

Carmen Miranda, uma *star* migrante

Mônica Raisa Schpun

*Centre de Recherches sur le Brésil Contemporain
(CRBC) – EHESS, Paris*

RESUMO: O itinerário de Carmen Miranda está intimamente ligado ao fenômeno migratório. Nascida em Portugal, imigrou muito cedo para o Rio de Janeiro com a família. Após ter se tornado uma estrela nacional no Brasil, partiu para os Estados Unidos. Este artigo trata da construção da personagem da Baiana que ela criou e incorporou, tal como foi lida no Brasil e nos Estados Unidos, com as diferentes imagens da brasilianidade que carregou e suscitou. O corpo e a aparência de Carmen Miranda são indissociáveis dessas leituras e dos mal-entendidos que seu itinerário migrante provocou.

PALAVRAS-CHAVE: Carmen Miranda, Migrações, Rio de Janeiro, Estados Unidos, Baiana internacional.

Uma literatura bastante numerosa trata do fenômeno musical e cinematográfico representado por Carmen Miranda, entre biografias¹ e estudos universitários². Nesse universo, o objetivo deste texto é bem preciso: o que me atraiu na “Pequena Notável” foi o fato de seu itinerário estar intimamente ligado ao fenômeno migratório. É o que pretendo mostrar a seguir.

Filha de portugueses, Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955), Carmen Miranda, chegou ao Brasil em 1909, com 10 meses. A família se instalou no Rio de Janeiro, onde vivia uma comunidade portuguesa que chegava a contar, em 1920, com 172 mil indivíduos, o

equivalente a 15% da população da capital. Mas os anos de pico do fenômeno migratório luso-brasileiro antecederam a Primeira Guerra Mundial: grandes contingentes chegaram entre 1911 e 1913, quando os Miranda já se encontravam deste lado do Atlântico. Naquele momento, o Rio de Janeiro passava por imensas transformações urbanas levadas a cabo pelo prefeito Pereira Passos: era o Rio do “bota-abaixo”, que abria oportunidades para pedreiros e outros artesãos da construção civil, servindo de bastião de empregos para muitos portugueses. Contudo, as demolições eram responsáveis pelo desalojamento das populações pobres das áreas centrais da cidade, de tal maneira que as más condições de moradia e de infra-estrutura urbana acentuaram-se com o aumento considerável da população trazido pelos fluxos migratórios.

O pai de Carmen Miranda, de origem camponesa, vinha de um pequeno vilarejo do Norte de Portugal, Várzea de Ovelha, com cerca de 300 habitantes, onde era barbeiro nas horas vagas.³ Tendo chegado no Rio antes da mulher e das filhas, associou-se a um conterrâneo proprietário de um salão de barbearia na então avenida Central; poucos anos depois, em 1911, abriu seu próprio salão, com o cunhado, na rua da Misericórdia. A mãe trabalhava como tecelã em Portugal e, no Rio, começou lavando roupas para fora.

Em 1923, com quatorze anos, Carmen interrompeu os estudos ao terminar o primeiro grau; estudara numa escola de freiras no centro do Rio. Dos seis filhos da família, Carmem – a segunda – é portadora da maior escolaridade. Começou então a trabalhar como vendedora numa loja de gravatas no centro (uma profissão tida como apropriada para moças das camadas populares urbanas, equivalente à carreira de professora para aquelas, das camadas médias, que possuíam um nível maior de escolaridade). Em todo o caso, Carmen não se tornou operária nem doméstica, e tampouco vendedora ambulante... Tempos depois, trabalhou, junto com a irmã Aurora num ateliê de chapéus. O local pretencia

a uma francesa (havia, de fato, uma imigração de mulheres francesas solitárias que se instalavam no Rio como modistas ou chapeleiras, aquecendo o requintado comércio de modas do centro da capital). Para Carmen, tratava-se de um emprego útil, pois mais tarde ela criaria e confeccionaria seus próprios turbantes. Depois, ela trabalhou ainda num ateliê e loja de chapéus instalado na rua do Ouvidor, onde, segundo seus biógrafos, ela começou no ateliê mas logo passou para a loja, uma vez que o patrão teria reconhecido seu potencial em atrair a freguesia.⁴ Esse “potencial”, traduzido por carisma e simpatia, e ainda com um toque implícito de sedução, pode ser incluído numa noção mais geral de “boa aparência” para a qual sua pele clara e seus olhos verdes eram decisivos. Devemos lembrar que o contato com o público, e sobretudo com um público favorecido, tornava uma série de profissões urbanas inacessíveis às populações negras.

O cenário

Os elementos descritos acima traçam os contornos de um espaço urbano onde a jovem Carmen circulava, freqüentando os bairros populares do centro da cidade. Tratava-se de uma área urbana com a qual tinha toda a intimidade, já que nela também residem os Miranda, cujas diferentes moradias inscreviam-se nas áreas de concentração portuguesa. Como outros grupos populares, os portugueses seguiram o movimento dos desalojados das demolições empreendidas por Pereira Passos, afastando-se do centro na direção do porto. Assim, a primeira habitação da família situava-se em São Cristóvão, bairro que tornava-se pouco a pouco uma zona industrial, devido justamente à proximidade com o porto; congregava, mesmo assim, no momento da chegada dos Miranda ao Rio, numerosos imigrantes portugueses.

