

Abre a cortina do passado: limites da construção midiática do nacional na performance de Carmen Miranda

Anna Carolina Paiva DINIZ¹
Thiago SOARES²

Resumo

O artigo discute como as noções de erotismo, cordialidade e jeitinho/malandragem são basilares na cristalização da imagem de Carmen Miranda como síntese identitária do Brasil no âmbito internacional, sobretudo, a partir da indústria do cinema. A reverberação dos discursos acerca dos “tipos brasileiros” que começaram a ser construídos nas décadas de 1930 e 1940 durante o período em que se estabeleceu a “Política de Boa Vizinhança” entre países latinos e os Estados Unidos pautam as questões debatidas. Autores como Gilberto Freyre (1998), Sérgio Buarque de Holanda (1995) e Roberto DaMatta (1987; 1997 e 2004) são convocados para tratar desta gênese de uma síntese imagética em torno de Carmen Moranda.

Palavras-Chave: Cinema. Identidade. Erotismo. Carmen Miranda

Abstract

The article discusses how notions as eroticism, warmth and “jeitinho”/trickery are basis in the crystallization of Carmen Miranda’s image as identity and synthesis of Brazil abroad, above, in film industry. The reverberation of “brazilian types” that were discursively built in the 1930s and 1940s - during the period of the “Good Neighbor Policy” between Latin American countries and the United States - guided the issues discussed. Authors as Gilberto Freyre (1998), Sérgio Buarque de Holanda (1995) and Roberto Da Matta (1987, 1997, 2004) are presented in our debate.

Keywords: Cinema. Identity. Eroticism. Carmen Miranda

¹ Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Email: carulhina@gmail.com.

² Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC/UFPB). Coordenador do Grupo de Pesquisa em Mídia, Entretenimento e Cultura Pop (Grupop) na UFPB. Email: thikos@uol.com.br.

Introdução

O dia está muito bonito na baía da Guanabara. O sol arde, o batuque saúda a beleza do lugar e a câmera percorre o trajeto entre o Pão de Açúcar e a floresta da Tijuca em um *zoom out*. Assim que o ritmo do batuque intensifica, as aves começam um baile na floresta em extensa sequência musical. Estamos descrevendo os primeiros segundos da cena inicial do filme de animação *Rio*, de 2011, cujo enredo é baseado na história de uma ave típica do Brasil que foi vítima do tráfico de animais, passando a morar em uma parte gélida dos Estados Unidos, adotado por uma dona de livraria. A trama tem a virada quando um pesquisador que visitava a livraria o reconhece como ave em extinção e convence sua dona a levá-lo de volta ao Brasil. Na volta, Blue, a princípio, não se reconhece naquele ambiente. Ao longo da trama a ave passa por um processo de reconhecimento até se visualizar como um nativo, mesmo com suas ligações com o País tendo se cortado tão cedo em sua vida. Blue, uma vez que retorna ao País, vai se deparando com uma série de personagens que encarnam o “brasileiro típico”, pessoas efusivamente alegres, sambando no meio da rua, ornando frutas na cabeça, e que, a princípio, não geram empatia ou reconhecimento.

Exatos 70 anos separam a produção da animação *Rio* (2011) da produção da comédia-musical *Uma Noite no Rio* (1941), estrelada por Carmen Miranda e que tem a sequência musical inicial muito próxima a apresentada na animação *Rio*. Curioso perceber que os dois filmes em questão são dos estúdios Fox Filmes, com sede em Los Angeles (Hollywood), nos Estados Unidos, e que a mesma lógica da alegria, efusividade e cordialidade dos tipos brasileiros ainda vigoram – mesmo diante, como já dissemos anteriormente, dos 70 anos que separam as duas obras. A questão que se delineia neste artigo diz respeito à premissa dos resíduos identitários brasileiros na indústria do cinema, diante da cristalização da imagem de Carmen Miranda como uma espécie de baliza em torno da cordialidade nacional. Como os objetos aqui apresentados são de ordem cinematográfica, aparecem como questões de fundo, as lógicas dos estúdios e um debate

em torno das formatações identitárias dentro do mercado “estrangeiro”.

Destacamos aqui dois estudos, hoje tomados como clássicos, que foram lançados entre as décadas de 30 e 40 e se tornariam as bases da reflexão em torno da colonização e das consequências para a formação na nação e da construção da identidade nacional com base em três elementos-chaves: o erotismo (FREYRE, 1998), o cordialismo (HOLANDA, 1995) e, já na década de 80, o “jeitinho” (DAMATTA, 1986 e 1997).

