

Introdução

Carmen Miranda é reconhecida, nos dias de hoje, como uma das mais importantes intérpretes da música popular brasileira. Em entrevista dada ao Museu da Imagem e do Som concedida em 1966, Dorival Caymmi deixa transparecer que, longe de ser fruto de um processo recente, a importância da cantora havia começado a se afirmar a partir do final da década de 1930. Perguntado sobre sua impressão a respeito dela quando a viu pela primeira vez, em setembro de 1938, disse:

“Aquela impressão de que todos tinham na época, excelente, bonita, espantosa, alinhada, boa companheira, muito boa amiga. Foi uma surpresa, porque todo mundo queria conhecer Carmen Miranda de perto, naquela época ela era uma coisa louca né? Ela sempre foi uma estrelíssima né? Todo o Brasil pensava em Carmen Miranda. Havia dois nomes conhecidos em todo o Brasil na época, Getúlio e Carmen Miranda.”¹

Nessa passagem, Dorival Caymmi evidencia o grau de reconhecimento alcançado pela cantora. Comparada a Getúlio Vargas, presidente que tornou-se o símbolo maior daquele período, ela seria também conhecida “em todo o Brasil”. Essa comparação demonstra que Carmen já era uma estrela, pela qual “todos” se interessavam.

Não é um acaso que a cantora tenha consolidado seu caráter de representante da cultura nacional ao longo da década de 1930 - período em que alcançou também, em escala internacional, um papel chave na definição do que significaria ser efetivamente brasileiro. Foi em um cenário marcado por uma

¹ Dorival CAYMMI. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som – MIS. Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1966.

intensa busca pela afirmação das características genuínas do Brasil, pela disputa a respeito do que era ser nacional, capaz de dar ao país um lugar específico no quadro das nações, que ela tornou-se uma das lendas maiores da nacionalidade. É o que sugere o depoimento de Heitor Villa-Lobos, outro de seus contemporâneos, em entrevista concedida ao periódico O Cruzeiro em 1952:

“Nenhum brasileiro de bom senso pode ignorar o muito que Carmen Miranda fez pelo Brasil lá fora, transportando esse 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 irredimível.”²

Nessa entrevista Villa-Lobos atribui à Carmen Miranda o papel de transmitir ao exterior a cultura brasileira. Mais do que um dos nomes mais conhecidos do Brasil, como afirmou Dorival Caymmi, ela também seria assim uma representante legítima dessas marcas em território estrangeiro. Segundo o depoimento de Villa-Lobos, Carmen apresentava em seus shows adereços da nacionalidade, e com esse argumento, acabou por naturalizar uma essência nacional que teria na intérprete a sua mais perfeita tradução.

Acontece que esses depoimentos são elaborações posteriores ao sucesso e ao reconhecimento de Carmen Miranda. Fazem parte, com isso, do processo que consolidou a sua legenda de ícone da identidade nacional brasileira, com a qual lidamos na atualidade. A força dessa legenda aprisiona, ainda hoje, a memória da cantora. Em 2009, quando Carmen completaria 100 anos, várias homenagens geraram a retomada dessa personalidade. Muitas matérias foram publicadas em jornais e revistas, e peças de teatro relembram a vida da artista, que teve ainda lugar de destaque no maior evento de moda do Brasil. Foi nesse contexto que um catálogo intitulado “Carmen Miranda 1909 – 2009: Cem anos do maior ícone da cultura brasileira”³ foi organizado por jornalistas, antropólogos e artistas, de modo a celebrar a importância da cantora. Logo na primeira página o organizador, Paulo Borges, afirma que

² Disponível em <<http://www.carmenmiranda.com.br/>> Acesso em: 21 jan. 2010.

³ Carmen Miranda 1909-2009: Cem anos do maior ícone da cultura brasileira. São Paulo: Lumi 05 Marketing e Propaganda Ltda. Janeiro 2009.

“(…) Carmen retomou o posto de ícone colorido, doido, exagerado, musical e ainda tão importante para nós. Ela faria cem anos. Mas nunca deixará de ser nossa tutti-frutti girl, nossa garota com it, nossa grande intérprete da mistura étnica do litoral brasileiro. Carmen é pop. Carmen é tudo”⁴

Vista em chave tropicalista, Carmen Miranda aparece no depoimento de forma excêntrica. Ao ser associada a um modelo estético que, pela mistura de influências, rompe com padrões anteriores, conseguindo com isso revelar a riqueza e singularidade da cultura nacional, ela aparece no trecho como um ícone moderno da brasilidade. Ainda que em outro registro, repete-se assim até os dias de hoje a idéia de que Carmen não só contribuiu para a formação daquilo que se tornou brasileiro, como consolidou sua carreira nesse processo – em vozes que ecoam no sentido de demonstrar a autenticidade da cantora, representante legítima do Brasil.