Num segundo momento, a família se instalou na rua Senhor dos Passos, mais central, e próxima à zona da prostituição da Praça Tiradentes. Afastando-se em seguida das prostitutas, mas permanecendo no centro, os Miranda mudaram-se alguns anos mais tarde para a rua da Candelária que, após as obras de Pereira Passos, não mais se caracterizaria como uma região residencial.

Em 1915, a família alugou uma casa na Lapa. O bairro tornara-se, nos anos 1920, um ponto de referência da vida noturna carioca, reduto da boemia e da prostituição. Em 1923, uma caça às prostitutas empreendida pela polícia, empurrou a zona da prostituição em direção ao interior da cidade, afastando-a do beira-mar.⁵ Como tornaria a acontecer em outros pontos do centro carioca, as regiões deixadas para trás pelas prostitutas atraíam a especulação imobiliária e tornaram-se mais “nobres”. Em 1923, a nova zona da prostituição aproximava-se do local onde viviam os Miranda. Em 1925, a família mudou-se para uma casa em um ponto bem central, na travessa do Comércio, próximo à Praça XV e ao Arco do Telles, ali residindo até 1930. Nesta casa, a mãe de Carmen abriu uma pensão onde servia refeições portuguesas, atendendo sobretudo, mas não exclusivamente, um público de conterrâneos que trabalhava no comércio de secos e molhados do bairro.

Mas a população do centro da capital não era composta apenas – nem principalmente – por portugueses. As zonas centrais do Rio conheceram, na virada do século XIX para o XX, uma grande concentração de negros baianos cuja migração tornou-se significativa a partir de 1835, com a forte repressão sofrida após a revolta dos Malés em Salvador. As más condições de vida que vigoravam ali durante a segunda metade do século XIX garantiam a continuidade desse fluxo, que aumentou após a Abolição. A partir de 1860, com o início da decadência da zona cafeeira do Vale do Paraíba e a itinerância do café em direção ao Oeste de São Paulo, outros negros dirigiram-se das terras velhas do café

em direção ao Rio. A população negra da capital cresceu então de maneira significativa, surgindo uma “pequena diáspora baiana”⁶ cuja presença será fundamental para a história da cultura urbana carioca.

A população negra da cidade concentrava-se principalmente nas proximidades do porto, sobretudo na Saúde, e os estivadores eram recrutados majoritariamente dentre os negros. Muitos dos baianos eram escravos liberados ainda em Salvador; outros, filhos de escravos nascidos livres. Os homens, além de estivadores, conheciam diversos ofícios: eram sapateiros, pedreiros, ferreiros, marceneiros etc. Se em Salvador as condições de vida e a vigilância redobrada sobre a população negra faziam com que muitos empregos e ofícios se tornassem inacessíveis, no Rio de Janeiro, inúmeras oportunidades se abriam aos migrantes. Além do porto e do artesanato mais especializado, os baixos escalões do Exército e da Marinha ofereciam trabalho regular aos negros baianos, que passaram a fazer parte do quadro de marinheiros em 1910, pouco tempo depois da chegada dos Miranda ao Rio, quando eclodiu a Revolta da Chibata. Mesmo assim, uma parte significativa da população negra vivia de expedientes cotidianos, prestando serviços esporádicos, pequenos concertos, retoques, quebra-galhos de todo tipo, além de dedicar-se ao comércio ambulante. Aqueles que possuíam dotes artísticos conseguiam colocações nos teatros, cabarés, circos e espetáculos de variedades, sem contar o mundo da prostituição.

As mulheres podiam explorar dotes domésticos para ganhar a vida. Eram lavadeiras, costureiras, bordadeiras, rendeiras ou doceiras, reunindo-se muitas vezes para produzir aquilo que, logo em seguida, colocavam à venda. Do ponto de vista comunitário, algumas tinham papel de destaque na prática do candomblé: eram as famosas “Tias” – Veridiana, Perpétua, Prisciliana, Ciata –, quituteiras famosas que, vestidas com os trajes tradicionais de baianas (estudados por Heloísa Alberto Torres, ainda nos anos 1940⁷), encontravam-se na rua da Carioca para vender, em

seus tabuleiros, doces e outros produtos da culinária que haviam trazido da Bahia. A visibilidade dessa população, e em particular dessas mulheres, era muito forte na paisagem urbana carioca das primeiras décadas do século XX.⁸ Elas integravam a cultura da cidade que passava, na época, por profundas transformações, tendo em vista os fluxos migratórios que chegavam do exterior e de outras regiões do país, as migrações internas à cidade causadas pelas demolições, as modificações urbanísticas em curso, além de outros fatores que indicarei adiante.