“Casa Grande & Senzala”, de Gilberto Freyre, foi o primeiro a acionar o caráter do erotismo como artefato morfológico da cordialidade brasileira. De caráter mais antropológico, Freyre se debruça sobre a formação do patriarcalismo colonial e tem como destaque a formação da vida íntima e privada nos engenhos da região Nordeste. A liberdade sexual da Casa Grande e da Senzala, os escravos como agentes de sexualização dos espaços privados e a suposta “tensão” racial entre os recônditos do ambiente privado funcionaram como importantes metáforas para dar conta de uma forma de viver nordestina e, também, brasileira. A liberdade sexual exaltada por Freyre, por fazer parte do dito “caráter brasileiro” trabalhado em sua lógica social, foi naturalizada em boa parte das produções audiovisuais internacionais que tratam do Brasil.

“Raízes do Brasil”, de Sérgio Buarque de Holanda, é o primeiro a trabalhar a ideia de cordialidade, sob uma clara influência da Nova História Social dos franceses e da sociologia alemã (herança de Max Weber). A reverberação em torno do colonialismo e das dinâmicas de encontros e tensões entre colonizador e colonizado, acionam, no contexto brasileiro, texturas que diferem das relações bélicas, por exemplo, existentes em grande parte da América Latina com a presença espanhola. Esta particularidade do Brasil agencia uma espécie de premissa de maleabilidade nos modos de tratar e lidar com o estrangeiro. A cordialidade aparece, portanto, como uma caracterização, embora limitante, sabemos, de um modo de lidar com o outro.

A ideia do “homem cordial” de Holanda (1995) foi revisada por DaMatta (1986) já nos anos 80. Este antropólogo trabalhou a mais conhecida festa popular brasileira, o carnaval, como engrenagens de entendimento das relações sociais no Brasil. A

partir dessa celebração, DaMatta esmiuçou os conceitos de casa e de rua para mostrar como esses lugares ganham sentidos opostos quando inseridos na lógica do trabalho.

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

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

Carmen Miranda e os limites do erotismo à brasileira

Quando falamos em representações do Brasil em filmes estrangeiros, pensamos logo no conjunto de estereótipos hedônicos e passionais acerca do modo de vida das pessoas. A animação *Rio* exemplifica essa construção hedônica em torno do imaginário sobre o que é e como se comporta o brasileiro. Essa construção se deu, a princípio, a partir do próprio estudo de brasileiros como Gilberto Freyre (1998) que, revisitando o comportamento privado no Brasil dos tempos coloniais, encontrou entre as principais características do “caráter brasileiro” a tendência ao erotismo.

Passa por ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria e a depravação sexual. Mas o que se tem apurado entre os povos negros da África, como entre os primitivos em geral, é maior moderação do apetite sexual que entre os europeus. É uma sexualidade, a dos negros africanos, que para excitar-se necessita de estímulos picantes.

Danças afrodisíacas. Culto fálico. Orgias. Enquanto que no civilizado o apetite sexual de ordinário se excita sem grandes provocações [...] demonstrando a necessidade entre eles de excitação artificial (FREYRE, 1998, p. 412).

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

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

Não possuindo traços que a tornassem uma brasileira típica – uma vez que a mesma não o era e isso acaba sendo, hoje em dia, um fator faz com que sua imagem sempre seja vista com desconfiança por parte dos próprios brasileiros – a luso-brasileira teria que “forjar” uma brasilidade para que ela conseguisse legitimação como cicerone do Brasil no exterior.

A tarefa não era tão simples, mas por ser branca e européia, apesar de origem pobre, Carmen Miranda era vista com bons olhos pela indústria do cinema e da música por

estar embebida de uma aura civilizada. Vender uma imagem no exterior de um país branco (civilizado) era mais interessante para os planos políticos da jovem nação do que mostrar a face tal como era. Não estamos negando a capacidade da atriz e cantora em desenvolver satisfatoriamente as duas funções, mas é importante destacar que seu fenótipo ajudou sua penetração em espaços eminentemente brancos.

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

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

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

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

o tom o erotismo mirandiano.

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

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

A performance a qual Garcia se refere é a que segue:



Figura 1 – Coreografia em *The lady in the tutti frutti hat*
Fonte: Frames de *Entre a loura e a morena* (1943)

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

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

A lógica da cordialidade

Atuando nos Estados Unidos, Carmen Miranda não interpretou nenhum drama e seus personagens mais importantes tinham conotação cômica. Mesmo morando e trabalhando por mais de dez anos em Hollywood, seus personagens acabavam sempre sendo mulheres demasiadamente passionais e exóticas, um reflexo de seu figurino e dos seus gestos amplos. Havia sempre um caráter afetivo, uma cordialidade transparecida nos sorrisos e em cenas cômicas.

