

Carmen Miranda, uma expressão da modernidade

Kárittha Bernardo de MACEDO¹

Resumo: Partindo dos apontamentos de Reinhard Koselleck, que caracteriza a modernidade através da velocidade com que os sentidos dos conceitos se alteram, o mesmo pode ser pensado para os objetos e personagens da História, tal como Carmen Miranda. Os diferentes significados que se pode atribuir a Carmen ao longo de sua carreira e as diversas linguagens com que foi representada, fazem da artista uma expressão da modernidade. Nesse artigo investiga-se os sentidos atribuídos a Carmen em dois momentos de sua carreira, partindo das revistas *Scena Muda* e *Cinearte*, do jornal *The New York Times* e de seus filmes produzidos entre 1940 e 1945. Em conclusão, é possível perceber três diferentes abordagens sobre Carmen Miranda, que se desdobram em: símbolo de identidade brasileira, de modernidade e de latinidade.

Palavras-chave: Carmen Miranda; identidade; modernidade.

Carmen Miranda, una expresión de la modernidad

Resumen: Con base en las notas de Reinhard Koselleck, que caracteriza a la modernidad por la velocidad con que los significados de los conceptos cambian, lo mismo puede pensarse de los objetos y personajes de la historia, como Carmen Miranda. Los diferentes significados que se pueden atribuir a Carmen en toda su carrera y las diversas lenguas en que fue representaba, hacen de la artista una expresión de la modernidad. En este trabajo se investigan los significados atribuidos a Carmen en dos momentos de su carrera, a partir de las revistas *Scena Muda* y *Cinearte*, el jornal *The New York Times* y sus películas producidas entre 1940 y 1945. En conclusión, se puede ver tres diferentes enfoques de Carmen Miranda, que se desarrollan en: símbolo de la identidad brasileña, de modernidad y de Latinidad.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina-UEDESC, com área de concentração em História do Tempo Presente, vinculada à linha Linguagens e Representações. Bolsista Capes. karitha23@yahoo.com.br.

Palabras clave: Carmen Miranda; identidad; modernidad.

Reinhard Koselleck, em seu fluxo de produção historiográfica, parte da concepção de que o tempo é uma construção cultural de cada lugar e de cada época, orientada pela interação entre o que já foi experimentado no passado e o que se coloca como horizonte de expectativas lançado ao futuro. Para o autor, a marcha da modernidade caminha junto a valorização do presente e do futuro, sendo marcada por um presente que estaria em um nível de qualidade e desenvolvimento superior ao passado e, pelo movimento e velocidade com que as coisas mudam, ou seja, com que o presente se diferencia do passado. Em suas considerações, o estudo das transformações dos conceitos históricos, políticos e sociais, traduzidos pela linguagem, seriam a chave para compreender a modernidade, à medida em são criados, ampliados e redefinidos para caracterizar as diferentes realidades e reivindicar determinadas expectativas de futuro de uma coletividade. Na linguagem, portanto, estariam encravados os jogos de forças atuantes na história (KOSELLECK, 2006, p.268).

Koselleck evidencia que a linguagem, seus sentidos e abordagens se modificam por conta de um conjunto de processos simultâneos, que apontam as mudanças sociais e culturais nas conjunturas em que se inserem, ao mesmo tempo em que são agentes sobre seu próprio tempo na medida em que representam um futuro a que se pretende chegar e demarcam posições na sociedade. Assim, os novos sentidos surgem devido a mudanças e geram mudanças, pois impulsionam a ação dos atores sociais. Sob esta ótica, a linguagem e seus sentidos atuam sobre a história. Segundo o historiador, “os acontecimentos históricos não são possíveis sem atos de linguagem, e as experiências que adquirimos a partir deles não podem ser transmitidas sem uma linguagem” (KOSELLECK, 2006, p.267), haja vista a necessidade de se criar novas palavras a fim de se dar sentido às novas práticas. Consequentemente, a linguagem e a significação são elementos indissolúveis do movimento social material, envolvidos permanentemente tanto pela produção como pela reprodução.

Nessa esteira, lembrando que a linguagem não é exclusivamente verbal e não nos chega somente por uma via, na modernidade tardia são identificadas uma série de outras linguagens tão efetivas quanto a verbal e que são ainda mais voláteis em seus sentidos justamente pelas formas que assumem, a exemplo da linguagem visual e do audiovisual que dominam o cenário do século

XXI. Entendendo que a linguagem é o eixo central de qualquer prática cognitiva, é imperativo ter consciência que os significados que são atribuídos não são uniformes e não atingem os sujeitos das mesmas formas (PINSK, LUCA, 2009). Destarte, a modernidade caracterizada por Koselleck pelo movimento e pela alteração dos sentidos identificada na linguagem, pode ser pensada através da pluralidade de linguagens e representações dos próprios objetos e personagens da história, pois os próprios atores sociais são reconstruídos a partir destas.

Por sua vez, as identidades culturais são definidas simbolicamente dentro dessa dinâmica e constantemente mutabilidade, profundamente ligadas a interesses de grupos sociais que disputam a hegemonia de seus ideais (ORTIZ, 2005). Em meio a essas tensões, o discurso que prevalece é imbuído da autoridade daqueles que o pronunciam, possui valor de verdade e depende de atos performativos que o efetivem (BOURDIEU, 1989), sobretudo, depende de construções simbólicas, representações e linguagens que o definam.

