em seguida o Box da RCA Victor, o Box da Ouver Records do Brasil, os discos “ Ruy Castro Apresenta Carmen Miranda” e, em seguida, os discos lançados até 2017, sem uma ordem cronológica de datas no Brasil e no Exterior.

Carmen Miranda nos deixou há exatos 62 anos . Mas, a obra deixada por ela é também marcante e até hoje, alegra não somente os foliões nos dias de carnaval. Sua obra é tocada o ano inteiro, quer na sua voz, quer na voz de outras cantoras/cantores, conforme pesquisa realizada pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), cujo resultado mostra que “Ta-hi”, “Adeus Batucada”, “Mamãe eu quero” , “Camisa Listrada” e “Balancê “ são as cinco músicas interpretadas pela cantora que foram mais executadas, de 2010 a março de 2015, em rádios, shows, casas de festas e outros recintos. Mas, ao todo, eles divulgaram a lista com 15 músicas que ficaram marcadas na voz de Carmen Miranda, que tem 317 músicas registradas no ECAD que é um órgão fiscalizador. A lista completa ficou assim: 6) Tico-Tico no Fubá; 7) Quando eu penso na Bahia; 8) O tic-tac do meu coração; 9) Cachorro Vira-Lata; 10) Touradas em Madri; 11)No tabuleiro da Baiana; 12) E o mundo não se acabou; 13) O que é que a baiana tem?; 14) Boneca de piche; 15) Como vaes você? .(Fonte: http/extra.globo.com/tv e lazer). Isso só demonstra a força que Carmen Miranda tem ainda hoje na cena da música, não só no Brasil, mas no exterior, sendo uma figura viva e moderna, sendo sempre revisitada, quer na música, no teatro, no cinema, na dança, na moda e em outras artes afins.

Ilustração 55: Discos do Box da Emi-Odeon (1996) – Acervo: Normando Barbosa de Lima .

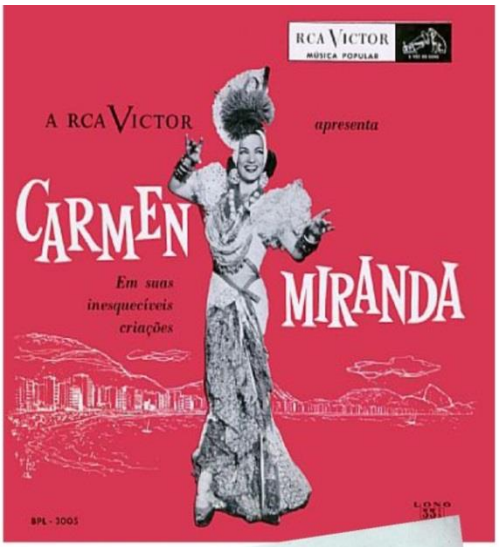
Ilustração 56: Discos do Box da RCA Victor (1998) – Acervo Nosso.

Ilustração 57: Capa CDS Box Ouver Records Brasil (2004) - Acervo nosso.

Ilustração 58: Lançamentos de Raridades pelo Selo Revivendo (Curitiba-Paraná). – Acervo nosso

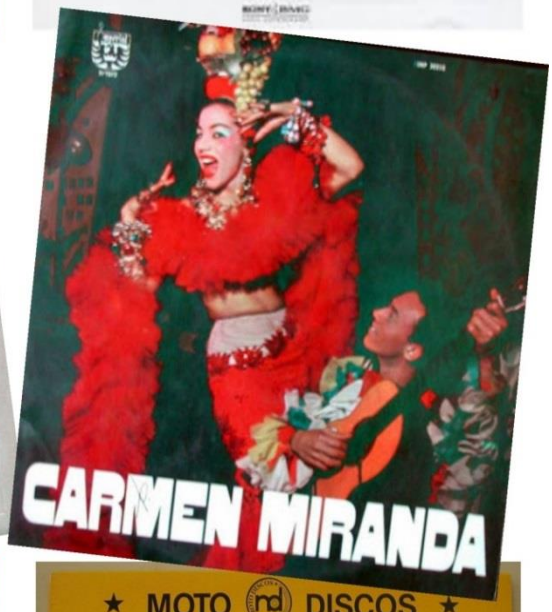
Ilustração 59: Coleção Ruy Castro Apresenta Carmen Miranda (2007) – Acervo nosso.

.


RCA VICTOR
MÚSICA POPULAR
A RCA VICTOR
apresenta
CARMEN
MIRANDA
Em suas
inesquecíveis
criações
BPL - 3005

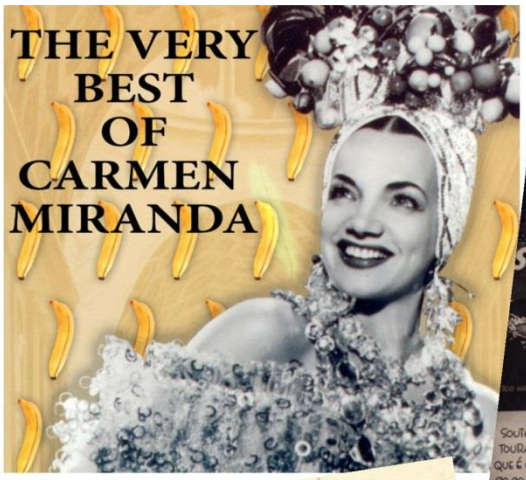
Carmen Miranda
MAXXIMUM
Uma seleção histórica com os grandes sucessos

Ao Vivo
CARMEN
MIRANDA
BANDO
DA LUA
AO VIVO

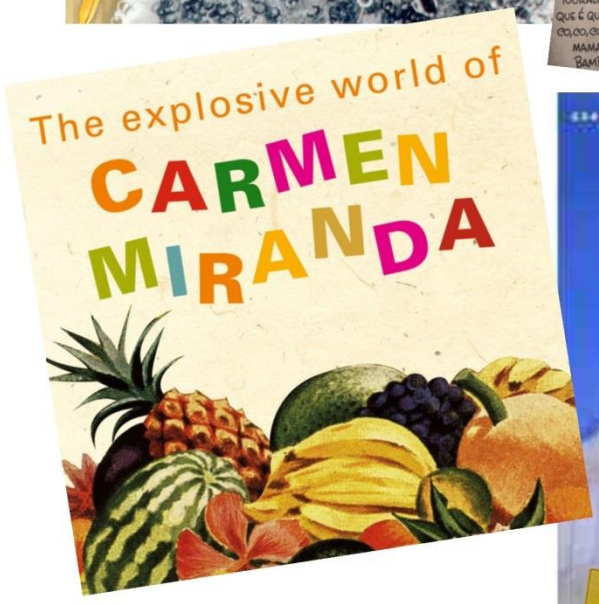

CARMEN MIRANDA

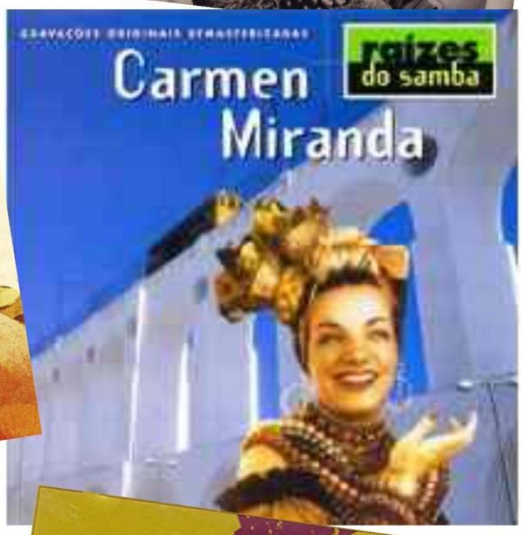
A NOSSA
CARMEN MIRANDA

MOTO
DISCOS
APRESENTA
CARMEN MIRANDA & AURORA MIRANDA
VOLUME 2


THE VERY
BEST
OF
CARMEN
MIRANDA

DECCA
presents
CARMEN
MIRANDA
IN
"The
SOUTH AMERICAN
WAY"
SOUTH AMERICAN WAY
TOURADAS EM MADRID
QUE É QUE A BAIANA TEM?
CO,CO,CO,CO,CO,CO,RÓ
MAMA ÉU QUERO
BAMBÚ-BAMBÚ