As obras de ampliação portuária empreendidas por Pereira Passos desalojaram os moradores da região ao mesmo tempo que novos fluxos ainda chegavam da Bahia. Os desalojados afastavam-se do mar em direção ao interior da cidade, ocupando a região cada vez mais densa da Cidade Nova, onde se instalavam nos cortiços. Do porto à Cidade Nova, a população negra ocupava a chamada “Pequena África”. O centro da Cidade Nova é a Praça Onze, ponto de encontro de capoeiristas, músicos e membros dos ranchos do Carnaval.

Os sons

Os primeiros passos do samba – que ainda não era samba – aconteciam nos pagodes, onde a música era improvisada, criada coletivamente em torno à repetição dos refrões.⁹ Neste primeiro momento, o samba nascente aparecia muito ligado às práticas religiosas. Aos poucos, porém, o ritmo emancipou-se das raízes religiosas, tomando ares mais festivos e pagãos. O Rio de Janeiro do começo do século XX é o palco de vários ritmos musicais, de uma cultura musical popular múltipla, viva e florescente, entre polcas, lundus, modinhas, choros e maxixes, além de outros gêneros (inclusive híbridos resultantes das fronteiras pouco rígidas

entre os ritmos, que se combinavam e às vezes se confundiam, como, mais tarde, o samba e o maxixe). Contudo, nos anos 1910, o samba já era reconhecido e havia adquirido a importância de ritmo popular, seja em vertentes mais próximas das práticas musicais trazidas da Bahia, seja naquele que já começava a ser chamado de samba carioca e que ganhou força nos anos 1920. Insisto nesse ponto concordando com a idéia defendida por Simone Pereira de Sá, segundo a qual a cultura carioca da época, notadamente em sua vertente musical, era múltipla e em construção, transformando-se e formando-se a olhos vistos. Assim, quando Carmen Miranda começou sua carreira de cantora, a cultura musical por ela encontrada não era estática e nem estava pronta e acabada, mas em movimento constante, o que teria fortes implicações em sua decisão de levar o samba para os Estados Unidos, como veremos adiante.

Pouco a pouco, então, o samba perde as características de música tocada em roda, como era feito nos pagodes, e o ritmo sofre uma aceleração, adaptando-se melhor aos desfiles do Carnaval. Outras mudanças ocorrem, ainda no sentido de uma adaptação, desta vez em relação à indústria fonográfica, em expansão nos anos 1920: menos improvisos, canções prontas e um respeito cada vez maior pelo tempo de gravação dos discos (três minutos). O movimento faz-se, ao mesmo tempo, pela combinação de ingredientes diversos e pela transformação de matrizes trazidas da Bahia. Roberto Moura tem razão quando afirma que

a diversificação da vida e o ritmo cosmopolita do Rio de Janeiro permitiria que certos hábitos musicais dos negros, vindos dos cerimoniais religiosos, dos batuques urbanos ou das dramatizações processionais, se encontrassem com a música ocidental de feição popular veiculada já então definitivamente fora dos salões nas democráticas salas de divertimento, onde um público social e racialmente heterogêneo se ajunta. (Moura, 1995[1983])

É assim que, entre várias matrizes musicais, o samba carioca, mais urbano, nasceu – como vários autores indicam – na Estácio de Sá, acaba dominando e tornando-se “o” samba por excelência. Sua popularidade crescia ao mesmo tempo que se expandia o rádio e a indústria fonográfica, que o tornava cada vez mais popular. Nesse sentido, e num contexto cultural de busca da brasilidade, suas raízes locais ou regionais, bem como suas ligações com a Bahia e com o Rio, acabaram sendo nacionalizadas e o ritmo passou a representar o Brasil, tornando-se, já no final dos anos 1920, “a” música popular brasileira por excelência.

O processo também é marcado por uma comunicação inter-classes. A consagração do samba em nível nacional se acompanha de uma sedução crescente das classes médias e até mesmo das elites. Assim, na década 1930, o samba já podia ser considerado um – senão “o” – vetor fundamental da cultura nacional.

O contexto responsável pela eleição do samba como componente central da brasilidade é a Era Vargas, com seu forte teor de nacionalismo e ufanismo. A ingerência forte do Estado incide nas letras das canções que, “nacionalizadas”, passam a fazer o elogio da “síntese brasileira”, da mestiçagem e da “democracia racial”. A adesão dos compositores à demanda nacionalista deve ser lida com cuidado, pois

o samba, ao extrapolar os territórios e os grupos sociais de onde se originou, era motivo de orgulho para os sambistas. (...) ele atuava como fator de afirmação e de identificação socio-cultural de grupos e classes sociais normalmente marginalizados na esfera da circulação dos bens simbólicos. Eles assistiam, com justa satisfação, à transformação, seja lá como for, da obra brotada do seu talento em símbolo de brasilidade. (Paranhos, 2003, p. 105)

Entretanto, uma tensão operava aqui, pois se a censura e a demanda nacionalista atingiam claramente as letras das canções, a música era, sem equívoco, oriunda dos bairros populares, majoritariamente criada por compositores negros e com raízes negras, como já fora dito. O ritmo eleito e reconhecido como central, tanto na produção musical do país, quanto para a identidade nacional então construída, trazia consigo esse perfil, exibindo ao mesmo tempo compromisso e resistência.