Considerando a trajetória de Carmen Miranda e dos ecos de suas performances que ultrapassam sua própria vida, pode-se então pensa-la historicamente como uma espécie de suporte que deu voz a diferentes abordagens de identidade, frequentemente representativa de uma identidade brasileira e latino-americana. Nesse caso, narrativas de identidade foram construídas simbolicamente a partir das canções, imagens e filmes de Carmen Miranda, diferentes formas de linguagem que constituíram os atos performáticos necessários para sua materialização. Junto à discussão de identidade estão sempre atrelados questionamentos sobre quais seriam suas formas de representação, seus símbolos, suas paisagens e seus sujeitos, e o que se pode perceber é que sobre a imagem e a performance de Carmen Miranda vários desses elementos são unificados. Como realça 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 polêmica em torno de sua baiana estilizada” (GARCIA, 2004, p.15), cenários completos de um estilo vida que vem sendo comercializado por décadas como brasileiro. Contudo, por mais que um discurso de identidade venha ligado a Carmen Miranda e especialmente a sua baiana, ao analisar seu percurso nota-se que ela foi abordada por diferentes perspectivas e que suas imagens foram apropriadas com diferentes intenções. Durante sua carreira no Brasil, Carmen dava uma imagem a nação brasileira através dos versos de suas canções elogiosas do povo e das belezas naturais brasileira, enfaticamente do Rio de Janeiro, capital do país,

discurso também presente nos filmes de temática carnavalesca em que atuou e que representavam um salto para a modernidade nacional por conta da tecnologia envolvida. Ao partir para os Estados Unidos a cantora se transforma efetivamente na “baiana” exótica e tropical, simbiose cinematográfica de tudo o que é latino, ao mesmo tempo em que age como mediadora das relações entre esse país e a América Latina. Assim, toma-se como primeiro questionamento quais sentidos foram atribuídos a Carmen Miranda pelo olhar brasileiro e estadunidense entre a década de 1930 e a primeira metade da década de 1940, momento de maior realce na carreira de Carmen Miranda marcado pela divisão da carreira entre os dois países, e de que forma isso aconteceu.

As diferentes linguagens com que Carmen Miranda vem sendo difundida desde o início de sua carreira, por conta de seus formatos permitiram que tais narrativas atravessassem os anos e fossem apropriadas por diferentes públicos, evidenciando que as mudanças de conjunturas históricas, suas respectivas experiências, expectativas e articulações dos grupos sociais implicaram nas novas significações atribuídas ao ícone. Das várias linguagens em que aparece, os filmes hollywoodianos (do gênero comédias musicais) são o formato mais expressivo devido a sua capacidade de gerar representações com alto grau de complexidade e qualidade técnica², agregando em apenas uma mídia as noções que os estadunidenses veiculavam sobre os espaços, sujeitos, músicas e práticas culturais dos países latinos. Foi também no universo dos filmes que a baiana de Carmen Miranda cresceu em proporções, tanto no tocante a seu figurino como em culturalmente. Nesse viés, a pluralidade de significados atribuídos a Pequena Notável e diretamente vinculados às linguagens pelas quais foi veiculada e apropriada, fazem de Carmen Miranda uma expressão da modernidade.

Feitos estes apontamentos, resta entender quais foram os sentidos construídos sobre Carmen Miranda no período supracitado. Como subsídio para esse estudo, foram utilizados como fontes os filmes de Carmen Miranda produzidos entre 1940 e 1945 e notícias acerca de Carmen publicadas na mídia impressa e digital. Para referenciar a perspectiva brasileira entre 1936 e 1945 utilizou-se as revistas nacionais especializadas em cinema, *Scena Muda* e *Cinearte*, já a respeito do ponto de vista estadunidense, foram analisadas as críticas dos filmes de Carmen publicadas no jornal *The New York Times*.

2 A maioria dos filmes em que Carmen Miranda participou nos Estados Unidos encontra-se remasterizada. Os filmes brasileiros foram perdidos, com exceção de “Alô, Alô, Carnaval”, cujo visionamento é feito apenas na produtora *Cinedia* com custo de R\$100,00 por hora (em 2011).

Nos anos 1930, cantora dos sambas brasileiros e musa do cinema nacional

Durante a década de 1930, a imagem de Carmen Miranda foi construída pela mídia brasileira como uma representação do Brasil Moderno, especialmente através de suas canções. Nesse período, estava em vigor uma política do governo de Getúlio Vargas de modernização do país atrelada a um projeto de integração nacional, que se pautava pela reorganização do que é o nacional e pela efetiva construção de uma identidade nacional que consideravam positiva (ver D'ARAUJO, 2000; CAPELATO, 1999). Partindo desse ideal, são incorporadas as manifestações culturais populares e afro-brasileiras em um processo de vivificação de uma identidade nacional (ORTIZ, 2005), em narrativas performáticas que criam ícones, mitos, momentos históricos e presentes, capazes de disseminar os ideais do poder vigente e promover a mimese social destes discursos (BHABHA, 1998).