Por mais forte que seja, no entanto, a legenda se constrói sobre uma experiência particular. Nascida em Portugal como Maria do Carmo Miranda da Cunha em 9 de fevereiro de 1909, Carmen veio para o Brasil com dez meses de vida. Criada no bairro da Lapa, estudou em colégio de freiras até completar quatorze anos, e teve seu primeiro emprego em uma casa de chapéus femininos com confecção própria na Rua do Ouvidor, rua que abrigava o comércio mais elegante da cidade. Segundo o biógrafo Rui Castro, foi nessa loja que ela aprendeu a fazer chapéus e aperfeiçoou seu jeito com costura e moda. No mesmo ano de 1925, trocou de emprego e foi trabalhar em uma loja de artigos masculinos na Rua Gonçalves Dias, onde permaneceu por pouco mais de um ano. Tentou se aproximar do mundo artístico pela primeira vez em 1927, quando participou de um concurso da Fox Films cujo prêmio seria um contrato para trabalhar em Hollywood. A tentativa foi, porém, infrutífera, pois Carmen foi reprovada logo nos primeiros testes.

Passou assim a trabalhar na pensão de sua mãe, e cantava enquanto servia os hóspedes. Por sorte, um deles organizava festivais beneficentes de música, balé

⁴ Paulo BORGES. “Carmen”. Carmen Miranda 1909-2009: Cem anos do maior ícone da cultura brasileira. Op. Cit. p.1.

e poesia, e em janeiro de 1929 sugeriu a Carmen que se apresentasse em um festival que seria realizado no Instituto Nacional de Música, na Rua do Passeio, em benefício da Policlínica de Botafogo. Lá ela conheceu o violonista e compositor Josué de Barros que guiou seus primeiros passos para o mundo da música e dos shows.⁵ Começava, dessa forma, a trajetória de mais uma cantora no cenário musical carioca.

Dada a forma singela pela qual inicia sua carreira, cabe tentar entender como Carmen, que era de início apenas uma jovem promessa da música brasileira, acabou se tornando seu maior símbolo, como querem atestar tais depoimentos. De fato, ao longo desse período que compreende os anos de 1930 a 1939, Carmen Miranda se tornou o maior ícone da música popular brasileira. Se fez sucesso desde o início de sua carreira, ela só atingiu o ápice de seu reconhecimento nacional e internacional ao final desse período – momento em que incorporou a baiana na gravação da letra “O que é que a baiana têm?” do compositor Dorival Caymmi. O resultado de tal processo é resumido no momento de sua morte pelo jornal A Notícia:

“O Brasil perdera sua melhor amiga; o samba perdera um de seus grandes nomes; os amigos haviam perdido um coração que pulsava de fraternidade. As grandes e pequenas cidades do Brasil, o asfalto e o morro, associaram-se em uma só tristeza, em único sentimento de uma perda irreparável. Carmen amava o Brasil. O Brasil retribuía o seu amor.”⁶

O depoimento do momento de sua morte exalta a capacidade da cantora de unir o asfalto e o morro em um sentimento comum. A perda da cantora que supostamente representava setores sociais tão distintos inspira testemunhos que relatam o alcance diversificado de suas músicas. Tentar entender o modo pelo qual ela conquistou tamanha popularidade, notória nos depoimentos apresentados, é um caminho para compreender a construção do modelo de nacionalidade por ela representado. Como uma estrangeira conseguiu se tornar símbolo da nacionalidade, capaz de representar tanto as classes altas quanto os moradores das favelas? Afinal, que tipo de nacionalidade representou Carmen Miranda?

⁵ Ruy CASTRO. Carmen – Uma Biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 597p.

⁶ “Choram a Morte de Carmen Miranda”. Revista da Música Popular (extra). p.7.

Para que possamos buscar uma resposta a tais questões, é importante pensarmos a trajetória da cantora a partir da ampla produção historiográfica relativa ao processo de reconfiguração da música nacional que ocorria no período, que acabou por transformar o samba em ritmo essencialmente nacional. De fato, a história da intérprete se confunde com a história do samba, do surgimento da rádio no Brasil e com um projeto intelectual e político de afirmação do que é ser nacional. Se muitos historiadores buscam discutir os caminhos que explicam a consolidação desse quadro cultural na década de 1930, Carmen Miranda aparece em muitas dessas análises como figura representativa de todo esse processo. Alguns autores partem da figura da intérprete para discutir esse momento, enquanto outros utilizam seu exemplo para discutir as questões aqui levantadas.