A popularidade crescente dos ritmos populares encontrou, pouco a pouco, seu lugar no rádio – que começava a se estruturar comercialmente a partir de meados dos anos 1920 – e na indústria fonográfica, que, instalando-se no Brasil, não tardou a procurar talentos locais, percebendo a demanda existente. No final da década, além da Rádio Sociedade, dirigida por Roquette Pinto, já existia no Rio a Rádio Clube, a Mayrink Veiga e a Philips, de propriedade dos próprios fabricantes de aparelhos, além da Educadora. Em 1929, quando Carmen Miranda gravou seu primeiro disco, todas estavam se abrindo à música popular. Quanto às gravadoras, chegaram ao Rio de Janeiro no final da década as americanas Columbia e Victor, a alemã Brunswick e a inglesa Parlophon, subsidiária da Odeon, que já havia aberto uma fábrica de discos na cidade (Castro, 2005, pp. 38, 46).

O cartaz

A figura de Carmen Miranda combinava de modo singular com o contexto geral. Branca, de origem européia, com olhos verdes, corpo bem feito e “carisma”, ela tinha cadeira cativa no interior dos cânones de beleza feminina em vigor, diferentemente de todo e qualquer traço físico identificado com a negritude, que, fadada a ser banida do horizonte visual da Nação, ocupava somente o espaço da feiúra que não se queria

ver nem mostrar. Seria necessário esperar ainda algumas décadas antes de vermos o reconhecimento de estilos “alternativos” de beleza (como a negra).

Carmen Miranda possuía o fenótipo que lhe permitiu carregar com distinção o título de Embaixatriz do samba e da brasilidade. Ela “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)” (Vianna, 1995, p. 130 *apud* Paranhos, 2003, p. 99). Exibia-se publicamente vestindo trajes das mulheres negras da Bahia, com as quais cruzara certamente mais no centro do Rio, em sua juventude, do que durante a excursão de um mês que faz a Salvador em 1932-33, quando deve ter tido ocasiões de sobra para ver as baianas *in loco*. Carmen conhecia, do Rio, a reputação de líderes comunitárias das “Tias” baianas, cujos trajes encarnou, adaptou e estilizou, conferindo prestígio e visibilidade pública totalmente inimagináveis àquelas que lhe serviram de modelo.

Em 1930, ano seguinte ao primeiro disco, Carmen gravou seu primeiro grande sucesso nacional: “Ta aí”. Ao contrário dos ingredientes já descritos, que o contexto varguista intentava banir da cena pública, a Pequena Notável trouxe a imagem de um Brasil jovem, ousado, progressista, otimista, sorridente e sedutor, além de singular, como não poderia deixar de ser. Tudo isso bem ao gosto do tempo. Sua presença física e *performance* corporal foram centrais na carreira que desenvolveu como cantora, não só gravando discos, mas também, e principalmente, atuando nos palcos, em *shows*, e também no cinema, onde estréia, em 1933, com o filme *A Voz do Carnaval*.¹⁰ Sua primeira aparição vestida de baiana data de 1939, no filme *Banana da Terra*,¹¹ onde canta “O que é que a baiana tem?”, canção do baiano Dorival Caymmi, que chegara ao Rio no ano anterior.

Os trajes de baiana de Carmen Miranda sofreram várias migrações até chegarem a ela e alcançarem a forma pela qual se tornaram populares. O “pano da Costa” é eleito como elemento de maior interesse do traje por reunir significação etnográfica e estética.¹² Trata-se do que acabou se tornando um xale, tecido de algodão, seda ou ráfia que a baiana coloca em pontos do corpo, arrumando de maneira convencional, seguindo as atividades que exerce no momento, cobrindo o colo, envolvendo a cintura, espaldando as costas etc. É composto de tiras estreitas pregadas umas às outras ao longo da extensão da peça. Heloísa Alberto Torres discute a aparição da telecelagem de lã, algodão e ráfia na África, localizando o tear de pedal que estaria na origem do pano da Costa conhecido no Brasil. Da África para a Bahia, os panos da Costa sofreram alterações visuais e de sentido. A questão do colorido é quanto a isso significativa. Na África, as tiras eram azuis e brancas, de colorido raramente claro e vivo. No Brasil, os cultos afro-brasileiros receberam influência dos trajes eclesiásticos e do Carnaval, suscitando a introdução de cores vivas, de contrastes e de brilho na composição dos panos da Costa fabricados por tecelões de Salvador. Apesar dos códigos do candomblé ditarem as cores referentes a cada orixá, existe uma ampla margem de manobras em relação aos tons. Há ainda diferença de tamanho. O pano da Costa chegava da África nas tiras tecidas, que eram emendadas pelos usuários no Brasil. Mudando de tamanho, tomou a forma de xales, que não existiam antes, sendo uma inovação local que incidiu também nos diferentes modos de usá-lo. Mesmo assim, o pano da Costa é um elemento de pertença, que liga aquelas que o portam à África.