Junto a uma série de outras produções artísticas e intelectuais que circundavam a questão da “brasileiridade”, Carmen Miranda se situa dentro dessa conjuntura que privilegia as manifestações populares como símbolos do “nacional” (SODRÉ, apud ORTIZ, 2005, p.127), todavia, filtrados para serem aceitos pela sociedade. Esse foi o caso do samba, de um gênero marginalizado e inerente à cultura afro-brasileira, nas vozes de artistas brancos como Carmen Miranda e rearranjado musicalmente dentro de algo próximo ao formato das *jazzy bands*, o gênero alavancou como o ritmo nacional. Ao mesmo tempo em que envolvia os brasileiros com suas canções e carisma, simultaneamente Carmen Miranda representava a popularização dos ideais governistas alimentando a imagem de quem era o “tipo brasileiro” e quão bela era a nossa terra. Suas canções imprimiam uma brasilidade que se reinventava (BALIERO, 2011), homogênea, cordial, pacífica, alegre, trabalhadora. Carmen Miranda em suas canções popularizava a nação e a imagem que se queria do país, sobretudo, da capital brasileira: “Rio, lindo sonho de fadas. Noites sempre estreladas e praias azuis” (MENDONÇA, 1999, p.41). Rainha branca do samba, Carmen atendia ao figurino estado-novista, num primoroso equilíbrio de opostos. Vestida elegantemente, não abria mão nem 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 (Idem, 1999, p.53).

Os ‘sambinhas gaiatos’ gravados por Carmen, passavam a representar a ‘fo-

tografia da nossa alma’, o povo brasileiro. E a matéria prossegue: Carmen tem o ‘it’ dos americanos. O ‘charme’ dos franceses. O ‘salero’ dos espanhóis [sic]. E o que nosotros nacionaes [sic] chamamos de ‘encantamento’. Mas esse ‘encantamento’ nosso, não traduz bem o que tem Carmen (GARCIA, 2004, p.40).

Durante sua carreira musical, Carmen Miranda foi incorporada pelo governo do Estado Novo como uma grande intérprete da canção popular brasileira, ela frequentemente cantava seus sambas e marchinhas nos programas oficiais do governo, notadamente em “A hora do Brasil”. Mas Carmen Miranda foi apenas um dos artifícios de uma política de unificação e identificação nacional, cujo percurso é narrado por várias vozes. Além do papel do rádio e da indústria fonográfica na integração nacional, paralelamente se movimentavam outros meios de comunicação, como a mídia impressa e o cinema (GARCIA, 2004, p.13). Partindo do estudo de revistas especializadas em cinema do época, *Cinearte* e *Scena Muda*, nota-se da mesma forma a ênfase do samba como canção nacional e do discurso de identidade que cerca Carmen nos filmes em que atuou no Brasil. Outro ponto que chama atenção nas matérias das revistas é a ênfase no cinema como um salto para a modernização brasileira, entretanto, sempre de forma nacionalista, enaltecendo as coisas da terra.

“New-York” (assim a denominavam) e Buenos Aires eram referenciadas como “o mundo moderno” e modelos a serem seguidos; nas produções cinematográficas brasileiras existia o claro desejo de se assemelhar a esses padrões. Ao acompanhar a produção do filme “Allô! Allô! Brasil” (1935), a *Cinearte* confirma o anseio de modernizar-se ao proferir que na Cinédia (estúdio em que o filme foi realizado) via um grande progresso e desenvolvimento: “tivemos a impressão de estar num desses estúdios americanos que as photographies [sic] de publicidade nos mostram tantas vezes” (*Cinearte*, 15 jan. 1935, p.10-11). A revista *Scena Muda* igualmente acreditava que a tecnologia do estúdio associada ao produtor Wallace Downey (um estadunidense), fariam de “Allô! Allô! Brasil” o primeiro passo para um cinema brasileiro de fato, feito de “cousas nossas” e “gente nossa” (*Scena Muda*, 12 fev. 1935, p.5). Alcançar esse ideal de modernidade, que encontrava um referente no modelo estadunidense, além de melhorar a imagem do Brasil e colocá-lo no mundo como um país civilizado, era igualmente

atingir um potencial competitivo. Os cineastas brasileiros queriam não apenas fazer filmes com a qualidade estrangeira, mas também competir com eles nas bilheterias e levar as imagens nacionais para o exterior

Em meio a dificuldade em competir com o cinema estrangeiro, foi na adaptação do modelo importado que o cinema brasileiro ganhou forma. Se Hollywood trazia para as telas os musicais da Broadway, no Brasil e sobretudo no Rio de Janeiro, as referências vinham do teatro de revista, do rádio e do carnaval (ver LINO, 2007, p.170; GOMES, 1996, p.71), desenhando com estes contornos um Brasil para os brasileiros, e talvez para os estrangeiros, que nos filmes estava sempre em festa. O tema carnavalesco seria usado em uma série de produções da década de 1930 e 1940 e passaria a caracterizar o cinema nacional. Contando com a participação de Carmen Miranda cantando sambas, “Allô! Allô! Brasil” e depois “Os Estudantes” (1935), os quais se pretendiam empreitadas modernas e nacionalistas, navegavam precisamente nessa corrente de filmes. O esforço em fazer destas manifestações símbolos de brasilidade é latente na apresentação de “Os Estudantes” pela Cinearte como “um filme exclusivamente produzido com motivos e canções brasileiras especialmente compostas para o mesmo”, também são importantes os artistas presentes na película e as suas respectivas canções, frisando que Carmen canta mais de uma vez (Cinearte, 15 jun.1935, p.21).