Uma das mais diretas referências sobre a cantora, nesse sentido, é o livro de Tânia da Costa Garcia, O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)⁷, A autora explora nele o simbolismo da intérprete para demonstrar as diversas vozes que se expressavam em torno dela na composição de um símbolo comum nacional. A partir de opiniões controversas sobre Carmen Miranda em periódicos que dedicam algumas de suas páginas a comentar o cinema, Tânia investiga os diferentes pontos de vista existentes após a partida de Carmen para os Estados Unidos em 1939, a respeito da consolidação de características para a nacionalidade brasileira. Através de duas revistas, O Cruzeiro e Secena Muda, analisa como os brasileiros posicionaram-se em relação à imagem da nação difundida pela artista enquanto estava no território vizinho. Mostra, com isso, que sua carreira no exterior foi discutida no Brasil com opiniões controversas: alguns corroboravam com a idéia de que Carmen estaria representando bem o Brasil, enquanto outros acreditavam que estava ridicularizando os brasileiros por suas apresentações caricaturais do latino-americano.

Com foco no sucesso de Carmen Miranda no exterior, Tânia Garcia parte assim da própria legenda consolidada para analisar suas dualidades. Ao fazer isso, no entanto, não chega a explorar o processo de consolidação da figura da baiana enquanto ícone de brasilidade. Se a autora explora as polêmicas a respeito de Carmen em seu momento de maior sucesso, e tende a indicar com isso a impossibilidade de ver tal símbolo de maneira unívoca, não chega, porém, a

⁷ Tânia da Costa GARCIA. O “It verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

explorar o processo que consegue transformá-la efetivamente em legítima representante da cultura nacional. De fato, os momentos iniciais da carreira da intérprete no Brasil são pouco analisados por ela, e é justamente nesse momento que as tradições e símbolos associados à cantora estão sendo consolidados.

Mesmo sem ter em Carmen Miranda seu objeto principal, outros autores tentaram dar conta do desafio de analisar o processo de formação da música nacional por ela representada na década de 1930, destacando seu papel. É o caso de Florência Garramuño, autora do livro Modernidades Primitivas. No capítulo “La parábola del primitivismo”⁸, ela discute a influência do projeto cultural modernista na definição do que é ser brasileiro. A autora compara dois processos paralelos de construção de identidades nacionais através da música: a Argentina, com o tango, e o Brasil, com o samba. Demonstra como os sentidos do tango e do samba se transformam entre o final do século XIX e início do XX, e ressalta o papel do projeto estético modernista nesse processo. Segundo Garramuño, esse projeto recorre ao que é tradicional, que é por ela denominado primitivo, no sentido de afirmar para cada país uma imagem moderna que está ligada à tradição.

O processo de passagem do samba de um ritmo associado às tradições africanas para símbolo nacional acontece assim, segundo a autora, na década de 1930 – período em que o projeto modernista teria convertido o que até então era visto como primitivo em nacional. Na tentativa de romper com o cosmopolitismo em busca do que é particular de cada nação, os intelectuais modernistas dos dois países teriam enxergado na junção entre o primitivo e o moderno a força essencial de cada um deles. Se antes o primitivo seria associado ao bárbaro, que está contra a civilização, nesse momento ele teria passado a ser visto como o elemento primeiro, o ponto de partida de uma nova civilização, cuja força seria capaz de singularizar a nação.

Na leitura de Garramuño, no entanto, o projeto modernista não valorizaria a musicalidade propriamente primitiva – que poderia ser representada por musicalidades africanas mais marcadas, como o jongo – e sim um ritmo mestiço em sua origem, como é o caso do samba. É o “dispositivo civilizador”, patrocinado pelo mundo letrado, que permitiria aos modernistas lapidar o primitivo e transformá-lo em capaz de representar uma nação moderna. Essa

⁸ Florência GARRAMUÑO. “La parábola del primitivismo”. In: Modernidades primitivas. Tango, Samba e Nación. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

transformação seria, assim, fruto de uma ação intelectual, da ação letrada – o que faz com que o samba tenha se convertido em nacional quando conseguiu mostrar de forma moderna o que teria de mais primitivo. Nesse momento, sua força não se apresenta mais de forma exótica, mas sim essencial, como explica a autora:

“Según esas combinaciones entre lo ‘primitivo’ y la sofisticación esa tensión entre la recuperación de un pasado y su modernización, lo primitivo se convierte en moderno, pero no en el sentido de que desaparece ‘lo primitivo’ bajo su sofisticación y modernización. Se trata en cambio de un proceso cultural por el cual lo primitivo ya no será pensado o valorado por ‘exótico’ sino por encontrar en él mismo una cierta afinidad y consonancia con el significado de lo moderno para las culturas argentina y brasileña.”⁹

É a partir de tal quadro que a autora, no capítulo “Cine primitivo y modernidad”¹⁰ trata da configuração acabada dessas imagens, e analisa as figuras que se tornaram símbolos de representação nacional em cada país. No caso brasileiro Carmen Miranda seria o símbolo acabado desse projeto modernista. Em vista disso, Garramuño discute a produção cinematográfica que teve nesses personagens a marca da nacionalidade. Ela descreve os filmes que esta participou, começando pelo filme “Banana da Terra”, de 1939 – em que Carmen aparece pela primeira vez caracterizada de baiana, tentando vender a superprodução de banana em uma ilha do Pacífico chamada “Bananolândia”. A partir de então, seria dessa forma que a cantora passaria a exportar a imagem do Brasil para os filmes produzidos em Hollywood. Suas aparições nos filmes caracterizam o latino, através da dança e da música, pela figura de Carmen. Para ela, é nesse contexto que o samba teria se consolidado como música nacional, expresso nas representações dele feitas pela cantora:

“Si estos filmes encontraron en el tango y en el samba el material para exhibir la nación, también el tango y el samba, al ser ‘captados’ por el cine, encontraron su ‘condición nacional’ como un juego de negociaciones y conflictos que, a su vez, se desplegó, entre otros sitios, en esos filmes”¹¹

⁹ Idem. Ibidem. p. 78.

¹⁰ Idem. “Cine primitivo y modernidad”. Op. Cit.

¹¹ Idem. Ibidem. p.232.

Tomado como sujeito, o “samba” do final dos anos 1930 é tratado assim como produto acabado, representado pelas atuações de Carmen Miranda no cinema. Na sua origem, no entanto, esse produto seria uma invenção modernista, que ajudara a definir em cada país as marcas da autenticidade através da definição de um ritmo próprio, supostamente baseado no “primitivismo” local. Fica claro assim como, em tal análise, a autora se furta também a analisar a polifonia e polissemia do processo que permitiu à cantora assumir tal papel. Ao tratar da personagem como marca estática da identidade nacional de seu país, não se aprofunda no processo de construção destes em símbolos compartilhados capazes de garantir à cantora a popularidade que garante o sucesso de tal representação, compreendendo a formação do samba em música nacional dos anos 1930 como simples fruto da invenção letrada.

Se eram os círculos intelectuais os sujeitos primeiros do processo de nacionalização do samba do ponto de vista de Garramuño, o Rádio e a indústria cultural ganham preponderância na contribuição dada por Bryan McCann. No livro Hello Hello Brazil¹², McCann mostra ver no rádio a principal explicação para o alcance que o ritmo teve no Brasil, fazendo com que brasileiros das mais diversas origens se identificassem com ele. Voltado para a questão do mercado, ele atribui à indústria cultural, em especial ao rádio, o poder de transformar em signo comum o que era restrito a um âmbito menor, como, por exemplo, as casas das “tias” baianas. A rádio, segundo ele, provou ser um laboratório crucial para a transformação da cultura popular, tendo como ponto de partida a década de 1930, quando o samba inicia o processo que leva a sua afirmação como música nacional. Sua discussão se estende até a década de 1960 para mostrar o papel transformador que a rádio teve na vida dos cidadãos - não só para os espectadores, mas também para os artistas e compositores que viram suas músicas espalhadas pelo país, principalmente através da Rádio Nacional.

Segundo ele, a rádio tinha como principal função, a princípio, a difusão da música pelos locais mais distantes e para a população que não podia freqüentar as casas de shows. Foi nesse processo, segundo McCann, que o samba teria se transformado, de modo a viabilizar sua aceitação em escala nacional. Como um gênero da cidade, o que melhor tem frases melódicas e danças populares, o samba

¹² Bryann MCCANN. Hello Hello Brazil: music in the making of modern Brazil. Duke, Duke University Press, 2004.

teria sido inevitavelmente favorecido pelo crescimento das gravadoras e depois pelas estações de rádio orientadas popularmente. Como um exemplo, o autor retoma o “Programa Casé” como o primeiro programa de rádio para artistas da música popular. Dentre eles, estaria Carmen Miranda, sendo também beneficiada pelo crescimento da indústria cultural que proporcionaria encontros frequentes com ouvintes, levando o ritmo para todo o país.