Da Bahia, os trajes migraram para o Rio, onde foram exibidos em praça pública pelas “Tias” baianas. Destas, passaram à baiana nacional e internacional, Carmen Miranda. Ela porta e exporta a brasilidade e a tropicalidade que ambos – a personagem inventada que levou aos pal-

cos e às telas, e os trajes de baiana que internacionalizou e estilizou ao longo de sua carreira – passaram a representar. Carmen reunia, em sua *performance* musical e corporal, diversos elementos híbridos que compunham uma cultura urbana local elevada ao estatuto de cultura nacional. Os turbantes – que se transformaram em elementos centrais na sua caracterização e marca registrada da personagem que incorporou dentro e fora dos palcos – também foram estudado por Heloísa Alberto Torres. Segundo essa autora, tratava-se do elemento mais personalizado do traje da baiana, que dava o toque final e individualizado à roupa. Dentre todos os elementos dessa indumentária tradicional, é no turbante que a imaginação da baiana exprimia-se com maior liberdade, podendo ser liso, bordado ou com padrões geométricos estampados ou fabricados em tear, de linho, algodão ou seda. Isso dito, Heloísa Alberto Torres acrescenta a razão utilitária do turbante: servir de apoio aos pesos carregados na cabeça, razão que não aparece em primeiro plano no texto. Retenho aqui as transformações sofridas pelos trajes estudados em meio às migrações por que passaram.

Os dólares

No mesmo ano em que Carmen gravou *Banana da Terra*, 1939, ela assinou um contrato com o empresário norte-americano Lee Shubert que, vindo ao Brasil à caça de novos talentos, assistiu a um de seus espetáculos no sofisticado Cassino da Urca. No palco, ela já estava de baiana. O contrato não previa que a cantora fosse acompanhada de músicos brasileiros, o que foi exigido pela cantora para partir aos Estados Unidos. O impasse foi resolvido graças à intervenção de Alzira Vargas, que garantiu o embarque dos integrantes do Bando da Lua. A Embaixatriz do samba, recém-empossada no cargo de baiana nacional, partia então

para sua carreira internacional, levando consigo o samba. O périplo americano começou com *shows* musicais em Boston e em Nova York. Na Broadway, Carmen apresentou-se num momento em que a feira internacional esvaziava os teatros por monopolizar todo o lazer da cidade. Não era o caso daquele teatro em que a estrela brasileira e sua banda apresentavam-se com o musical “Streets of Paris”. Depois de cumprir os dois anos de contrato com Shubert, ela assinou com a 20th Century Fox e mudou-se para Beverly Hills.

Carmen Miranda chegou aos Estados Unidos pouco antes da criação, em 1940, do Office of Coordination of Inter-American Affairs, uma iniciativa de Nelson Rockefeller, que seria seu diretor. Tratava-se de consolidar, graças à “política da boa vizinhança”, a presença dos Estados Unidos na América Latina, com um esforço particular no que dizia respeito ao cinema, em busca de novos mercados após o início da Guerra na Europa. O objetivo era duplo: trazer aos norte-americanos uma imagem simpática da América Latina e de seus habitantes, e levar dos Estados Unidos aos vizinhos do sul uma imagem de país amigo. O Brasil desempenhava aí um papel de peso particular por apresentar-se, do ponto de vista geográfico, estrategicamente interessante para o esforço de guerra norte-americano. E Vargas adotou uma política ambígua em relação à Alemanha, demorando para alinhar-se ao lado das forças Aliadas.

Carmen Miranda foi uma peça-chave da “política da boa vizinhança”. Cumprindo seu contrato com a Fox, gravou dez filmes entre 1940 e 1946.¹³ Depois disso, fez mais quatro filmes, sendo um com a United Artists, dois com a Metro e um com a Paramount.¹⁴ Em 1946, ela era a mulher que mais pagava impostos nos Estados Unidos e, em 1951, a artista de palcos mais bem paga do país (Mendonça, 1999, pp. 155, 111). Compondo nas telas uma estranha pintura do exotismo latino-americano e da tropicalidade, num crescente pastiche, Carmen utilizou-se ao máximo da estreita margem de manobra que lhe cabia e manteve,

com muito humor e irreverência, um diálogo complexo e simultâneo com dois públicos diversos, o brasileiro e o norte-americano.