Colocar Carmen Miranda e outras personalidades do “broadcasting” nos filmes fazia parte da estratégia de posicionamento do cinema nacional, pois se acreditava que a popularidade, o sucesso e a aura de “representante da canção popular brasileira” adquiridos nos discos e na rádio pela artista seria repassado aos seus filmes. Por outro lado, a visibilidade e a larga difusão que o cinema com “temas nacionais” oferecia a imagem de Carmem, contribuía para fazer dela ainda mais conhecida e ovacionada.

Em 1938, com a criação de sua baiana no filme “Banana da terra” (lançado em 1939), simbolicamente se uniu o “novo” e o “velho”, integrando em uma só figura as tradições afro-brasileiras e a civilidade branca, modernizando um velho ícone da pátria. Desse filme em diante, a baiana estilizada e o número “O que é que a baiana tem” (que se tornariam praticamente uma legenda de Carmen), passaram a integrar suas performances nos cassinos e casas de show que a elite frequentava, introduzindo a ideia do Brasil “mestiço” modernizado também em camadas mais abastadas da sociedade.

Assim, em seus trajes de baiana foi notada no Cassino da Urca pelo produtor estadunidense Lee Schu-

bert, que a levou do Rio de Janeiro para a Broadway. Sua partida para os Estados Unidos em 1939 foi apoiada pelo governo brasileiro³ daquele período, que a entendia como o atestado do progresso brasileiro e ápice da modernidade de Carmen, encerrando uma etapa de sua trajetória. Em virtude de sua partida para os Estados Unidos, Carmen Miranda passou a ser chamada de a “Embaixatriz do Samba”, era então “a cantora do *it verde e amarelo*” e tinha um novo compromisso com a nação, seria responsável por levar o samba, a música nacional, a terra de Tio Sam.

Nos anos 1940, orgulho e decepção para os brasileiros

Nos Estados Unidos, a carreira de Carmen Miranda e sua imagem ganharam novas conotações. Carmen foi inicialmente contratada para trabalhar na Broadway fazendo performances musicais em grandes teatros e casas de entretenimento, já em 1940 começa a atuar também na indústria cinematográfica. Sempre acompanhada nos palcos e nos filmes do Bando da Lua, cuja jornada foi financiada pelo próprio governo brasileiro. Com os filmes hollywoodianos Carmen sedimentou sua popularidade no país e se tornou uma estrela, nesse âmbito, a baiana foi adaptada, remodelada e ressignificada, deixando de ser apenas um espelho do Brasil, para sintetizar sobre si uma hibridação de toda a América Latina. Naquela esfera, seu propósito era claramente representar a América Latina e facilitar as relações entre esses países e os Estados Unidos, integrando as estratégias da chamada “Política da Boa Vizinhança”⁴. Daí em diante, simbolicamente Carmen Miranda não mais se despiu de sua baiana.

O Brasil tinha consciência que se tratava de uma campanha para seduzir os mercados sul-americanos, mas

3 O contrato internacional de Carmen não incluía seus músicos, o Bando da Lua, assim, não conseguindo firmar acordo com o empresário Lee Schubert, foi com o Presidente Vargas que financiou as passagens do grupo. Ainda em 1939, dentre outros produtos e personalidades brasileiras, Carmen foi representar o país no pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, projetado por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (GARCIA, 2004, p.186-187).

4 A partida de Carmen Miranda aos Estados Unidos e seu sucesso nesse país estava ligado ao momento histórico que envolvia a II Guerra Mundial, no qual os EUA angariaram tipos “exóticos” pela América Latina para promovê-los dentro da chamada “Política da Boa Vizinhança”, uma criação do governo de Franklin D. Roosevelt que durou de 1933 a 1945. Mediante a iminente II Guerra Mundial, essa política visava estreitar as relações entre os Estado Unidos e a América Latina, a fim de angariar aliados e expandir seu mercado. Durante sua vigência a América Latina foi abarcada com uma série de produtos estadunidenses, inclusive produtos culturais. Por sua vez, os Estados Unidos recebiam artistas latino-americanos como Carmen Miranda (TOTA, 2000).

acreditava que também poderia tirar vantagens dessas relações, enviar a popular artista ampliava essas possibilidades e era motivo de orgulho nacional. Essas relações podem ser percebidas na imprensa brasileira especializada da época, especificamente na notícia que segue, em que a revista *Scena Muda* celebra o contrato de Carmen Miranda com a *Twentieth Century Fox*.

Um grande movimento verifica-se em Hollywood, pois ultimamente todos os studios [sic] estão no afam de que todos os mercados latinos sejam supridos com films [sic] que satisfaçam todos os paladares, tanto que cada empresa [sic], prepara uma surpresa, no que se refere a essa conquista. Com o contrato de Carmen Miranda entre esta e a Fox, na pretensão de produzir um filme intitulado *South American Way*, temos ainda a considerar a Warner Bros, com o seu film *Green Hell*, a Universal, com *Rio* e alguns outros (*Scena Muda*, 21 nov. 1939, p.23).