The explosive world of
CARMEN
MIRANDA

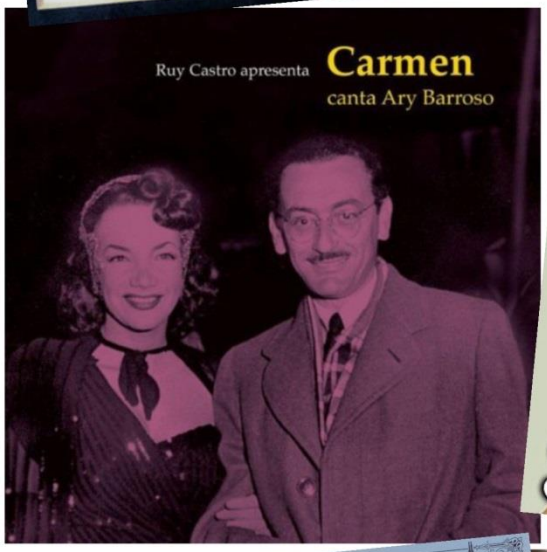

raízes
do samba
Carmen
Miranda

ACERVO
Especial
Carmen
Miranda

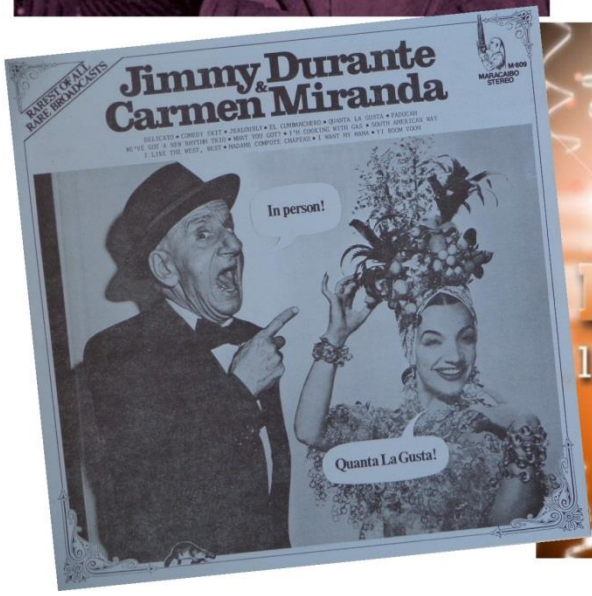
él
Carmen Miranda
The Extraordinary Girl
Including
O Nego No Samba
Absolutamente
Sonhei Que Era Feliz
Balao Que Muito Sobe
Primavero No Rio
Anoiteceu
Fruto Prohibido
Tic-Tac Do Meu Coracao
Imperador Do Samba
O Que E Que A Baiana Tem?
Candieiro
Diz Que Tem

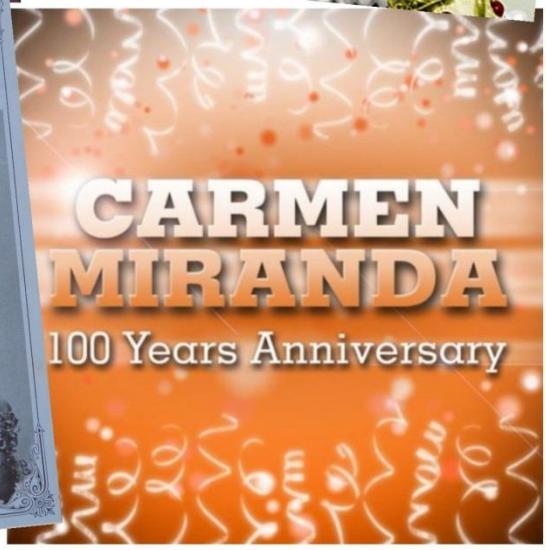
A PEQUENA NOTAVEL
CARMEN MIRANDA
CAMISA LISTADA
EU DEI
QUEM É?
DEIXA FALAR
ME DA, ME DA
COMO VAES VOCÊ?
...E O MUNDO NÃO SE ACABOU
NA BAHIA
ODEON
MODB 3022

BEST OF
Carmen
MIRANDA

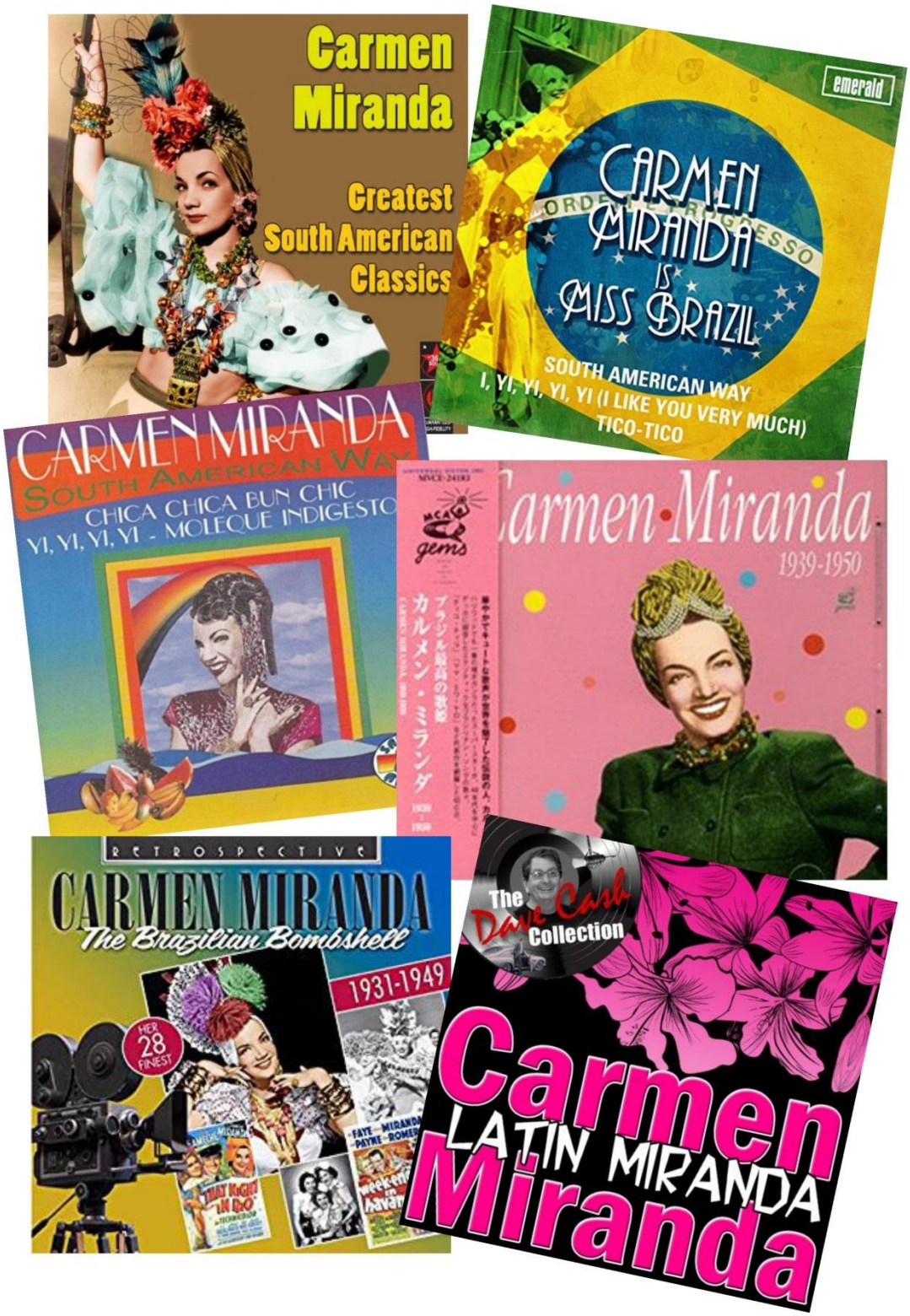

Ruy Castro apresenta
Carmen
canta Ary Barroso

REMASTERED
GRANDES ÉXITOS DE CARMEN MIRANDA
La Bomba
Brasileña


Jimmy Durante
&
Carmen Miranda
In person!
Quanta La Gusta!