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

Tanto Holanda (1995) quanto Freyre (1998) vão até as mais remotas referências da colonização para entender como se deu a formação social brasileira. Nesse caminho,

ambos destacaram a lógica da afetividade presente nas relações sociais desde que as primeiras caravelas aqui ancoraram. Freyre trabalha essa ideia de cordialidade voltada para as relações afetivas da vida privada, trabalhando as raízes do Brasil pelo viés sexual, enquanto Holanda vai pelo caminho da cordialidade.

Essa dinâmica afetiva, notória nas atuações de Carmen Miranda, foi fartamente usada pelos estúdios americanos para identificar os brasileiros em seu elenco, como foi o caso do clássico da Disney *Alô, amigos* que apresentou para o mundo o papagaio brasileiro Zé Carioca. Logo na apresentação do novo produto, a Disney aponta para a identificação do brasileiro como povo que está na contramão do ritualismo. A imagem a seguir (**fig. 2**), o Zé Carioca reconhece o Pato Donald e quando este estende a mão para o cumprimento, o papagaio brasileiro o puxa para um abraço, descrevendo-o como “um abraço daqueles, um quebra-costelas, um bem carioca, um bem amigo”:

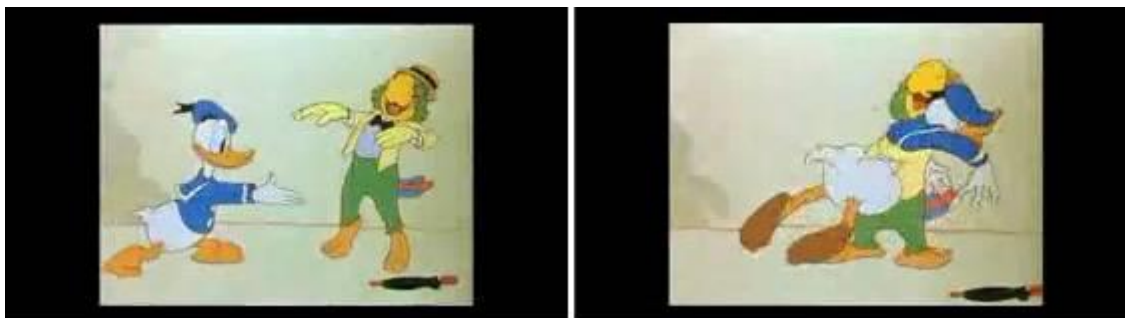


Figura 2 – a cordialidade de Zé Carioca
Fonte: *Alô, Amigos* (1942)

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

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

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

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

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

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

O longa *Aconteceu em Havana*, de 1941 foi um dos primeiros filmes americanos a inserir em seu enredo o “tipo ideal” do homem brasileiro: o malandro *HHHHhhhhda* que utiliza de artimanhas para superar situações de conflito. Rosita, personagem de Carmen Miranda, está sempre desconfiada de Monty, seu

companheiro, que, mesmo sustentado por Rosita está sempre armando alguma situação para se dar bem. Em determinado momento da trama, num momento de fúria, Rosita dispara: “Você é um ladrão e não serve para nada!”. Para contornar a situação, Monty se vale de sua sabedoria de malandro dando um beijo em Rosita ao invés de revidar a ofensa. Nisso, a agressividade da latina é tragada pelo instinto sexual e os dois fazem as pazes.

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

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

Essa percepção da malandragem e do jeitinho como um desajuste social teve reiteração em longa duração. Na produção “Acorrentados”, de 1958, o Brasil torna-se um esconderijo de criminosos para o qual Tony Curtis e Sidney Poitier, prisioneiros acorrentados, fogem. Em 1961, o filme “Bonequinha de Luxo”, vencedor de dois Oscars trazia em seu enredo um “latin lover” brasileiro chamado José Silva Pereira que, no longa, estava sempre atento às situações esperando o momento exato para fugir da polícia. Mais recentemente, o jogo eletrônico de ação em primeira pessoa, “Assassin’s Creed III”, da Ubisoft, lançado em 2012 – mais de 70 anos depois do lançamento de *Aconteceu em Havana* – em uma das primeiras *cutscenes* um homem tenta entrar no metrô sem o bilhete e é repreendido pelo segurança. A *cutscene* avança seguida de outros casos de tentativa de entrada no metrô sem a utilização do bilhete.