Nesse ponto, alguns autores¹⁵ preferem adotar um olhar pelo alto e dizer que Carmen Miranda foi apenas mais uma peça no tabuleiro do imperialismo norte-americano, na penetração dos interesses do Tio Sam no Brasil e nos demais países sul-americanos, tendo servido ao jogo de poderes desigual das relações instauradas por meio da “boa vizinhança”. Servindo de títere a tais fins, ela se americanizou e ridicularizou atuando como atuou. Outros,¹⁶ inversamente, acentuam o outro lado da medalha, sublinhando o fato de Carmen ter sofrido da intensa pressão vinda da crítica e do público brasileiros em relação ao papel que deveria desempenhar nos Estados Unidos enquanto Embaixatriz do samba, e da decepção frequentemente manifestada quanto a suas aparições cinematográficas. Outros autores,¹⁷ enfim, preferem lançar um olhar rasteiro, próximo ao solo, e colocar em relevo a *agency* de Carmen Miranda em meio a essa configuração complexa. Para tal, realçam, por exemplo, o fato de que a atriz usava de autoderrisão em relação a seu personagem. Demonstam também como ela usava duplos sentidos nas canções, aproveitava o breque do samba para inserir palavras e expressões suas, mandando recadinhas ao público brasileiro de seus filmes, num diálogo inacessível aos demais.

O que opõe os argumentos descritos acima é, antes de mais nada, a polêmica que emerge durante a primeira visita de Carmen Miranda ao Brasil, em 1940. Na ocasião, após uma chegada triunfal, com uma multidão esperando-a no porto, a cantora apresentou-se a um público seleto em um *show* beneficente organizado no Cassino da Urca. A frieza com que fora recebida fez com que os demais *shows* previstos fossem anulados. Um mês mais tarde, a Pequena Notável voltou a se apresentar, desta vez com um novo repertório especialmente preparado para a ocasião, com o qual respondeu às acusações de americanização. Trata-se

de uma polêmica que começara desde a ida de Carmen aos Estados Unidos, e que estaria longe de terminar, acompanhando, nos anos seguintes, toda a sua carreira cinematográfica em Hollywood. Mesmo assim, era uma polêmica de época, na qual o patriotismo ambiente dava o tom. Deixando esse pano de fundo de lado, os argumentos em questão não se excluem, mas convivem, dando forma à tensão que permeia a experiência americana da Brazilian Bombshell.

Nesse sentido, Simone Pereira de Sá (1997) tem razão quando aponta para a esterilidade da discussão que opõe, de um lado, a autenticidade da cantora antes de partir para os Estados Unidos, e de outro, a caricatura na qual teria se transformado e na qual os brasileiros não poderiam mais se reconhecer. Tal suposta autenticidade foi inteiramente construída, como vimos, entre combinações, mutações, transformações, adaptações e migrações. Seguindo um outro percurso, Antonio Pedro Tota defende a idéia de que a americanização acontecida no Brasil durante os anos da Guerra não se deu sem resistências, mas que estas teriam tomado uma forma ao mesmo tempo mais ampla e mais precisa, a antropofágica, idéia já defendida por Simone Pereira de Sá quanto à performance de Carmen Miranda nos Estados Unidos. Para explicitar melhor seu argumento, Tota escolhe dois exemplos, duas situações. E, não por acaso, uma delas refere-se à Embaixatriz do samba. Trata-se de cena de um curta-metragem de propaganda da Marinha americana, gravado em 1942, *Sing with de Stars*. Carmen canta uma canção popular entre os soldados americanos, “K... K... K... Katy”, que adapta para o português:

K... K... K... Katy
Pegando a cuíca
Eu sou brasileira
Morena faceira
Não posso negar

Até aí, o procedimento é conhecido. Carmen adaptava, sempre com humor, canções americanas, cantando-as em português num diálogo preferencial com seu público brasileiro. Mas neste caso ela foi mais longe, como observou Antonio Pedro Tota: “Ela canta um trecho em português e, logo em seguida, o ‘mestre-de-cerimônias’ pede que ela cante em inglês. E, mesmo em inglês, a canção se transforma, na voz e na interpretação de Carmen, em irreverência pura, em uma certa resistência à americanização. Mesmo a emblemática americanização de Carmen se fazia de forma antropofágica.” (Tota, 2000, p. 192).

Em sua experiência migratória, Carmen Miranda precisou responder a novos desafios e, principalmente, enfrentar a imagem do Brasil, dos brasileiros, de sua música e de sua cultura, que vigora nos Estados Unidos, base para alguns mal-entendidos difíceis de dissolver. Para além do quase nenhum conhecimento do público americano em relação ao Brasil e aos demais países da América Latina, responsável pelo retrato estereotipado e cheio de erros que traziam os filmes encenados por Carmen no país, parece-me que o principal mal-entendido que teve de enfrentar, desde o primeiro dia de sua experiência norte-americana, diz respeito ao fato de ela ser branca no Brasil, mas não nos Estados Unidos. Ali, Carmen é Latina, categoria racial que desconhece mas que opera de modo central em sua carreira cinematográfica, já que é sempre a “outra”, não fazendo jamais parte do par romântico dos enredos. Exótica, ela é literalmente a Outra.