O Brasil tinha expectativas diplomáticas sobre Carmen Miranda e queria fazer dela uma representante das coisas brasileiras, sendo frequentemente citada como a Embaixatriz do Samba. Em Hollywood, muito embora o que a “Embaixatriz do samba” cantasse não fosse exatamente o samba brasileiro, mas uma mistura de *habanera*, rumba, samba-jongo, tango, marchinha e outros gêneros melhor assimiláveis pelos estadunidenses, ocorria uma forte disseminação de pandeiros e batusques de toda espécie (TOTA, 2005, p.118; SOUZA, 2004, p.77), ambientados assiduamente por bananeiras e macacos. Aos olhos brasileiros, as mudanças sofridas por Carmen Miranda nas terras do Tio Sam eram vistas com ressalvas, a versão expandida e talvez entendida como travestida da baiana, sobretudo nos filmes, soava para muitos brasileiros como uma caricatura de mau gosto.

Se a jornada de uma artista (luso) brasileira para indústria cultural dos Estados Unidos, país emblemático de desenvolvimento, até então significava um ápice da modernidade para o Brasil, com o desenrolar de suas atividades essa perspectiva passou por questionamentos e o foco das críticas era a imagem do Brasil que estava sendo constituída primeiro na Broadway e depois no cinema.

Ana Rita Mendonça enfatiza os diferentes pontos de vista sobre a atuação de Carmen nos Estados

Unidos: “Se no Brasil chegara a receber críticas por ser sambista, durante sua carreira nos Estados Unidos tornou-se por demais estrangeira: norte-americana demais, latino-americana demais, brasileira demais, dependendo do observador” (1999, p.144). Segundo a autora, existiam ainda os “carmistas” e os “anticarmistas”, ambos os lados tentavam explicar o novo formato da artista. Alguns argumentos que justificavam sua performance reconheciam que a representação feita de Brasil não era a mais favorável, mas partiam do fato que Carmen possuía um contrato a que deveria obedecer e mesmo atuando em papéis controversos aos olhos brasileiros, era sempre “notável” (MENDONÇA, 1999, p.141-143).

A dualidade das opiniões era evidente nas revistas de cinema, por conta da variedade de escritores era possível encontrar numa mesma edição uma matéria que rechaçasse Carmen Miranda e outra que a elogiasse. Na revista *Scena Muda* de fevereiro de 1940, com a matéria intitulada “O Brasil na Tela”, não se criticava expressamente Carmen, mas a forma equivocada e negativa que o Brasil era representado no cinema exterior, para um país que buscava a modernidade, ser retratado como um lugar de atraso e ligado a tradições coloniais, tinha sérias implicações simbólicas. Segundo a *Scena Muda*, o material que aparecia nas telas com o “rótulo de cousas brasileiras”, era exibido apenas para “efeito [sic] publicitário interno e externo”, ao ponto de ser confundido com o México ou com a Argentina,

Seus ambientes naturaes [sic] são traduzidos ou simbolizados [sic] por um chapelão de roceiro mexicano, e as brasileiras surgem nos cabarés ordinários e batem castanholas como se fossem espanholas. (...) Com certeza a parte de Carmen se limitará a dizer um daqueles [sic] sambas mettida [sic] em sua indumentária de bahiana [sic], exageradamente submersa em collares [sic] de aljofar e pulseira até as axilas... Que bela propaganda do Brasil. (*Scena Muda*, 06 fev. 1940, p.5).

Após a primeira participação de Carmen Miranda no cinema estrangeiro, o cronista Renato de Alencar, que repetidamente assumiria essa postura na revista em relação a Carmen, é mais duro com as palavras e escreve que o que ela canta são “deploráveis números de nossa degenerescência carnavalesca”, para ele, Carmen poderia

ser aproveitada se corrigisse os erros da voz e os trejeitos excessivamente sensuais, nos Estados Unidos ela não teria feito nada pelo Brasil, a não ser que se entenda por cultura brasileira “batuque ou remelexo dos quadris”, mas concorda que no Brasil era meritoriamente dela o posto de primeira intérprete do samba (Scena Muda, 23 jul. 1940, p.3). Nessa crítica aparece não apenas a restrição ao papel interpretado por Carmen nos Estados Unidos, mas também a resistência da classe a qual o próprio jornalista pertence de aceitar o papel da artista dentro de uma política brasileira, que propôs o samba como a música nacional e a miscigenação como característica do povo.

As opiniões sobre Carmen Miranda eram divididas e mesmo com o desgosto da intelectualidade por Carmen não estar interpretando o papel do Brasil gostariam, o sentimento de orgulho pela conquista de estar lá não se esvaía, haja vista as constantes notícias e fotografias suas que eram publicadas nas revistas Scena Muda e na Cinearte. Por ocasião da Feira Mundial de 1940 nos Estados Unidos, podiam ser apreciadas nas revistas várias fotografias de Carmen Miranda posando ao lado de estrelas dos grandes estúdios de Hollywood e com sacas de café e de açúcar.