Além de configurar o gênero como modelo de música nacional, tal processo teria também ajudado a garantir o prestígio de alguns de seus intérpretes, como a própria Carmen Miranda. Beneficiada pelo crescimento da indústria cultural, que proporcionaria encontros frequentes com ouvintes, levando o ritmo para todo o país, ela contou, certamente, com a ajuda da rádio para dar forma ao seu prestígio musical. Nesse sentido, o autor defende que Rádio Nacional teria sido o agente principal tanto da transformação do samba em música nacional, quanto da consolidação do prestígio de seus principais intérpretes, como Carmen Miranda. McCann vê por isso as forças do mercado musical (com forte vertente publicitária) como as principais responsáveis pelo processo que viria a definir ritmicamente samba - pois, segundo ele, esse mercado tratou de usar a cultura popular para alcançar maior divulgação dos programas, e assim, os gêneros foram definidos mais por considerações de mercado do que por qualidades musicais herdadas. Segundo essa concepção, a intérprete Carmen Miranda só se consagrou ícone da música brasileira a partir das investidas da rádio e de sua adaptabilidade aos meios de comunicação, tais como cinema e indústria fonográfica. Caberia assim a esse veículo, em sua concepção, o papel chave na consolidação da imagem da cantora, em posição que novamente desconsidera as ações e tradições de sujeitos fora do mundo letrado.

José Adriano Fenerick, por sua vez, dá uma explicação diversa para o processo de consolidação do samba e do prestígio de seus intérpretes. Por um lado, corrobora a idéia de que a rádio teve um papel crucial para o alcance nacional do samba, e exemplifica a grandeza desse meio de comunicação pela figura de Carmen Miranda. Ela, segundo o autor, foi a grande musa do rádio na década de 1930, e através dele, ganhou fama em todo o país comovendo multidões. Através da rádio, o artista formava grupos de fãs, espalhados pelo Brasil, que se tornavam quase íntimos dos artistas, e garantia a atividade lucrativa que crescia com força nessa época. A expansão da indústria fonográfica e do

cinema são tratados por ele como importantes divulgadores dos músicos e do repertório brasileiro, atividade supostamente mais rentável do momento.

Embora siga e trilha de McCann ao atribuir ao Rádio um papel central no processo de consolidação do samba como ritmo nacional, Fenerick se afasta deste, no entanto, ao enfatizar outro sujeito para explicar tal processo: não o mercado, mas o Estado, ao qual caberia um papel central na transformação do samba em ritmo nacional. Ele defende que o Estado teve a função de tornar o bárbaro em civilizado, valendo-se da popularidade do samba para fazer dele um aliado de seu projeto de nação.¹³

Segundo seu argumento, Vargas se utiliza de algo que já estava sendo legitimado pela sociedade e cria instâncias oficiais de governo - como o Departamento de Imprensa e Propaganda, criado em 1939 - para direcionar o samba *positivo*. Assim, o Estado promovia concursos que premiavam sambistas que enaltescessem o país, convertendo o samba em instrumento pedagógico capaz de ser o ritmo representante da nação. Nesse sentido a consolidação de Carmen Miranda como símbolo da cultura brasileira teria sido o resultado direto da investida do Estado.

O autor posiciona ainda a intérprete no centro das negociações entre Estados Unidos e Brasil na chamada Política de Boa Vizinhança. Segundo Fenerick, no período da Segunda Guerra Mundial a intenção seria explorar os artistas brasileiros para estreitar os laços de amizade entre os dois países, e Carmen Miranda teria sido a cantora escolhida – por suas características físicas, sua qualidade de voz e expressão, a representar o Brasil na política de parceria com o país norte-americano. Ela representaria o projeto do Estado de uma nação mais do que moderna, mas civilizada.