O corpo

Desde antes de sua ida aos Estados Unidos, Carmen Miranda incorporou – e literalmente – os elementos constitutivos da identidade nacional brasileira construída nos anos 1920-30. É assim que ela se transforma num

ícone da cultura de massas, conquistando não somente as camadas populares, mas as classes médias e as elites, tanto brasileiras quanto americanas. Ela apresentou-se no Cassino da Urca, onde aliás fora “descoberta” por Shubert e, em Nova York e em Hollywood, lançou a moda feminina americana, com seus colares, pulseiras (balangandans) e sandálias com salto “plataforma”. Ser uma mulher é algo essencial no sucesso que viveu, no fato de ter-se tornado um verdadeiro fenômeno. Um homem não poderia representar com tamanha perfeição (e, de fato, nenhum o fez) o consenso criado no Brasil em torno dos ingredientes que compõem a cultura nacional: a festa, a alegria, o riso fácil, o humor, a sensualidade e o erotismo.

A ordem do gênero opera fortemente aqui. O investimento forte na aparência pretence à esfera do feminino. Alexander Edmonds tem razão quando afirma que o Brasil nacionalizou a beleza feminina: “[os brasileiros] vêem a beleza como caso de características nacionais e, mesmo, de orgulho. (...) Embora a beleza da mulher brasileira possa ser um clichê de guia turístico, é também uma das imagens dominantes na representação da identidade nacional” (Edmonds, 2002, p. 247). Isso significa que, “exportando” Carmen Miranda e sua brasilidade, o Brasil acreditou exportar também sua beleza e seu potencial de sedução, sua feminilidade nacionalizada.

No encontro com seus interlocutores norte-americanos, a equação se complica. A relação desigual entre os dois vizinhos do Norte e do Sul aparece sexualizada nos filmes encenados por Carmen, no par: homem americano, mulher brasileira/latina. Assim, o apelo erótico de seus personagens é retraduzido politicamente, no contexto da Guerra e da “política da boa vizinhança”. Mas a eficiência de tal construção esbarra na performance corporal, nos olhares, gestos e trejeitos, enfim, no rebolado da Brazilian Bombshell, com sua malícia cheia de humor e irreverência, cuja força atravessou décadas da cultura brasileira e ainda é assunto de debates e reflexões, notadamente pelas várias tensões que encerrou.

Notas

- ¹ Dentre as biografias, destaco: Castro (2005) e Gil-Montero (1989). Dois filmes referem-se à sua vida e carreira: *Carmen Miranda, Banana is my business*, de Helena Soldberg (1994), e *Carmen Miranda, Beneath the Tutti-Frutti Hat*, documentário produzido pela BBC (2006).
- ² Dos estudos diretamente dedicados a Carmen Miranda, destaco os seguintes: Freire-Medeiros (2005), Garcia (2004), Mendonça (1999), Sá (1997).
- ³ Castro (2005, p. 11). Os dados biográficos de Carmen Miranda e sua família apresentados aqui, em sua grande maioria, e salvo referência em contrário, foram extraídos dessa obra.
- ⁴ Id. Ibid., p. 24.
- ⁵ Id. ibid., p. 20.
- ⁶ Moura (1995[1983], p. 43). O essencial do mapeamento aqui apresentado da presença negra no Rio entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX foi extraído da obra de Moura, rica em detalhes sobre o assunto. Também foi utilizado o mapeamento de Vianna (2004).
- ⁷ Trata-se de uma tese de 1950 nunca publicada pela autora, escrita para um concurso (não realizado) referente à vaga deixada por Arthur Ramos, na Faculdade Nacional de Filosofia. O texto encontra-se reproduzido no n° 23 dos *Cadernos Pagu* (Unicamp), jul.-dez. 2004, pp. 413-467. Na “Apresentação” da publicação, Mariza Corrêa assim se refere ao trabalho: “(...) a pretexto de analisar alguns ‘tipos culturais femininos’ – fixando-se na descrição da crioula baiana – Heloísa faz também uma interessante vinheta sobre a importância dos tecelões na manutenção e inovação das tradições africanas na Bahia. A sua é uma esmerada e pioneira descrição do significado do vestuário da baiana urbana, em quem ela já via um desejo de ascensão social, e cujo melhor retrato foi feito no Rio de Janeiro, por Cecília Meireles, numa série de belas gravuras de sua autoria.” (pp. 8-9). Para as gravuras de Cecília Meireles, ver Meireles (1983[1935]).
- ⁸ Sobre as Tias baianas e sua presença na vida cotidiana do Rio de Janeiro, ver Velloso (1990).
- ⁹ Os trechos a seguir, que descrevem de modo extremamente esquemático o quadro musical da cidade no momento do surgimento do samba, foram tirados de Vianna (2004) e Sá (1997).