Sobre a breve participação de Carmen na película “*Down Argentine Way*” (Serenata Tropical), um leitor da Scena Muda se dizia satisfeitíssimo, a única reclamação era que também queria ver “cousas nossa” (Scena Muda, 16 set. 1941, p.10). Com a estreia de “*That Night in Rio*” (Uma Noite no Rio, 1941), dizia-se que ela estava com “o pé no primeiro degrau da fama cinematográfica” de Hollywood e que em breve poderia ser chamada de estrela, destaca-se que Carmen assumiu um papel de maior projeção e relevo em meio a grande elenco (Scena Muda, 11 mar. 1941, p.20-21, 29). Com não menos entusiasmo, foi anunciado no mesmo ano a homenagem feita a Carmen Miranda nos Estados Unidos, quando ela foi convidada a deixar a marca de suas mãos na calçada do *Chinese Theater*, reservado a astros do cinema, neste momento que foi transmitido por várias emissoras de rádio em inglês, espanhol e português, entendia-se o reconhecimento de Carmen como uma das “mais promissoras estrelas cinematográficas destes últimos tempos” (Scena Muda, 15 abr. 1941, p.19). Depois disso, não faltavam notícias anunciando possíveis visitas da artista ao Brasil e boatos de contratos com emissoras nacionais que colocassem a voz da Pequena Notável de volta aos rádios brasileiros, mas sua visita só aconteceria próximo ao fim de sua vida e com a finalidade de tratar de sua saúde abalada em dezembro de 1954.

Em Hollywood, a senhorita do chapéu “Tutti-Frutti”

No cinema hollywoodiano, a “persona baiana” se aderiu à Carmen, uma “baiana” construída caricaturalmente no jeito de se comunicar, cantar, dançar e se vestir; uma figura que causava grande explosão para os padrões da época, fazendo de Carmem Miranda a *Brazilian Bombshell* (MENDONÇA, 1999). Nesta época estava em vigor a Política da Boa Vizinhança (até 1945) e existia um claro interesse em fazer de Carmen Miranda, na esfera cinematográfica, uma representante de toda a América Latina (TOTA, 2000, p.119; GARCIA, 2004, p.199). Assim, na “baiana” de Carmen Miranda, vários elementos foram agregados até que se constituísse um hibridismo cultural dos países tropicais, um discurso simbólico que se manifesta tanto pelas imagens, como pelos diálogos e pelas músicas, caracterizado pela sensualidade, cor, excesso, exuberância e malandragem selecionados a partir do olhar estrangeiro (o qual perdura no imaginário coletivo visual ainda hoje). Essa identidade foi delineada pela performance de Carmen Miranda, pelo seu comportamento e pelas escolhas de suas personagens, pelas canções que cantava e pelos instrumentos que a acompanhavam, pelo cenário que habitava, pelos movimentos de seu corpo e particularmente pelos seus figurinos, os quais se tornaram mais que uma marca registrada, mas uma verdadeira segunda pele de Carmen Miranda.

Como a notícia anterior da Scena Muda apontava, os brasileiros entendiam que Hollywood buscava agradar os paladares sul-americanos e contratar artistas daqui fazia parte de algum plano maior — a Política da Boa Vizinhança —, todavia, não contavam com os resultados que apareceriam nas telas. Na Hollywood dos anos 1940, em que os filmes de Carmen Miranda foram realizados, o ponto de vista em relação às narrativas de um filme não vinha apenas de seus diretores, de fato, sofriam fortes influências e respondiam a uma série de demandas da divisão de Cinema do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs-OCLAA* (Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos). O órgão, vinculado ao governo estadunidense, garantia que o cinema se mantivesse dentro das expectativas da Política da Boa Vizinhança.

Nessa campanha, a perspectiva dos Estados Unidos caminhava em uma direção diferente a dos brasileiros. Enquanto ao sul do Rio Grande⁵ agitavam-se as críticas sobre a forma como éramos representados, nos Estados Unidos a imprensa reforçava o papel dos filmes e suas estrelas como diplomatas das relações pan-americanas capazes de estabelecer firmes laços de “vizinhan-

⁵ Rio que marca a fronteira entre Estados Unidos e México.

ça”, pois sob esse entendimento, o uso de ambientações e personagens latino-americanos seria entendido por aqui como elogios. Através das críticas dos filmes publicadas no jornal de larga circulação *The New York Times*, emergem algumas dessas intenções. Por ocasião do lançamento do primeiro filme em que Carmen Miranda faz uma participação, o *NY Times* escreve:

À primeira vista, não podemos pensar em ninguém mais abundantemente qualificado para servir como ministra com plenos poderes para as terras da América Latina do que Betty Grable. Por isso, é completamente provável que “Down Argentine Way” [Serenata Tropical], Twentieth Century-Fox, na qual senhorita Grable aparece (...), vai animar poderosamente a boa vizinhança nos países ao sul de nós. Sim, senhor, nós podemos apenas imaginar o quanto os garotos no Rio e Buenos Aires vão borbulhar com amizade quando virem a senhorita Grable lá em cima na tela. Mas por que confiná-lo aos garotos do Rio e Buenos Aires? Há uma abundância de rapazes nas cidades daqui que se sentirão bastante amigáveis em relação a ela também⁶ (CROWTHER, In *The New York Times*, 18 de outubro, 1940).

A campanha para cortejar a América Latina era explícita e, segundo o *NY Times*, os produtores da *Twentieth Century-Fox* buscavam uma fórmula de filme capaz de arrebatá-la a admiração e o “quente sangue latino”, chegando à conclusão que para isso, seria necessário colocar nas telas “música alegre, cores brilhantes e belas garotas, principalmente belas garotas” (CROWTHER, In *The New York Times*, 10 de março, 1941). Em Carmen Miranda esses elementos eram unificados, além do belo rosto e do corpo escultural, suas personagens eram sempre mulheres sensuais, passionais, extravagantes, tempestuosas, irracionais, um tanto quanto ingênuas e bastante exóticas, características que seriam atreladas à cultura latino-americana de um modo geral. Esse entendimento seria endossado pela imprensa, na crítica do filme “*Something for the Boys*” (Alegria, Rapazes; 1944) o *NY Times* trata Carmen Miranda, e não apenas sua personagem, como tempestuosa e única.