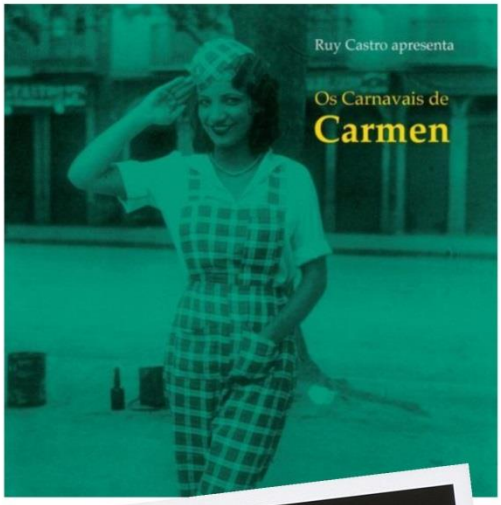

CARMEN
MIRANDA
100 Years Anniversary

CARMEN MIRANDA
A LATIN BEST OF
ABSOLUTE BEST
CARMEN MIRANDA
SAMBA
Carmen Miranda
AMERICAN
CARMEN MIRANDA
PELA PRIMEIRA VEZ EM DISCO UM SHOW COMPLETO DE
CARMEN MIRANDA
A PEQUENA NOTÁVEL NOS PALCOS DA BROADWAY
ODEON
MOFB - 3082
CARMEN MIRANDA
Chica Chica Boom Chic
& GREATEST HITS


Carmen Miranda
Greatest South American Classics
emerald
CARMEN MIRANDA IS MISS BRAZIL
SOUTH AMERICAN WAY
I, YI, YI, YI, YI (I LIKE YOU VERY MUCH)
TICO-TICO
CARMEN MIRANDA
SOUTH AMERICAN WAY
CHICA CHICA BUN CHIC
YI, YI, YI, YI - MOLEQUE INDIGESTO
gems
Carmen Miranda
1939-1950
RETROSPECTIVE
CARMEN MIRANDA
The Brazilian Bombshell
1931-1949
HER 28 FINEST
The Dave Cash Collection
Carmen Miranda
LATIN MIRANDA

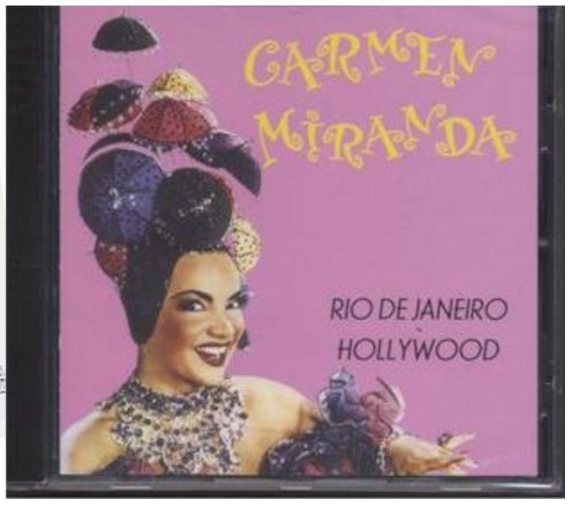
Favorite Classics
Carmen
MIRANDA
Mamae Eu Quero