Vê-se assim que, ao tentar explicar a popularidade de Carmen Miranda através de leituras particulares sobre os motivos da afirmação do samba em ritmo nacional, a bibliografia trata de explicá-la através da ação de agentes que, mesmo distantes do mundo dos homens e mulheres que praticavam e admiravam o ritmo pelas ruas, teriam sido responsáveis pela consolidação da imagem por ela representada. Seja ao privilegiar a perspectiva do mundo letrado, do mercado ou do Estado, que os três autores atribuem especificamente a um motor principal,

¹³ Cf. José Adriano FENERIK. Nem do Morro Nem da Cidade. As Transformações do Samba e a Indústria Cultural (1920-1945). São Paulo: FAPESP, 2005.

exterior ao mundo em que se produz o samba, o movimento que explica o sucesso do ritmo. Como consequência, todos enxergam a consolidação de Carmen Miranda como símbolo da identidade nacional como um resultado desse processo. Fantoche de forças que não controlava e com as quais sequer dialogava, a cantora teria alcançado uma popularidade que seria consequência direta do processo mais amplo de afirmação do samba – em movimento que ocorreu por motivos externos à sua própria trajetória, cujos agentes se situavam fora do universo musical no qual a cantora tentava se inserir.

Um olhar mais cuidadoso sobre o próprio samba pode, no entanto, nos indicar os perigos de assimilar acriticamente tal tipo de interpretação para explicar a popularidade de Carmen Miranda. Em estudo de fôlego, Carlos Sandroni complexifica o processo de consolidação do samba brasileiro em ritmo nacional, ao apontar para a importância da compreensão da lógica de diversos sujeitos em sua formação. No livro Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)¹⁴, parte das tradições musicais africanas, cujos ecos se fazem sentir no gênero, para compreender o diálogo entre compositores e o ritmo tal como ficou conhecido. A casa da Tia Ciata e de outras tias vindas da Bahia serviu para ele como importante ponto de partida, que o permitiu identificar o ritmo como uma forma de aproximação que assegurava os laços de solidariedade de uma comunidade que buscou identidades comuns no Rio de Janeiro. Se com o tempo tais espaços assumiram uma dimensão quase mítica de lugar de origem do samba, Sandroni prefere vê-los como locais em que a “civilização branca”¹⁵ entrava em contato com o “inconsciente negro”¹⁶, constituindo um espaço de troca efetiva entre mundos culturais distintos. Através de tais contatos, a musicalidade negra conseguiu não só escapar da perseguição, mas também assumir, através da nova caracterização rítmica do samba, uma feição capaz de transformá-lo em verdadeira música nacional. Trata-se, assim, de um processo marcado pela presença de diferentes sujeitos: se o mundo letrado estava presente, precisava negociar com a bagagem cultural dos afro-descendentes, representadas pelas “tias baianas”.

¹⁴ Carlos SANDRONI. Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933), Rio de Janeiro: Zahar, 2001, 100-155.

¹⁵ Idem. *Ibidem*. P. 110.

¹⁶ Idem. *Ibidem*.

Além de apontar para a polifonia própria do processo de consolidação do samba, Sandroni trata ainda de desconstruir a unidade muitas vezes atribuída ao ritmo. O samba “Pelo Telefone”, de 1917, se tornou o primeiro samba conhecido e se espalhou como forma possível de diálogo através da música popular. Porém, a discussão travada entre os compositores à época sobre qual música seria o verdadeiro samba demonstra a dificuldade de se rotular tal ritmo. O próprio embate acerca do título “samba” pôde ser explicado através da música “Pelo Telefone”. Tal como demonstra Sandroni com depoimentos de compositores – como Donga, Sinhô e Ismael Silva – ele era visto como um samba “amaxixado”, como sinônimo de tango ou maxixe. Em oposição a tal estilo, outro tipo de samba, denominado do Estácio viria a aparecer no final da década de 1920 com características diferentes dos anteriores. Os sambas-de-umbigada que eram dançados individualmente e em roda foram substituídos por sambas de bloco, onde todos dançavam em conjunto, e essas transformações coreográficas contribuíram para a mudança do ritmo. Assim como transformações coreográficas, os instrumentos também diferenciavam os ritmos, e assim o autor demonstra as dificuldades em se estabelecer um rótulo único para o samba. Havia uma disputa ao redor desse título, sendo impossível atribuir a ele qualquer homogeneidade, como quer Garramuño.