⁶ Tradução livre da autora.

Quanto a tempestuosa Senhorita Miranda, ela ainda é bastante impressionante de se ver, mas ela canta “Samba Boogie” com uma virada soberba e está arrasando como um aparelho de rádio humano. (Parece que ela tem carborundum em seus dentes, o que faz dela única). (CROWTHER, In *The New York Times*, 30 de novembro, 1944).

A cor era um ponto de destaque nessas produções, presente no figurino do elenco, sobretudo no de Carmen Miranda, e nos cenários que muitas vezes queriam retratar paisagens tropicais, tudo isso era valorizado pela película em technicolor. Até 1944 os filmes que Carmen protagonizou eram sempre coloridos, um diferencial para a época, mas com o fim da Política da Boa Vizinhança e da Segunda Guerra Mundial a cor e a vivacidade de seus filmes diminuíram junto com o interesse pela América Latina, a exemplo de “*Doll Face*”, de 1945 ainda na *Twentieth Century Fox*, e depois Copacabana, de 1947 na *Beacon Productions*, filmados em preto e branco.

Consequentemente, nota-se que se no Brasil Carmen Miranda representava a modernização das tradições afro-brasileiras (samba e baiana), nos Estados Unidos ocorre o oposto, ela incorpora o “Outro”, simbolizando uma oposição do que seriam os estadunidenses ideais, principalmente no tocante ao feminino, caracterizado na atriz (bem como em outros personagens latinos) como o tempestuoso, o animalesco e o sensual. Assim, as personagens de Carmen Miranda nunca se confundem, seja na maneira de se vestir ou de se comportar, com as outras mulheres interpretadas. Segundo Tânia Garcia,

Enquanto que no Brasil ela representava uma personagem negra branqueada, nos Estados Unidos ela é racializada como latina em representações desqualificadoras, nas quais qualquer uma de suas personagens “comporta-se como um animal selvagem, arranhando e/ou mordendo seus parceiros: sua libido é descontrolada, desejando todos os homens de seu convívio (2004, p. 176).

Nos filmes realizados entre 1940 e 1945, são constituídos o povo, o gênero, as paisagens, as músicas, os sons e o nível de desenvolvimento que passaram a corresponder ao termo “latino”. As narrativas cinemato-

gráficas e os demais meios de comunicação que se articulavam foram tão eficientes, que em 1944 já não era mais necessário sequer explicar o que Carmen Miranda fazia nos filmes, bastava dizer que ela “usa mais de suas roupas espalhafatasas e faz novamente aquelas coisas latinas de sempre” (CROWTHER, In *The New York Times*, 28 de setembro, 1944).

A visão que se formou nos Estados Unidos era que a América Latina era o lugar da paixão, da preguiça, da leveza e do bom humor. A exuberante natureza tropical que se propunha nos meios de comunicação, promovia o Brasil como um lugar de férias permanentes, de prazer, paraíso tropical distante da civilização e do urbano, onde se esquece do trabalho, das obrigações e da razão, perfeito para romances e para aflorar instintos primitivos. Os títulos dos primeiros filmes revelam essas situações envolvendo os latinos como uma exceção da vida diária, um estilo diferente de agir, uma noite especial, uma breve reunião de amigos ou um feriado, traduzidos literalmente seriam: Ao jeito dos argentinos (*Down Argentine Way*, 1940); Aquela noite no Rio (*That Night in Rio*, 1941); Final de semana em Havana (*Week-end in Havana*, 1941); A turma está toda aqui (*The Gang's All Here*, 1943); Feriado de primavera nas Montanhas Rochosas (*Springtime in the Rockies*, 1942).

Os filmes de Carmen Miranda, ainda que ficções, constituíram práticas de leitura de um universo social e produziram em seu interior um discurso que agenciava as próprias sociabilidades culturais. O sucesso e a larga difusão de seus filmes constituíram suas personagens como símbolos do domínio cultural exercido por aquelas imagens e representações criadas, embora passíveis de diferentes leituras. Portanto, percebemos que as personagens de Carmen foram bastante significantes em seu contexto (e ainda hoje, visto que perduram como símbolo de identidade), agenciando e mediando em certo nível “comportamentos coletivos, sensibilidades, imaginações, gestos”, identidade e política, como uma “fabricação social” de sentidos (ROCHE, 1998, p. p.34, 44). Nesse processo, a imagem de latinidade produzida no exterior foi absorvida pelos próprios latinos e brasileiros, e contribuiu “para forjar a identidade regional e (...) remodelar as atitudes políticas” (CORBIN, 1998, p.99). Consequentemente, os sentimentos experimentados nas telas, gradualmente passaram a caracterizar a figura de “si” (estadunidenses) e a figura do outro (latino-americanos), imprimindo uma imagem de latinidade que produz fortes ecos no século XXI.