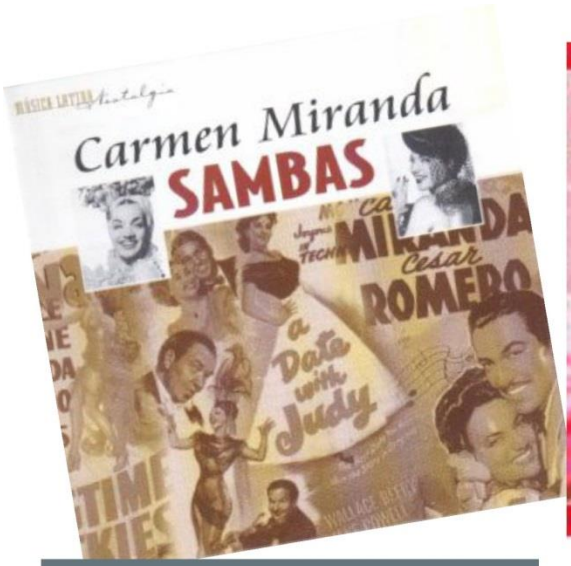
CARMEN MIRANDA
MAMAE
EU QUERO
BRAZIL


Ruy Castro apresenta
Os Carnavais de
Carmen

CARMEN MIRANDA
A PEQUENA NOTÁVEL

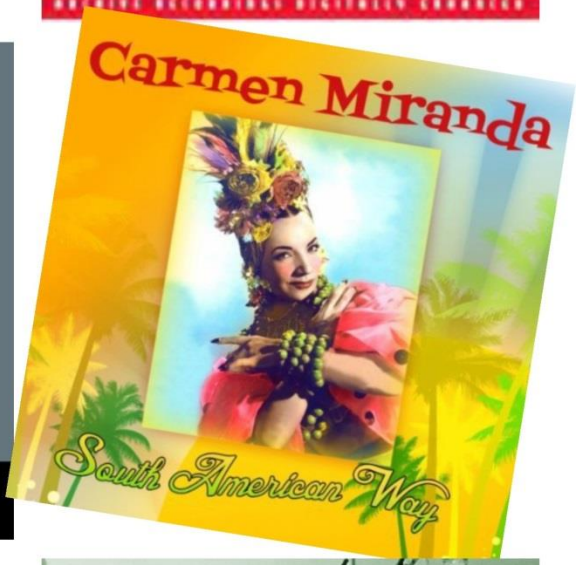
The Platinum Collection
Carmen Miranda

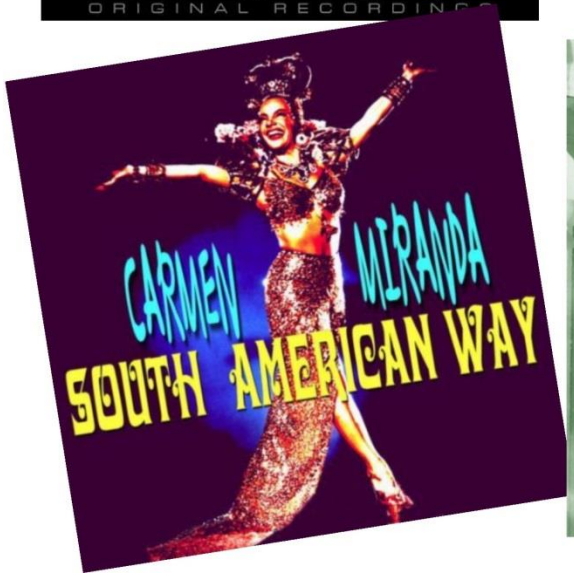

CARMEN
MIRANDA
RIO DE JANEIRO
HOLLYWOOD

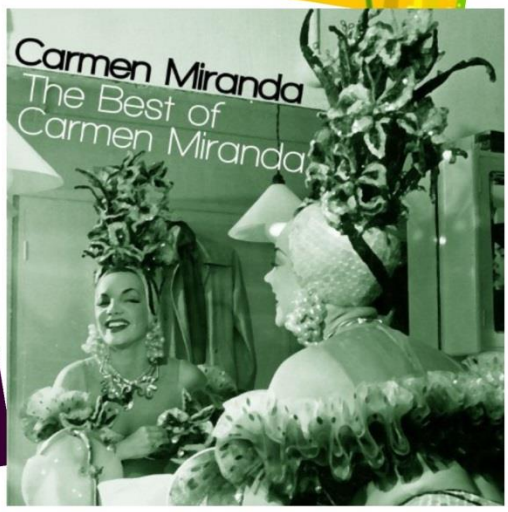

Carmen Miranda
SAMBAS
Cesar
ROMERO
a Date with Judy

SING A
TROPICAL
SONG

CARMEN MIRANDA
SIXPLAY


Carmen Miranda
South American Way


CARMEN MIRANDA
SOUTH AMERICAN WAY


Carmen Miranda
The Best of
Carmen Miranda

Carmen
Miranda
The Brazilian
Bombshell

REMASTERED
CARMEN MIRANDA
TICO TICO

ACE OF HEARTS
THE BRAZILIAN BOMBSHELL
CARMEN MIRANDA

CARMEN MIRANDA
THE
BRAZILIAN FIRECRACKER

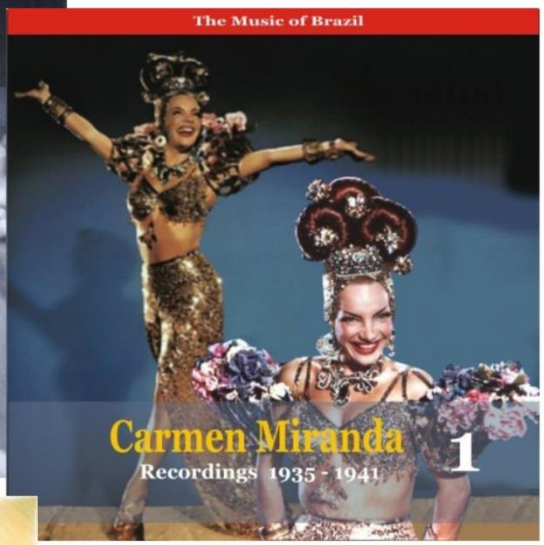
CARMEN MIRANDA
THE
BRAZILIAN
RECORDINGS

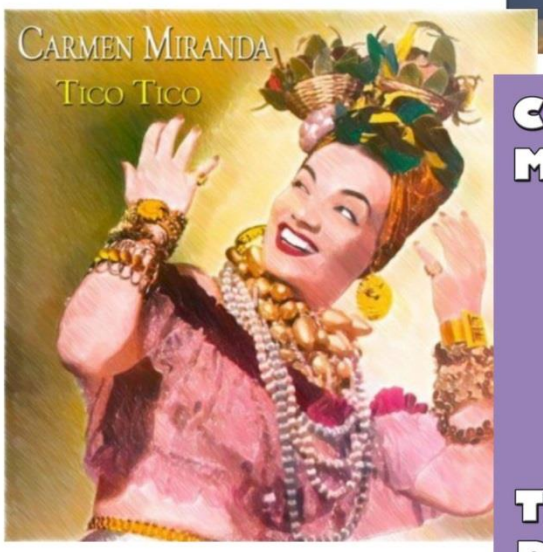
Carmen
Miranda

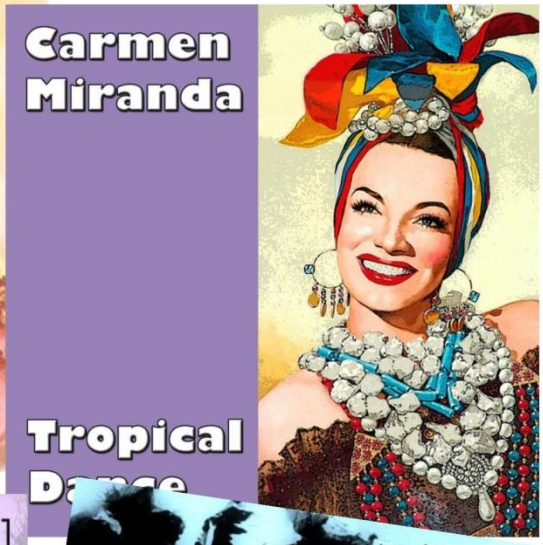
The Divine Carmen Miranda
THE GREAT CARMEN MIRANDA
Carmen Miranda
Carmen Miranda
Tico Tico
The Originals
Carmen Miranda
The Brazilian tornado
CARMEN MIRAND
Top T
Carmen Miranda
Tutti Frutti

ASV
LIVING ERA
CARMEN MIRANDA
ZILIAN
HELL
25 HITS
1939-1947
CARMEN MIRANDA
O QUE E QUE A BAIANA TEM
Ruy Castro apresenta
Carmen
no Cassino da Urca
CARMEN
Sex Symbol
Greenwich Village
Carmen
MIRANDA

The Music of Brazil
Carmen Miranda
Collection of "Choros"


The Music of Brazil
Carmen Miranda
Recordings 1935 - 1941
1


Carmen Miranda
Tico Tico


Carmen
Miranda
Tropical

Hits, Vol. 1

Hits, Vol. 2

2ª edição
CARMEN MIRANDA
a pequena notáve
MUSEU DA IMAGEM E
CARMEN MIRANDA
TAHÍ (Pra Você gostar de Mim)
MOLEQUE INDIGESTO
CAMDEN
CARMEN MIRANDA
CARMEN MIRANDA
GRANDES SUCESSOS
carbonomusical@blogspot.com
DIVE
BELLISSIME BRAVISSIME
CARMEN MIRAN
MARLENE DIETR
JOSÉPHINE BAKER
vol. 2
CARMEN MIRANDA
SOUTH AMERICAN WAY

16 Tracks
CARMEN MIRANDA
SOUTH AMERICAN WAY
MCA CORAL
O MELHOR DE
Carmen Miranda
CARMEN MIRANDA
THE BRAZILIAN BOMBSHELL
ANTHOLOGY
CARMEN MIRANDA
ANTHOLOGY
The Lady in the Tutti Frutti Hat
CARMEN MIRANDA
THE ULTIMATE COLLECTION
50 CLASSIC HITS

Ilustrações 60: Lançamentos em Lps e Cds. Acervo nosso, de terceiros e sites da internet como www.amazon.com com os discos lançados no Brsil, Estados Unidos e vários outros países.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Barroco é também a época da festa e do brilho.
.
José Antônio Maravall.
(A cultura do Barroco, 2009, p.256)

Ao longo do nosso trabalho, procuramos trilhar o caminho da escrita a que nos propusemos na introdução, que foi enfocar a imagem artística/barroca de Carmem Miranda, como um ícone da modernidade, a primeira artista multimídia brasileira, inserida em contextos históricos importantes do seu tempo, como a consolidação do rádio como um meio de comunicação comercial, a tradição (re)inventada do samba como identidade nacional nos anos 1930 ao início dos filmes musicais brasileiros sonoros, tendo ela participado de todos esses acontecimentos e contribuído, sobremaneira, para a popularização do samba junto à elite que pagava para vê-la no Cassino da Urca, sendo a única presença feminina agenciadora desse momento da formação da identidade nacional.

Carmen teve a seu favor, os veículos de comunicação que começavam a ser implantados no Brasil: o rádio comercial, as gravadoras de disco, as revistas ilustradas e o cinema, Amiga de dois dos compositores sambistas da época, Pixinguinha e Donga, ela não era estranha ao meio e se credenciava como porta-voz da modernização do cenário musical carioca, como intérprete da tradição dessa geração musical, que foi reinventada pelos sambistas cariocas e outros agentes.

A partir do filme "Banana da Terra", Carmen, por força da canção estrita por Dorival Caymmi a ser apresentada no filme, em substituição a de Ary Barroso, "O que é que a baiana tem?", se veste, pela primeira vez, de baiana e leva também essa fantasia para os seus shows no Cassino da Urca. Depois que incorpora o traje, inspirada nas baianas, que cruzavam as ruas do centro da capital do Brasil vendendo quitutes, e das "tias" baianas que faziam das suas casas o quartel general das reuniões para celebrar o candomblé, tendo lugar, depois do ritual religioso, as rodas de samba e batuque, ritmos característicos da sua herança africana e que eram considerados 'coisa de preto", "coisa de malandro," é num show na Urca, que ela é convidada para estrelar um musical na Broadway, contratada pelo empresário americano Lee Shubert, e segue para os Estados Unidos, contratada por poucos meses, mas, terminou ficando o resto da sua vida artísti-

ca na terra do *Tio Sam*, tornando-se mundialmente famosa, até sua morte, em 05 de agosto de 1955.