O processo de transformação do samba, suas diversas vozes e os diversos sentidos dados a ele pelos seus próprios compositores, torna ainda mais complexa a busca por aquilo que o faz símbolo da cultura nacional, e garante o prestígio de seus intérpretes. De fato, a discussão levantada por Carlos Sandroni nos permite refletir sobre o tipo de explicação usualmente levantada para explicar a popularização de Carmen Miranda. Se é clara a importância da indústria cultural, do projeto modernista e do Estado para a consolidação de sua legenda, análises como a de Sandroni sugerem que tal sucesso se fez, também, a partir de sujeitos e tradições diversas, que estão longe de poder se resumir ao mundo letrado ou oficial. Para entendermos como uma jovem cantora portuguesa conseguiu alcançar tanto sucesso como legítima representante da música nacional, é preciso assim levar em conta tal polifonia– em caminho que nos leva a deixar momentaneamente de lado a imagem pela qual a cantora ficou conhecida para buscar, nos anos anteriores, os fios que explicam o modo pelo qual foi tecida essa legenda.

Claro que, em tal perspectiva, o universo da música passa a ser pensado aqui como o fruto da relação entre mundos culturais distintos, que têm nas canções símbolos compartilhados. É o que faz E.P. Thompson ao analisar a *Rough Music* na Inglaterra no final do século XVII¹⁷. Semelhantes aos charivaris da França, os rituais carnavalescos ingleses eram empregados em geral para hostilizar indivíduos que desrespeitam certas normas da sociedade. Ao fugir da tentação de atribuir-lhes sentidos gerais, no entanto, Thompson prefere vê-los como espaços de construção de sentido. Segundo ele, cantos e danças como estas não teriam uma função única, exterior aos homens, sendo pelo contrário um espaço de expressão da diversidade e do confronto entre visões de mundo diversas. Para ele, são os sujeitos que criam e interpretam o significado dos símbolos presentes na execução pública. É o que ele mostra ao tentar definir a *Rough Music*:

“Não é tão simples como parece à primeira vista decifrar o significado dessas rough music. (...) A diversidade das formas e motivos da rough music deveria desencorajar qualquer tentativa de propor uma função isolada como a função do desfile ou do “cavalgar da vara”. Como sugeri, essas formas faziam parte do vocabulário simbólico da época, capaz de ser expresso em frases com significados diferentes.”¹⁸

Para Thompson, o indivíduo não se submete à cultura da festa. São os sujeitos que constroem para ela sentidos, a partir de um processo de embates e conflitos nos quais articulam suas identidades. Longe de ser visto como um corpo único, o universo da cultura e das festas só existe assim para Thompson a partir do olhar dos próprios indivíduos. Afasta-se de uma concepção consensual da cultura, e propõe assim uma análise que atenta para o papel ativo dos sujeitos na atribuição de sentidos a esses símbolos e códigos compartilhados, com isso aponta para o movimento e dinâmica próprias desse universo.

¹⁷ Cf. E.P. Thompson, “Rough Music” In: *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp 353-397.

¹⁸ Idem. *Ibidem*, p.381

Em trilha paralela à de Thompson, o historiador Robert Darnton, no artigo “História e antropologia”¹⁹, reforça a ideia de que o processo de interpretação de símbolos dentro de uma sociedade não respeita uma lógica única e regular. Pelo contrário, os símbolos são passíveis de diversas interpretações por parte de diferentes pessoas. Um anúncio, uma piada ou uma canção ganham sentido, dessa forma, à medida que representam algo para alguém ou um grupo de pessoas, que conseguem interpretá-la a partir de um universo comum de referências. Assim, esses símbolos não podem servir de objeto rígido e fixo de estudo, mas devem ser interpretados analogicamente dentro de seu contexto e situação²⁰.

Partindo das análises dos autores acima, fica evidente a necessidade de uma leitura mais densa do processo que acabou por transformar Carmen Miranda em um grande símbolo da nacionalidade. Por mais que seja evidente a importância dos círculos letrados, do Rádio ou do Estado no processo que acabou por consolidar o prestígio musical de Carmen Miranda, esses fatores não bastam, sozinhos, para explicar como se deu tal processo. Sem atentar somente para a lógica econômica, estética ou política, cabe assim buscar no multifacetado e conflituoso campo da cultura – entendida em sentido amplo – outra forma de compreensão do fenômeno.

Para isso, a opção desse trabalho foi a de se centrar em três momentos-chaves da trajetória da cantora, todos anteriores àqueles em geral destacados quando se fala de seu sucesso. Cada um dos capítulos possui como mote, um dos grandes sucessos da cantora, cujos sentidos são neles analisados.