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

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

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

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

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

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

A função de Carmen Miranda à sua época era de absorver esses tipos brasileiros na sua performance de cicerone do Brasil no exterior. Mas como esses tipos brasileiros são vistos quando pensamos em um país com dimensões continentais nas quais várias regionalidades o completam formando um mosaico cultural? É nesse jogo de macro e micro que as regionalidades serão relacionadas e algumas serão universalizadas enquanto outras ocuparão um papel secundário naquilo que se oficializa como identidade brasileira.

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

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

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

Há, pois, uma leitura do Brasil em relação (ou comparação implícita ou explícita) a outras coletividades do mesmo valor; e outra em relação a um conjunto de identidades que constituem ou formam a identidade nacional



– em outras palavras, do Brasil em relação a si mesmo. Num caso, trata-se de um diálogo com as forças aculturativas do mundo moderno que chegam frequentemente de fora para dentro; noutro, de uma visada interna que pode ou não tomar a identidade como foco. (DAMATTA, 2004, p. 21)

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

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

Em resumo, o plano universalista leva em consideração a diversidade de regiões e de culturas existentes e que revela um todo recortado por diferentes níveis de desenvolvimento econômico e social. O plano das singularidades é, para DaMatta (2004), aquele no qual os habitantes se vêem como povo que forma uma nação. É o plano no qual



existe identificação com aquilo que tem ligação ao País, é onde as diferenças tornam-se menores que as semelhanças. Nesse plano, não há lugar para diferenciações sociais. Completando o pensamento de DaMatta, nesse plano, as diferenças regionais servem para enfatizar a grandeza de uma nação unida apesar das contradições.

Como coloca DaMatta (2004), “as identidades, como as narrativas, têm muitos pontos de partida” (DAMATTA, 2004, p. 24) e esse ponto de partida é escolhido de acordo com a linha de discurso que se quer seguir. Por isso, a construção de identidades “é um jogo entre o que deve ser necessariamente lembrado e o que deve ser necessariamente esquecido em certas situações” (DAMATTA, 2004, p. 24). Por isso, quando se lança mão da construção da identidade nacional para exportação, geralmente passa-se a ideia de uma nação no plano universalista. É aí que mora o problema da representação das identidades regionais, uma vez que as retóricas holísticas (CANDAU, 2012, p. 28) homogêizam a cultura gerando pontos de conflito nos reconhecimento por parte dos grupos de regiões que têm sua memória e cultura modificados ou subtraídos na construção da identidade nacional.

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

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

verbalizados (CANDAU, 2012, p. 23)

Como vimos em Castro (2005, p. 21), foi na vivência de Carmen Miranda na Lapa dos anos 20 que os códigos sociais implícitos foram introjetados em sua performance, como acontece com todos que vivenciam qualquer outro ambiente. Dessa forma, a tendência natural sempre foi Carmen Miranda construir um cicerone marcado pelas suas experiências pessoais. Já sob a perspectiva coletiva, algumas questões precisam ser relativizadas. Segundo Candau (2012, p. 27), é reducionista definir a identidade de um grupo a partir unicamente da protomemória, já que as estratégias identitárias de membros da sociedade “consistem em jogos muito mais sutis que o simples fato de expor passivamente hábitos incorporados” (CANDAU, 2012, p. 27). Dessa forma, essas retóricas holísticas, facilmente percebidas nos discursos oficiais sobre a identidade nacional dos anos 30 aos anos 50 do século passado, assim como as bases da construção midiática do cicerone Carmen Miranda, se pautam basicamente em priorizar aspectos marcantes de determinadas culturas regionais, geralmente pólos metropolitanos, para embalar como nacional. Portanto, os produtos midiáticos estrelados pelos cicerones nacionais carregavam essas retóricas holísticas, ou seja, “o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos que são conceituados como *outra coisa* que a simples soma das partes e tidos como agregadores de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos” (CANDAU, 2012, p. 29. Grifo do autor).

Apesar de já sabermos que Carmen Miranda, com o tempo, vai evocando um panamericanismo em suas performances, a base dessa construção se deu principalmente pela necessidade de colocar em evidência aspectos multiculturais provenientes do próprio Brasil. Vemos em *Uma noite no Rio* (1941) e *Banana da terra* (1938) uma baiana estilizada dançando samba de roda no Rio de Janeiro. Vemos outra baiana estilizada exalando um erotismo tropical em *Entre a loura e a morena* (1943).