Quando partiu para os Estados Unidos, Carmen já era uma estrela no Brasil, com uma carreira consolidada e quase 300 músicas gravadas. Gravou a maioria dos grandes compositores/poetas da época, os já famosos e os que se tornaram famosos por conta dela. Entre os mais gravados, estão Ary Barroso, Joubert de Carvalho, Assis Valente, André Filho, Lamartine Babo, Braguinha, Synval Silva e Luiz Peixoto. Conforme SÁ: "Fica mais fácil, aliás, perguntar quem Carmen não gravou dessa safra de excelentes músicos que ganharam visibilidade a partir do rádio, na década de 30." (PEREIRA DE SÁ, 2002, p.51).

Nos Estados Unidos, Carmen Miranda recicla ainda mais a sua baiana, que vira a baiana internacional e, cada vez, vai incorporando novos elementos ao seu turbante, como borboletas, sobrinhas de frevo e até utensílios domésticos. Canta músicas em inglês, mas sempre exigia que tivesse alguma música, toda em português. Nos diálogos dos filmes, mesmo falando em inglês, ela colocava alguma palavra em português e nas letras das músicas, em inglês, acontece a mesma coisa, como se fosse um código para os brasileiros e a colônia de brasileiros e portugueses dos Estados Unidos. E como não eram traduzidos nas legendas, só nós entendíamos, como um recado cifrado, dela para os brasileiros, como a dizer: sou brasileira, não esqueci o Brasil. E piscava sempre para câmara, quando tinha uma fala maliciosa, cômica, como se estivesse ao vivo diante da plateia. Não há notícias que outras artistas estrangeiras, estrelas de Hollywood, fizessem isso, introduzindo falas nas línguas originais dos seus países de origem, nos filmes que faziam, como Marlene Dietrich, Ingrid Bergman e Greta Garbo. Carmen tinha uma facilidade enorme de passar de uma língua para outra. Como observa a pesquisadora britânica LISA SHAW, em palestra realizada em 2014, na UFRJ, p.3):

> (...) A letra da marchinha "Goodbye boy" criticava a moda de usar palavras inglesas no dia-a-dia no Brasil – uma influência direta do cinema falado. Embora cópias deste filme (A Voz do Carnaval, 1933) não existam mais, a gravação desta marchinha que Carmen fez em 1932 no selo Victor, nos permite imaginar como talvez ela tenha cantado esta música no filme. Nesta gravação ela canta "Goodbye, goodbye, boy/Deixa a mania do inglês", e ela muda de português para inglês vice versa com facilidade. Ela obviamente tinha muita consciência do potencial de criar humor através destas mudanças de língua (o que na linguística chamam em inglês de *code switches* - mudanças ou trocas de código), uma técnica que ela aperfeiçoaria nos filmes Hollywoodianos.

> (...) Na gravação de Moleque Indigesto (Lamartine Babo), também do selo Victor em janeiro de 1933, ela enfatiza insinuações sexuais e a comicidade da letra por meio de adotar uma voz infantil quando ela faz interjeições cômicas sobre o rapaz mulherengo do título enquanto Lamartine Babo canta.

Lisa Shaw, ainda exemplifica com o filme *Greenwich Village* (1944) quando Carmen utiliza o *code-shitches* (mudança de língua), cantando a canção *I´m Just Wild about Harry* e introduz palavras em português numa forma tão rápida, que para nós, mesmo brasileiros, fica difícil decifrar algumas palavras, pela agilidade da voz, em que ela diz as frases. Num momento, ela fala: "samba, batuque, carnaval e café/macumba, (...) figa de guiné". Volta para o inglês, e depois fala: "ser uma baiana com sandália no pé/E um vatapá com um pouco de acarajé". Retorna a cantar em inglês e diz: "Bebia a cachaça a granel/Por mim ele apanhava papel", seguindo: "Anda louquinho por mim/Sujeito louco como ele nunca vi." Assistindo várias vezes ao filme e a palavra entre "macumba" e "figa de guiné", não conseguimos entender, mesmo focando a leitura labial de Carmen. Isso não era inteligível para plateias latino-americanas, notadamente os brasileiros, mas não incluídas nas legendas. Era uma espécie de código que ela usava para se comunicar conosco, numa espécie de jogo verbal (trava-línguas).

No mesmo filme, quando ela canta *Give Me a Band anda a Bandana,* no meio da canção introduz sambas famosos em português, como "O que é que a baiana tem?" e "Quando penso na Bahia." Carmen muda quando canta em português, irradiando uma alegria contagiante. Para SHAW, (p.8):

> É como um código oculto nas performances de Carmen nos filmes hollywoodianos, Carmen procurava se vingar dos estúdios americanos por meio de sistematicamente "brasilianizar" suas atuações musicais, introduzindo o ritmo do samba em músicas americanas, tais como *Chananooga Choo Choo*, por exemplo. (...) como uma maneira de enviar mensagem codificada aos brasileiros que assistiam aos filmes.

Na nossa proposta, também incluímos investigar traços do Barroco moderno na imagem de Carmen Miranda e comprovamos essa presença do Barroco nas fantasias de baiana, na estilização, no *kitsch*, na paródia, no pastiche, na carnavalização, nas alegorias, na sensualidade, na mistura de extratos (samba, rumba, salsa), na alegria e na melancolia que se alternavam na vida de Carmen, consequência talvez da saudade do

Brasil, das críticas negativas que recebia das revistas brasileiras, principalmente *O Cruzeiro.*

Carmen representa o Barroco (ou Neobarroco para alguns) como uma arte atemporal e que "é a totalidade das manifestações estéticas desta sociedade, ou o seu âmbito dominante, ou o mais positivo, simplesmente o "ar do tempo" que alastra a muitos fenômenos culturais de hoje" como apregoa Calabrese (1987, p.10). Carmen seria o *éon* de Eugenio D´Ors, que está inscrito no devir do tempo (1990, p. 65) e reaparece de quando em quando. Seria o "neobarroco de Sarduy (1979, p.57): "da apoteose do artifício, do primitivo, da paródia e da intertextualidade, da superabundância, do erotismo, da artificialidade, do desequilíbrio e do desperdício." Seria a "dobra" de Deleuze (2009), que vai ao infinito, as volutas dos tons e semitons, a politonalidade. Conforme Campos (1996, p.5): O Neobarroco enquanto "prática semiótica contemporânea que "cita" o passado, reproduzindo-o – transfigurando-o - no contexto do presente."

Carmen Miranda, signo do Tropicalismo, que fez Caetano realizar o impossível: unir Carmen ao movimento anárquico de vanguarda, o dadaísmo, gestado na Suíça em 1916, ao movimento antropofágico, aos parangolés de Oiticica, aproximando-a ainda, dos Beatles, de Vicente Celestino, de Gregório de Mattos, Lupicínio Rodrigues e Jackson do Pandeiro, no mesmo patamar de importância no cenário musical brasileiro e mundial. Acabada a Tropicália, Caetano ainda inclui Carmen nas suas canções, como que a chamar a nossa atenção para sua importância e para a sua imortalidade. A música "Tapete Mágico", gravada por Gal Costa em 1988, começa exatamente com uma alusão a Carmen Miranda: "Os olhos de Carmen Miranda moviam-se, discos voadores fantásticos." uma referência aos olhos de Carmen que não paravam de piscar, de movimentar-se ao ritmo da musica que cantava. Em 1989, na canção "Língua," ele escreve o seguinte: "Vamo na velô da dicção choo choo de Carmen Miranda," uma referência ao samba-rumba *Chattanooga Choo-Choo*, do filme "Minha Secretária Brasileira" (*Springtime in the rockies*, 1942), quando esse nome imita o barulho do trem e a dicção de Carmen, que possuía uma forma única e pessoal de cantar, apressada, silábica, rítmica, percussiva, um dos motivos que fizeram os americanos se apaixonarem por ela.