Focado no início da carreira de Carmen Miranda, o primeiro capítulo tenta analisar sua trajetória desde suas primeiras incursões no mundo da música, em 1929, até o sucesso da música “Taí”, em 1931. O objetivo foi o de situar tal trajetória na lógica mais ampla da massificação cultural que caracterizava o Rio

¹⁹ Robert DARNTON. “História e antropologia”. In: O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²⁰ O autor ressalta que o cotidiano humano é permeado por signos que devem ser interpretados a todo o momento de acordo com certos códigos de convivência, o que não significa que representem a mesma coisa para todos os cidadãos, mas que encarnam várias idéias ao mesmo tempo. E, assim, para entendê-los, é necessário penetrar na sociedade ou cultura em que eles se formaram, para então descobrir nas entrelinhas. “Para obter uma interpretação rigorosa, temos de tentar avançar dos detalhes para o quadro cultural que lhes conferia sentido, reunindo a análise formal e o material etnográfico”. Enquanto Thompson entende a cultura como o campo de estabelecimento de diferenças e organização dos antagonismos – para ele, as diferentes experiências em relação à cultura geram a polifonia, Darnton investe no sentido interpretativo da cultura. Cf. Idem. *Ibidem*.

de Janeiro do período, dentro da qual se situavam então o samba e seus intérpretes, de modo a caracterizar a relação da jovem cantora com práticas culturais já consolidadas na cidade – como o carnaval, o teatro e a indústria fonográfica. Ao apresentar o problema deste modo, busquei evidenciar que, ao contrário do que defende boa parte da historiografia dedicada ao tema, a carreira artística da cantora não estaria inicialmente subordinada ao sucesso do rádio, tendo ela se constituído a partir de circuitos culturais pré-existentes na cidade.

O segundo capítulo, por sua vez, se foca nos anos de 1935 e 1936 para analisar o processo que, em poucos anos, transformou uma cantora de prestígio local, inicialmente limitado à cidade do Rio de Janeiro, em uma grande estrela nacional. Frente à influência de fatores como o rádio, o cinema e as excursões nacionais e internacionais de Carmen Miranda, o capítulo se propõe a entender o processo de nacionalização da cantora, que a transformava em grande estrela do rádio. Parte, para isso, do sucesso alcançado em 1935 pela música “Nós somos as cantoras do rádio”.

Por fim, a proposta do terceiro capítulo – que parte da música “O que é que a baiana tem?”, gravada em 1939 por Carmen Miranda - foi a de investigar como ela conseguiu passar de uma intérprete de popularidade nacional para uma cantora capaz de representar, em si mesma, a nacionalidade. A partir dos elementos trazidos pelos dois capítulos anteriores, pretendi analisar o processo de construção simbólica que resultou na legenda pela qual a cantora acabou por ser reconhecida pela posteridade, assim como a lógica que permitiu que uma cantora nascida em Portugal acabasse identificada como símbolo nacional. Tal imagem teve sua base no recurso a referenciais baianos de cultura, como alimentação e comportamento – transformados não mais em símbolos regionais, e sim em poderosos elementos de identidade capazes de dar forma a um tipo nacional personificado na cantora. De fato, embora tenha ganhado fama e prestígio ao longo de sua carreira como cantora de sambas e marchas, foi caracterizada de baiana estilizada que Carmen Miranda ganhou maior projeção, e consolidou seu prestígio. Tentei por isso apontar caminhos para a discussão de como a baiana por ela protagonizada ganhou forma a partir de uma reelaboração de símbolos e imagens comuns a diferentes grupos sociais nas décadas anteriores, em um processo que buscou a adesão de diferentes grupos sociais e, portanto, diferentes formas de identificação a partir da experiência individual. Foi através desse

processo que uma intérprete já consagrada nos meios artísticos desde o início da década de 1930 pôde, em poucos anos, se transformar em um verdadeiro símbolo cultural da identidade nacional.

A partir do recurso a diversos tipos de testemunho – que nos ajudam a entender não apenas a trajetória da própria cantora, mas também o universo de referências culturais dentro do qual ela a construiu – pretende-se por fim, nesses capítulos, identificar a dinâmica do processo que garantiu a força ainda hoje presente da lenda de Carmen Miranda, que volta a ser discutida nas considerações finais. Através desse esforço de redução da escala de análise, que visa iluminar dimensões singulares da trajetória da cantora, busca-se assim uma compreensão de sua trajetória que, ao ultrapassar a força de sua lenda, se mostre capaz de restabelecer os caminhos e lógicas que acabaram por garantir-lhe a popularidade²¹.

²¹ Cf Jacques REVEL, “Microanálise e construção social” In: Jogos de escalas. A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.