Para DaMatta,

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

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

Na sequência musical *The Lady in the Tutti Frutti Hat* (**fig. 3**), a utilização de frutas, principalmente da banana, já mostra o tipo de direcionamento que se quer dar ao enredo da sequência musical. A performance detalhadamente coreografada e a homogeneização do figurino das bailarinas fazem com que Carmen Miranda e os animais da cena tenham mais destaque. Quem conduz a introdução da sequência musical, curiosamente, são os macacos que sobem nas bananeiras do cenário. Eles são seguidos pela câmera e esta segue, sem cortes, até a chegada da atriz brasileira em uma carroça puxada por bois e escoltada por três homens sem camisa demonstrando ser uma espécie de empregados, ou até mesmo escravos, de Carmen Miranda.



Figura 3 – A tropical senhora do chapéu de frutas
Fonte: Frames de *Entre a loura e a morena* (1943)

Na sequência musical que abre o filme, *Aquarela do Brasil* (**fig. 4**), a diversidade regional do País é mostrada de uma forma mais didática. Em um navio chamado “SS. Brasil”, chegam pessoas bem trajadas, no setor das cargas são descarregados açúcar e café em grande quantidade e também frutas tropicais em quantidade e variedade muito maior que os dois primeiros produtos. As frutas descem do navio sem uma forma adequada de armazenamento, sendo descarregadas seguras apenas por uma rede de cordas, para dar a ideia de abundância e também para casar com a aparição de Carmen Miranda que surge como se estivesse segurando toda aquela diversidade em sua cabeça.



Figura 4 – Aquarela do Brasil (1943)
Fonte: Frames de *Entre a loura e a morena* (1943)

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

Trabalhamos até aqui a construção do Brasil nos filmes americanos com base em um jogo que ora privilegia a cultura de regiões mais desenvolvidas, ora traz para a composição da obra a cultura de regiões mais distantes das metrópoles e assim vai dando-se o tom da composição da brasilidade múltipla que se queria expor para o mundo. Mas temos que levar em consideração também que Carmen Miranda passou boa parte de sua vida fora do País em uma época em que as notícias não caminhavam tão rapidamente ao redor do mundo. Além disso, muito da transformação do País – tanto econômica, quanto política, além das mudanças sociais em decorrência de conflitos ou até mesmo em consequência do desenvolvimento do interior do Brasil, o que fez com que se construísse

uma nova elite rural ligada à pecuária no Centro Oeste do Brasil – não foi acompanhada por esta cantora e atriz que já gozava de carreira sólida nos Estados Unidos. Carmen Miranda passa então a ser um cicerone auto-exilada que passa a imprimir em sua performance um discurso de Brasil impressionista e cada vez mais latinizado.

Em um artigo intitulado “Identidades difusas”, o escritor Milton Hatoum (2003) explica que:

Nas narrativas escritas por exilados, expatriados e auto-exilados, os laços culturais, afetivos e mesmo lingüísticos com o país de origem tornam-se um problema e suscitam formas de representação de variados matizes. Às vezes esses textos evocam um lugar perdido para sempre, ou um regresso impossível e apenas imaginário para um lar e um passado povoados de traumas e cisões, e devastados por lembranças que dilaceram e angustiam o narrador. Este já não pertence mais a um único lugar, e suas condições de exilado, expatriado ou imigrante torna problemático e instável o próprio lugar de origem (HATOUM, 2003, p. 90).

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

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

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

como a baiana: era preciso mostrar o Brasil moderno e civilizado, como reivindica a carta a seguir:

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

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

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

Enquanto vivemos hoje, no século 21, uma época em que existem pesquisas dispostas a fazer exercício hercúleo de futurologia, principalmente no setor da cibercultura, com esta pesquisa – que caminha no rumo contrário – temos a possibilidade de revisitar, analisar para tentar encontrar as “origens” dessa construção de cicerones que se deu,

basicamente, nas primeiras décadas do século 20. Todo presente pressupõe e é resultado de um passado, que tanto explica o atual estado das coisas e situações, como também é a base pela qual se pode traçar as perspectivas de futuro. Fomos buscar, com este trabalho, o que consideramos como sendo as primeiras manifestações de criação dos cicerones, personagens pelos quais se imprimiu retóricas holísticas baseadas em seleções de regionalismos para mostrar internacionalmente o que considerava ser a síntese de sua cultura.

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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