A televisão, já era uma realidade nos Estados Unidos, e Carmen Miranda, com certeza, seria uma de suas estrelas, pois, já havia negociações para ela estrear um programa de humor, dança e música ao lado de Fred Astaire. No dia 4 de agosto de

1955, ela participou da gravação do programa *The Jimmy Durante Show*, para a televisão americana. Era um dos programas mais populares dos Estados Unidos, com *sketches* de humor e música e, sempre contava com convidados especiais. A convidada do dia, era Carmen Miranda e segundo Dulce Damasceno de Brito, correspondente de "O Cruzeiro" e grande amiga de Carmen, que a convidou para acompanhá-la:

> Carmen chegara da inauguração de um Cassino em Las Vegas, em seguida, foi a Havana para uma temporada no Tropicana, de onde voltou com bronquite. Mesmo assim comprometeu-se a atuar em um show para a TV de seu velho amigo Jimmy Durante. Na noite de 4 de agosto de 1955, eu, meu marido, Dave e dona Maria Emília (mãe de Carmen) nos sentamos nas cadeiras para convidados especiais, nos estúdios Desilu (de Lucille Ball) para assistir à gravação do programa de Carmen e Durante. Foi linda. No camarim, elogiei o lado sexy exibido: "É minha filha, eu tenho umas coisas escondidas que resolvo exibir de vez em quando," disse rindo. Depois nos convidou para tomar drinque em sua casa, junto com outras pessoas de importância profissional, mas que não apreciava.
> (...) Lá ficamos até 2 da madrugada. Nos despedimos: "Te vejo amanhã, sem esses chatos, para jogarmos uma partida de *badmington*, ok?", disse, referindo-se ao nosso hábito de jogar essa espécie de peteca. Concordei sem saber que essas eram as últimas palavras que ouvia dela. Na manhã de 5, recebi a notícia. Não queria acreditar. Um choque. Só a vi, na casa funerária na Melrose Avenue, no domingo 7. (BRITO, 2006, p.238).

Foi o último show e apresentação de Carmen Miranda. A primeira parte do programa, termina com ela cantando o choro *Delicado*, de Waldir Azevedo, e que emociona a todos e a ela mesma. Na segunda parte, volta com a fantasia de baiana, cantando canções conhecidas do seu repertório e contracena com Durante. Em um momento, ela sente falta de ar e perde as forças nas pernas e cai. Apoiada por Jimmy, levanta-se e termina o número. Em casa comemora, o sucesso da apresentação. No dia 5 de agosto, é encontrada sem vida no seu quarto, vítima de uma parada cardíaca aos 46 anos, praticamente no palco, cantando, como foi sua vida inteira. Carmen Miranda foi sepultada no Rio de Janeiro, no dia 13 de agosto, e uma multidão de milhares de pessoas a cantar: "Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim" e "Vou-me embora chorando/Com meu coração sorrindo/E vou deixar todo mundo/Valorizando a batucada", num coro quase silencioso de milhares de vozes.

Terminamos este trabalho com três citações. Uma extraída do título de um texto de Eduardo Dussek: "Carmen foi a baiana portuguesa mais carioca do Brasil americanizado." Outra a música "Rap da Carmen" também de Dussek, incluída como

música incidental do samba "Tic-Tac do meu coração" no seu musical "Adeus Batucada" (2000), que atualiza nesse ritmo da modernidade, toda a importância dela para o Brasil e para o mundo:

Carmem foi, foi daqui pra lá, foi pra brilhar, foi pra arrasar
E qual problema de se americanizar, se ela do samba melhorou o paladar
E qual problema de se americanizar, se ela do samba melhorou o paladar

Se era portuguesa, se era brasileira, era sensacional, produto nacional, produto nacional
Se era carioca, se era baiana, se era americana, era Carmem Miranda, internacional,
A pequena notável, era Carmem Miranda

Uma salva de palmas para Carmem Miranda
Americano viu, resolveu bancar, o Brasil foi bobo, não soube aproveitar
E se você não come o que Deus lhe dá, tira o tico-tico aqui do meu fubá

E se você não come o que Deus lhe dá, tira o tico-tico aqui do meu fubá, tira o tico-tico aqui do meu fubá
O tico-tico tá, o tico-tico tá, o tico-tico tá.

Ela era portuguesa, era brasileira, era carioca, era baiana, era internacional. Carmen Miranda é uma "obra aberta". Muito há de ser dito ainda sobre ela. Esses anos de convivência com biografias, dissertações, teses, reportagens sobre sua vida artística aqui e nos Estados Unidos, ouvindo suas musicas quase todos os dias, vendo seus filmes, documentários e depoimentos, nos fizeram ficar tão íntimos da sua vida, de glória e sucesso, mas também, de tragédia, de alegrias e tristezas por viver longe do Brasil e sonhar em toda época de carnaval, quando nos Estados Unidos é sempre frio, de estar no Rio de Janeiro, anônima, sambando no meio da multidão. Difícil esquecê-la.

E concluímos com a terceira citação, a de Martha Gil-Monteiro (1989, p. 31), uma de suas biógrafas: "Melancolicamente. foi Maria do Carmo Miranda da Cunha que foi enterrada no cemitério São João Batista... Carmen Miranda, a Dama do Turbante Tutti-Frutti continua VIVA!".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

GERAIS

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max . **A Indústria Cultural:** o iluminismo como mistificação de massas. Pg.169 a 214. In. LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ALVES, Henrique L. – **Sua Excelência o Samba**. São Paulo: I.L.A. Palma, 1968. p.12) apud SIQUEIRA, 2012, p.23)

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro:** A Chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira. Companhia das Letras, 1989.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do Mundo Barroco.** vol. I e II. São Paulo: Perspectiva, 1994.

____ . Affonso (org). **Barroco Teoria e Análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 6ª edição. São Paulo-Brasília: Editora Hucitec/UNB, 2008.

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira.: Brasília: INL, 1984.

BAPTISTA Siqueira. **Origem do termo samba.** Rio de Janeiro: Ibrasa/INL, 1978.

BARBOSA, Orestes, **Samba**. Rio de Janeiro: 2ª. Ed. Funart , 1978.

BAZIN, Germain**. Barroco e Rococó**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN Walter. **A obra de arte na época de suas técnica de reprodução**. 2ª versão publicada originalmente em 1955. Tradução de José Lino Grtinnewald. São Paulo. Coleção os Pensadores XL.VIII, Abril Cultural, 1975.

____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio.** São Paulo: Moderna, 1996.

____. **No tempo de Ary Barroso**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1995.

CALABRESE, Omar. **A idade Neobarroca**. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa, Portugal: Edições 70 Ltda, 1987.

CAMPOS, Augusto de. **Não Poemas.**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____ **Balanço da Bossa e Outras Bossas.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____ CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifesto 1950-1960. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo. **O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira:** O caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CÂNDIDO, Antonio. **A Revolução de 1930 e a Cultura.** Novos Estudos Cebrap vol. 4, São Paulo: 1984.

CARNEIRO, Edson. **Samba da umbigada**. Rio de Janeiro: MEC/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro,1961. p.6 apud SIQUEIRA, 2012, p.22-3).

CARVALHO, Francisco Israel. **O teatro da Morte e da Vida:** A Escrita Barroca de João Cabral de Melo Neto. 1ª edição. Curitiba: Editora Appris, 2012 .

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**,11ª edição. São Paulo: Global, edição ilustrada, 2001.

CASTRO. E.M. de Melo E. **O fim visual do século XX & Outros.** Textos Críticos. ; Nádia Batella Gotlib (org).São Paulo: Editora da USP, 1991. .

CAYMMI, Stella. **O que é que a baiana tem?** Dorival Caymmi na Era do Rádio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CECCHETTO, Fábio. **Entre a literatura e a música:** o poético e o lúdico no contexto da canção da MPB. Darandina. Revista Eletrônica. Prog. de Pós-Graduação em Letras/UFJF – volume 4 – número 1. Junho 2011. ISSN 1983-8370. Disponível em: http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/Entre-a-literatura-e-a-musica-o-poético-e-o-lúdico-no-contexto-da-canção-da-MPB.pdf Acesso em: 10 mar.2016.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 1998.

CONTAG, Susan. **Notas sobre o Camp**. 1964. Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf. Acesso em: 02 dez. 2016.

CORDEIRO, Cruz. ***Folcmúsica* e Música Popular Brasileira**, Revista da Música Popular p.6 apud. SIQUEIRA, 2012, p.27).

COUTINHO, Afrânio. **Do Barroco** – Ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.

CURTIS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**; Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

D´ORS, Eugenio. **O Barroco**. Tradução de Luís Alves da Costa. Lisboa/Portugal: Editora Vega, 1990.