Considerações finais

As leituras e interpretações que cercam a imagem de Carmen Miranda se apresentam dentro de uma variabilidade de sentidos, construídos “na descontinuidade da trajetória histórica” (CHARTIER, 1991, p.180) e estão diretamente relacionados a uma série de condições, de processos e da linguagem pela qual foram difundidos. Considerando que as imagens, canções e filmes de Carmen Miranda são linguagens que a veiculam desde o início de sua carreira até esse começo de século XXI, é essencial entender que a forma como podem ser apreendidas, manipuladas e compreendidas se inscreve no tempo e no espaço em que circulam, bem como seu espectador, e contribuem na formação de seus significados.

Na trajetória de Carmen Miranda, podemos observar que as canções e a performance de Carmen Miranda no Brasil foram produzidas dentro dessa matriz cultural, veiculada pelos meios que se dispunha naquele momento (rádio, discos e cinema preto e branco) e dialogando com as expectativas e experiências do público. À medida que é transportada para um outro espaço e matriz cultural, não apenas sua performance se altera, mas também os meios pelos quais circula (*Broadway*, cinema technicolor) e o lugar social que ocupa. Quando essas produções retornam ao Brasil, a recepção da década de 1940 é diametralmente diferenciada a que se tinha nos Estados Unidos. Em contrapartida, mesmo que os códigos culturais brasileiros e estadunidenses divergissem, para ambas as matrizes culturais sobressaía dos filmes, das canções, do requadrado e da figura de Carmen Miranda um discurso de identidade, que chega no século XXI atualizado e exige nova reflexão.

Desse modo, entende-se as narrativas criadas em torno de Carmen Miranda, vem sendo sequencialmente deglutidas, agenciadas e reveiculadas sob novas formas de representação, especialmente no campo das identidades culturais, permitindo uma pluralidade de apropriações que não se limitam a indicadores do movimento histórico, mas são igualmente fatores de mudanças sociais. Deste modo, as reminiscências que nos restam de Carmen Miranda, devem ser pensadas, a partir de suas formas e de seus contextos de interconicidade, sendo possível perceber ao longo dessa pesquisa três diferentes formas de representação de Carmen Miranda, como símbolo de identidade brasileira, de modernidade e de latinidade.

Referências bibliográficas:

- BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. *Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: uma análise de suas personagens baiana e latino-americanas no cinema. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais*. Salvador, Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2011. Disponível em: <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308345058_ARQUIVO_artigocongressolusoafrobra.pdf>. Acesso em: 14 de março de 2012.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte. Ed. Da UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa e Rio de Janeiro: DIFEL e Bertrand, 1989.
- CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (organizadora). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed.Fundação Getulio Vargas, 1999. P.167-178.
- CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estud. av. [online]. 1991, vol.5, n.11, 1991. pp. 173-191. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a10.pdf>>. Acesso em: 16 de março de 2012.
- CORBIN, Alain. Do Limousin às culturas sensíveis. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- D'ARAUJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- GARCIA, Tânia da Costa. *O "it verde e amarelo de Carmen Miranda*. São Paulo: AnnaBlume; Fapesp, 2004.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuições à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC/Rio, 2006.
- LINO, Sônia Cristina. Projetando um Brasil moderno. Cultura e cinema na década de 1930. *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 161-178, 2007. Disponível em: < <http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/95.pdf> >. Acesso em:03 de abril de 2011.
- MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PINSK, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.
- ROCHE, Daniel. Uma declinação das luzes. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean- François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- SCHPUN, Mônica Raisa. *Carmen Miranda, uma star migrante*. Rev. Antropol. [online]. 2008, vol.51, n.2, pp. 451-471. ISSN 0034-7701.
- SOUZA, Eneida Maria de. Carmen Miranda: do kitsch ao cult. In: CAVALCANTE, Berenice.; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. *Decantando a república v.2: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Retrato em branco e preto da nação brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. P.73-87.
- TOTA, Antônio Pedro. *O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Notícias

CINEARTE, Rio de Janeiro, v.10 n.407 p.10-11. 15 jan. 1935.

CINEARTE, Rio de Janeiro, v.10 n.417 p.21. 15 jun. 1935.

CROWTHER, Bosley. Down Argentine Way (1940). In New York Times, 18 de outubro, 1940.

CROWTHER, Bosley. Greenwich Village (1944). In The New York Times, 28 de setembro, 1944.

CROWTHER, Bosley. Something for the Boys (1944). In The New York Times, 30 de novembro, 1944.

CROWTHER, Bosley. That Night in Rio (1941). In New York Times, 10 de março, 1941.

SCENA MUDA, Rio de Janeiro, v.14 n.725 p.5. 12 fev. 1935

SCENA MUDA, Rio de Janeiro, v.19 n.973, 14 nov.
1939, verso da contracapa.

SCENA MUDA, Rio de Janeiro, v.19 n.974 p.23. 21 nov.
1939

SCENA MUDA, Rio de Janeiro, v.19 n.985 p.5. 06 fev.
1940

SCENA MUDA, Rio de Janeiro, v.20 n.1009 p.3. 23 jul.
1940

SCENA MUDA, Rio de Janeiro, v.21 n.1069 p.10. 16 set.
1941

SCENA MUDA, Rio de Janeiro, v.20 n.1042 p.20-21, 29.
11 mar. 1941

SCENA MUDA, Rio de Janeiro, v.21 n.1047 p.19. 15 abr.
1941

Recebido: 14/04/2013

Aprovado: 04/06/2013