- ¹⁰ Os quatro primeiros filmes de Carmen Miranda foram produzidos pela Cinédia (Waldow-Cinédia, a partir do segundo). Depois de *A Voz do Carnaval*, de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, fez *Alô, Alô, Brasil!*, de Wallace Downey e Adhemar Gonzaga (1935), *Estudantes*, de Wallace Downey (1935), e *Alô, Alô, Carnavall*, de Adhemar Gonzaga (1936).
- ¹¹ O filme foi dirigido por João de Barro, produzido pela Sonofilmes, de Wallace Downey, com roteiro de Braguinha. A fita desapareceu num incêndio no final de 1940. A única cena existente do filme é, justamente, aquela em que Carmen canta “O que é que a baiana tem?”, pois fora aproveitada num filme posterior, *Laranja da China* (1940).
- ¹² Torres (2004[1950], p. 417). As considerações que seguem foram tiradas dessa obra. Não cabe aqui reproduzir toda a riqueza e precisão do estudo da autora; recupero esquematicamente pontos centrais, úteis para a reflexão desenvolvida neste artigo.
- ¹³ *Serenata Tropical (Down Argentine Way)*, dir. Irving Cummings, 1940; *Uma Noite no Rio (That Night in Rio)*, dir. Irving Cummings, 1941; *Aconteceu em Havana (Week-end in Havana)*, dir. Walter Lang, 1941; *Minha Secretária Brasileira (Springtimes in the Rockies)*, dir. Irving Cummings, 1942; *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here)*, dir. Busby Berkeley, 1943; *Quatro Moças num Jeep (Four jills in a Jeep)*, dir. William A. Seiter, p/b, 1944; *Serenata Boêmia (Greenwich Village)*, dir. Walter Lang, 1944; *Alegria, Rapazes! (Something for the Boys)*, dir. Lewis Seiler, 1944; *Sonhos de Estrela (Doll Face)*, dir. Lewis Seiler, p/b, 1945; *Se eu fosse feliz (If I'm Lucky)*, dir. Lewis Seiler, 1946.
- ¹⁴ *Copacabana (Copacabana)*, dir. Alfred E. Green, Unieted Artists, 1947; *O Príncipe Encantado (A Date with Judy)*, dir. Richard Thorpe, Metro, 1948; *Romance Carioca (Nancy Goes to Rio)*, dir. Robert Z. Leonard, Metro, 1950; *Morrendo de Medo (Scared Stiff)*, dir. George Marshall, Paramount, p/b, 1953.
- ¹⁵ Trata-se, essencialmente, da obra citada de Tânia da Costa Garcia.
- ¹⁶ É o caso de Mendonça (2004). Martha Gil-Montero, biógrafa da cantora, defende tais idéias no depoimento dado ao documentário já mencionado da BBC.
- ¹⁷ Simone Pereira de Sá é a autora que mais acentua tais aspectos na carreira e na performance de Carmen Miranda.

Bibliografia

- CASTRO, Ruy
2005 *Carmen: uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras.
- EDMONDS, Alexander
2002 “No Universo da beleza: notas de campo sobre cirurgia plástica no Rio de Janeiro”, in GOLDENBERG, Mirian (org.), *Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*, Rio de Janeiro, Record.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca
2005 *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- GARCIA, Tânia da Costa
2004 *O ‘It Verde e Amarelo’ de Carmen Miranda (1930-1946)*, São Paulo, Fapesp/Annablume.
- GIL-MONTERO, Martha
1989 *Carmem Miranda, a pequena notável*, Rio de Janeiro, Record.
- MEIRELES, Cecília
1983 [1935] *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e rimo*, Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore.
- MENDONÇA, Ana Rita
1999 *Carmen Miranda foi a Washington*, Rio de Janeiro/São Paulo, Record.
- MOURA, Roberto
1995[1983] *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Secretaria Municipal de Cultura; Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural; Divisão de Editoração.
- PARANHOS, Adalberto
2003 “A Invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social”, *História*, Unesp, vol. 22(1).

SÁ, Simone Pereira de

1997 *Baiana internacional: O Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood*, Tese (Doutorado), Rio de Janeiro, UFRJ.

TORRES, Heloísa Alberto

2004[1950] “Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana”, *Cadernos Pagu*, Unicamp, vol. 23: 413-467, jul.-dez.

TOTA, Antonio Pedro

2000 *O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, São Paulo, Companhia das Letras.

VELLOSO, Mônica Pimenta

1990 “As Tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”, *Estudos Históricos*, vol. 3(6): 207-228.

VIANNA, Hermano

1995 *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Zahar/UFRJ.

VIANNA, Luiz Fernando

2004 *Geografia carioca do samba*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra.

ABSTRACT: The itinerary of Carmem Miranda is very closely related to the migratory phenomenon. Born in Portugal, Carmem emigrated very young, with her family, to Rio de Janeiro. After she became a famous star in Brazil, she left for the United States. This article examines the construction of the “Baiana” persona she created and incorporated, in a way read differently in Brazil and in the United States, with the different images from the “Brazilianity” it carried and aroused. The body and the aspect of Carmem Miranda are inseparable from these readings and from the misunderstanding which her migrant itinerary provoked.

KEY-WORDS : Carmen Miranda, Migrations, Rio de Janeiro, United States, International Baiana.

Recebido em agosto de 2008. Aceito em dezembro de 2008.