DELEUZE, GIlles. **A dobra: Leibniz e o Barroco.** Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas/SP: 5ª edição. 2009.

_____. **Imagem-tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (cinema 2).

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia.** vol. 1 e 3. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DOMINGUES, Henrique Fóreis. (ALMIRANTE). **Almirante fala sobre o carnaval.** Revista do Rádio, n.12, p.10-11, Rio de Janeiro: fev. 1949

DRUMOND, Josina Nunes. **As dobras do sertão: palavra e imagem**. O neobarroco em Grande Sertão-Veredas, de Guimarães Rosa, e em imagens do Grande Sertão, de Arlindo Dalbert. São Paulo: Annablume, 2008.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo. Perspectiva, 2011.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade:** as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**.** São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio: 1928-1931.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FREIRE MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editora, 2005.

FREYRE, Gilberto. **Tempo morto e outros tempos**. Rio de Janeiro: Olimpo, 1975.

FRÓES, Rômulo. **A felicidade afogada** (sobre Assis Valente). Revista Auditório, Instituto Auditório Ibirapuera, n. 1, p. 205. São Paulo: 18 ago. 2011. Disponível em: http://romulofroes.com.br/TEXTOS_files/RomuloFroes_AssisValente_Felicidade afogada.pdf. Acesso em: 07 nov.2016.

GARCIA LORCA, Federico. **Obra poética completa**. Tradução de William Agel de Melo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

_____. **Importancia Histórica y Artística del primitivo canto andaluz llamado "Cante Jondo.**" Disponível em: http/versando.com/blog/lorca-el-cante-jondo. Acesso em 14 jan 2016.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A palavra mascarada**: Sobre a alegoria. Santa Maria-RS: Ed. da UFSM, 1996.

GUIMARÃES, Francisco**, Na Roda do Samba**. Rio de Janeiro: 2ª ed. MPB Reedições, Funarte, 1978.

HATZFELD. Helmut. **Estudos sobre o Barroco.** Tradução: Célia Berretini. São Paulo:2ª ed. Perspectiva, 2002

JUNIOR, Gonçalo. **Quem samba tem alegria:** a vida e o tempo de Assis Valente**.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 20: mais ainda**. 3ª ed. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LIMA, Lezama. **A Expressão Americana.** Tradução, Introdução e Notas de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1998.

LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. **Gregório de Matos:** do barroco à antropofagia. 2013. 317f. Tese de doutorado em Estudos da Linguagem. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. UFRN - Natal, 2013.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte da filosofia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MCLUHAN, Marshall, WATSON, Wilfred. **Do clichê ao arquétipo**. Tradução de Ivan Pedro de Martins. Rio de Janeiro: Record, 1973.

MARAVALL, José Antônio. **A Cultura do Barroco:** Análise de uma Estrutura Histórica. Tradução de Silvana Garcia. 1ª ed. São Paulo: Editora da USP, 2009.

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. **Noel Rosa:** Uma Biografia. Brasília: Ed. UnB, 1990.

MEIRELES, Cecília. **Batuque, Samba e macumba:** Estudos de Gesto e de Ritmo 1926-1934. Introdução de Lélia Gontijo Soares. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

MENDONÇA, Renato. **A influência africana no português do Brasil**. Rio de Janeiro: Gráfica Sauer, 1933.

MOLES, Abraham Antoine. **O Kitsch**: a arte da felicidade. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo. Perspectiva, 2012.

MORAES NETO, João Batista de: **Caetano Veloso e o lugar mestiço da canção.** 2008. 120f. Tese de doutorado em Estudos da Linguagem. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem - UFRN.- Natal, 2008.

MOURA, R, **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1983. (op. cit p.64-68, apud GARCIA , 2004, p.122).

OLIVEIRA, Aloysio de. **De banda pra Lua**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1982.

RAMOS, Artur. **O folclore negro do Brasil:** demopsicologia e psicanálise. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1954.

RAYMUNDO, Jacques**. O negro brasileiro e outros escritos**. Rio de Janeiro: Record, 1936.

RODRIGUES, Antônio Medina. **De música popular e poesia**. IN: Revista USP, São Paulo: dezembro/janeiro/fevereiro, 1989/90, n.4.

RODRIGUES, Nelson Antônio Dutra. **Os Estilos Literários e Letras de Música Popular Brasileira**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

RUSSO, Vincenzo. **Uma dobra (neo) barroca:** modernidade, pós-modernidade e a inversão ideológica do Barroco. Revista eletrônica Gragoatá. Revistas dos Programas de pós-graduação do Instituto de Letras da UFF (Universidade Federal FluminenseNiterói-RJ – ISSN 2358-4114 nº 27, v. 14 (2009). Disponível em: http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/196. Acesso em: 08 jul. 2016.

SANT' ANNA. Affonso Romano de. **Barroco**: do quadrado à elipse. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.

SANTAELLA, Lúcia, NÖTH, Winfried. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa, Portugal: Vega, 1989.

_____. **Escrito sobre um Corpo**. Tradução de Lygia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. Revisão Haroldo de Campos e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Obra Completa**. Edición crítica. Gustavo Guerrero y François Wahl, coords. 1ª edición. Madri, Barcelona, Lisboa, Pris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1999.

SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo:** 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1997.

SEVERIANO, Jairo. **Getúlio Vargas e a música popular.** Rio de Janeiro: FGV/CPDOC,1983.

SHAW, Lisa. A Música Popular, a Chanchada e a Identidade Nacional, na Era de Vargas (1930-1945). Estudos do Cinema: Socine II e III/Socine (org). – São Paulo: Annablume, 2000. p.105-115.

SILVA, Francisco Ivan. **As Dobras do Erótico No Discurso Poético**. – In FEDERICO. Oscar Frederico (org). Café Filosófico. Natal: Argos, 2001. p. 69-86.

____. **Do Barroco -** In SOUSA, Ilza Matias de (org), **Café Filosófico.** Natal: EDUFRN, 2004. p. 27-68.

____. **Ensaios para um Concerto Barroco**. Natal,RN: EDUFRN, 2013.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional**, São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SOARES, Joaquim de Macedo. **Estudos lexicográficos do direito brasileiro**, Revista do Instituto Geográfico Brasileiro.(v.177, p.45-46).

SOARES, Maria Teresa Melo. **São Ismael do Estácio, o sambista que foi rei**. Rio de Janeiro: Funarte/INM- Divisão de Música Popular,1985.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tárik de. **Tem mais Samba:** das raízes a eletrônica. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

T. MARQUES Suelen e Suely de Aquino. **Antropofagia e Tropicalismo:** Elementos da Construção da Identidade Cultural Brasileira. Artigo apresentado no V Colóquio de História - Perspectivas Históricas: historiografia, pesquisa e patrimônio – 16 a 18 de novembro de 2011. Mídia Virtual. Disponível em: http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.475-486.pdf. Acesso: 26/12/2016

TATIT, Luiz. **Semiótica da Canção:** Melodia e Letra. 2ª ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

TINHORÃO, J.R **Pequena História da música popular. 7ª ed.** Petrópolis: Editora 34, 2013.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo Sedutor:** a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. Eucanaá Ferraz (org). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VIANNA, Hermano**. O Mistério do Samba.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012,

WISNIK, José Miguel. **O som e o Sentido.** São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

WÖLFFIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Stylus,7/dirigida por J. Guinburg)

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz. A "literatura" medieval**. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

____ . **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

SOBRE CARMEN MIRANDA

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. **Carmen Miranda entre o desejo de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória.** Tese de doutorado em Sociologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade de São Carlos. São Carlos: 2014.

_____ **Seria Carmen Miranda uma drag queen?** Uma análise *queen* da trajetória e recepção da cantora e *intertainer* brasileira. Disponível em: www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/download/66/pdf_26. Acesso em: 05 nov. 2015.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. **Carmen Miranda**. 2ª edição. Rio de Janeiro: ELFOS Editora, 1994.

BRAGANÇA, Maurício de. **Carmen Miranda e a *cabaretera* mexicana:** corpo, fronteira e mediações em torno do nacional-popular na cultura latino-americana. Revista Fronteiras –estudos midiáticos. X (3): 152-162, set/dez 2008. Acesso: 09 jul 2015.

BRITO, Dulce Damasceno de. **Hollywood nua e crua.** Parte II. 2ª ed. São Paulo: Editora Best Seller. Circulo do Livro, 1982.

____. **O ABC de Carmen Miranda**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.

____. **Lembranças de Hollywood.** Alfredo Sternheim (org.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

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

FLETCHER, Reagan. **Show and Tell**: Discoveries in the Shubert Archive´s "Show Series" and "Personal Name Series" In The Passing Show, *Revista do Shubert Archive*, Vol.13, Número 1, primavera de 1990. http://www.shubertarchive.org/pdf/show.pdf Acesso: 17 fev 2017.

GARCIA, Tânia de Costa. **O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946**). 1ª edição. São Paulo: Editora Annalume; Fapesp, 2004.

GIL-MONTEIRO, Marta. **Carmen Miranda, A Pequena Notável**. Tradução de Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

GONÇALVES FILHO, Antonio. **Musa canibal inspirou os tropicalistas.** In: Jornal O Estado de São Paulo. Caderno Notícias, 07 fev. 2009. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,musa-canibal-inspirou-os-tropicalistas- 320032.

JUNIOR, Abel Cardoso**. Carmen Miranda:** A cantora do Brasil. Edição particular do autor. São Paulo: Símbolo S.A, 1978.

JÚNIOR, Lúcio Emílio do Espírito Santo. **Carmen Miranda e Wittgenstein.** Disponível em: http://www.thedrillpress.com/broca/2009-06-01/broca-2009-06-01-miranda-lsanto-01.shtml. Acesso em: 18 set. 2013.

KERBER, Alessander**. Carlos Gardel e Carmen Miranda:** Representações da Argentina e do Brasil. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

_____ **Carmen Miranda e as representações da Nação brasileira nos anos 30:** a legitimação do nacionalismo. Disponível em: http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewFile/1073/726. Acesso em: 07 jun.2016.

LIGIÉRO, Zeca. **Carmen Miranda:** uma performance afro-brasileira. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2006.

MACEDO. Káritha Bernardo de. **Carmen Miranda:** uma expressão de modernidade.. Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM) - v.3, n.1, jan/2014- jun/2014 –

ISSN.2238-5126. Disponível em: http://www.unicentro.br/rbhm/ed05/artigos/06.pdf. Acesso em: 05 set. 2016.

_____ **Eis que nasce a baiana:** Relações entre Carmen Miranda, Identidade e Estado. Revista Travessias. (UNIOESTE – Universidade Estadual do Oeste do Paraná). v.5. nº 2, 2011 – ISSN 1982-5935. Disponível em: www.e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/5602/4298. Acesso em: 20 nov. 2016.

MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

NASSER, David. **A vida trepidante de Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Baiana Internacional:** As mediações Culturais de Carmen Miranda. Rio de Janeiro: MIS Editora, 2002.

SAIA, Luiz Henrique. **Carmen Miranda.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

SCHPUN, Mônica Raisa. **Carmen Miranda, uma *star* migrante.** Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2008. V. 51 nº 2. Disponível em: www.revistas.usp.br/ra/article/download/27286/29058. Acesso em: 04 set.2013.

SHAW, Lisa. **A performance musical e visual de Carmen Miranda nos filmes brasileiros e hollywoodianos (1932-1953).** Palestra realizada na Sala Vianinha, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – Rio de Janeiro, 2014.

SHAW, Lisa. **Carmen Miranda**. Tradução exclusiva para este trabalho de Maria CCristina Russo Franco. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

BAUER, Hermann, PRATER, Andreas. **Barroco.** Tradução de Teresa Curvelo. Germany: Taschen, 2007.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. **A Invenção da Música Popular Brasileira:** de 1930 ao final do Estado Novo. 2002. 408f. Tese de Doutorado em História Social. Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.

CALADO, Carlos. **Tropicália:** a história de uma revolução. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34 2010.

DINIZ, Anna Carolina Paiva. **A Cicerone Luso-Brasileira na América:** o nacional e o regional na performance de Carmen Miranda. 2013. 123f. Dissertação de Mestrado em Comunicação. PPGC do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA. Da Pró-Reitoria de Graduação e Pós-Graduação da UFPB. João Pessoa, 2013.

DUSSEK, Eduardo. **Carmen Miranda**: melodias cifradas para guitarra, violão e teclados. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

GUEDES, Wallace Andrioli. **Brasil Canibal:** Antropofagia e Tropicalismo no Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade. 2011. 143f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminiense. Instituto de Ciências Sociais Humanas e Filosofia, Departamento de História. Niterói, 2011.

JÚNIOR, Queiroz**. Carmen Miranda:** vida- glória-amôr e morte. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas,1956.

LINS, Daniel, GIL, José (org). **Nietzsche/Deleuze:** Jogo e Música. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008.

LIRA, Neto. **Uma História do Samba** – as origens.1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MACEDO, Káritha Bernardo de. **Carmen Miranda em Hollywood:** Filmes para uma boa vizinhança.2014. 245f. Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

MENTA, Glauco Francisco. **Carmen Miranda em Hollywood:** vestindo formas, cores e culturas. 2012. 115f. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Linguagens, da Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2012.

OUTING, Alicia. **Carmen Miranda and Cultural Exchange**: In the Era of the New State and the Good Neighhor. Senior Seminar in Dance. Fall 2010. Thesis Director: Disponível em https://dance.barnard.edu/sites/default/files/inline/alicia_outing_2010.pdf Acesso: 16 fev. 2017.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado.** 2ª reimpr. da 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SOUZA, Glaucia Galvão Pereira de. **O Rio de Janeiro de Carmen Miranda:** O Poder de Influência do Cinema na Construção da Imagem Turística da Cidade. 2016. 158f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Turismo) – Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Turismo e Hotelaria. Niterói, 2016.

TIERNEY, Tom. **Carmen Miranda:** Paper Dolls in full Color. U.S.A: Children´s Books, 1982.

TIRAPELI, Percival (org). **Barroco Memória Viva. Arte Sacra Colonial.** 2ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo - Editora UNESP, 2005.

WEFFORT, Julia Edenia Aparecida Proveti. **Carmen Miranda:** A Iconofagia na Construção de um Mito Mediático. 2012, 137f. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Ciências Sociais e Comunicação da Universidade Paulista. São Paulo, 2012.

ZAPPA, Regina e SOTO, Ernesto. **O Tropicalismo segundo Caetano Veloso**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 26 outubro 1997. Caderno B, p. 1,2,4,5,6,7,11 e 12.

DOCUMENTÁRIOS:

Carmen Miranda. Documentário da A&E Mundo. Legendado, raras imagens em p&b. Depoimentos de Alice Faye, César Romero, Aloysio de Oliveira, Martha Gil-Monteiro, Mickey Rooney, Helena Solberg e outros. s/d.

A Embaixatriz do Samba. Documentário musical. Direção e Roteiro: Cristina Fonseca. Direção Musical: Carlos Rennó. Depoimentos de: Aurora Miranda, Jorge Murad, Adhemar Casé, Dorival Caymmi, Grande Otelo, Caetano Veloso, Cássio Emmanuel Barsante, Décio Pignatari e outros. Fundação Padre Anchieta - TV Cultura - São Paulo-SP. 1º jan.1992.

Carmen Miranda The South American Way. Documentário Biográfico. Direção: Elizabeth Bronstein. Produção: Fox. Participação: Harry Vasco de Almeida, Aloysio de Oliveira, Alice Faye, Martha Gil-Monteiro, Peter Graves,, Roddy McDowall, Fayard Nicholas, César Romero, Mickey Rooney, Helena Solberg. 1996.

Carmen Miranda: Beneath The Tutti Frutti Hat. Documentário produzido pela BBC – Londres, 2007.

FILME

THE GANG´S ALL HERE (Entre a Loura e a Morena). Direção: Busby Berkeley. Elenco: Alice Faye, Carmen Miranda, Phil Baker, Benny Goodman, Eugene Pallette, Charlotte Greenwood, Edward Everett Horton, Tony De Marco, Jams Ellison, Sheila Ryan e Dave Willock. Hollywood – EUA, 1943.