



**EIS QUE NASCE A BAIANA: RELAÇÕES ENTRE CARMEN MIRANDA,
IDENTIDADE E ESTADO**

**AND THE “BAIANA” IS BORN: RELATIONS BETWEEN CARMEN
MIRANDA, IDENTITY AND STATE**

Kárittha Macedo*

RESUMO: Este trabalho se propõe a analisar a construção de uma identidade nacional brasileira a partir da figura de Carmen Miranda e de sua “baiana”. Debate o surgimento da personagem que caracteriza Carmen e por que ela chegou ao status de “símbolo nacional” e sinônimo de “identidade brasileira”. Para tanto, busca outros elementos nacionais que subsidiaram esse entendimento e analisa a performance de Carmen em “O que é que a baiana tem”, no filme “Banana da Terra” (1939), primeira vez que vestiu a personagem. Entretanto, no mesmo ano do lançamento do filme, Carmen Miranda parte para os Estados Unidos, e lá sim a baiana se tornaria o ícone que hoje conhecemos. Portanto, a fim de compreender de que modo se tornou um mito, levanta alguns pontos da sua carreira naquele país. As pesquisas realizadas partiram das imagens difundidas de Carmen Miranda, de sua filmografia, da literatura disponível, da mídia impressa e digital, e dos acervos virtuais. Concluindo que Carmen Miranda foi uma personagem que ilustrou um discurso densamente sedutor, no qual representa a popularização de ideais e alimentou a imagem do “tipo brasileiro” e “latino”.

PALAVRAS-CHAVE: Carmen Miranda; “O que é que a baiana tem”; identidade nacional; símbolo nacional; imagem.

ABSTRACT: This study intends to analyze the construction of a Brazilian national identity on the figure of Carmen Miranda and her “baiana”. It debates the creation of the character that features Carmen and why she received the status of “national symbol” and synonym of “Brazilian identity”. Therefore, it seeks other national elements that supported this understanding and analyzes the performance of Carmen in “O que é que a baiana tem” in the film “Banana da Terra” (1939), the first time that she wore the character. However in the same year the film was released, Carmen Miranda left to the United States, and there the “baiana” became the icon we know today. Therefore, in order to understand how she became a myth, it raises some points of her career there. The research was carried out from Carmen Miranda’s broadcasted images, her filmography, the available literature, print and digital media, and virtual collections.

KEY-WORDS: Carmen Miranda; “O que é que a baiana tem”; national identity; national symbol; image.

1. Símbolos nacionais



Durante a década de 1930, a centralização do poder político se estabelecia junto à centralização do poder simbólico, fato que levava todo o material cultural a visar o engrandecimento da nação e de sua população (CAPELATO, 1999, p.176; VELLOSO, 1982, p.77). Por conta disso, as mensagens emitidas, incluindo várias das canções interpretadas por Carmen, tinham cunho patriótico e procuravam despertar na população o orgulho pela sua nacionalidade e a confiança em relação ao país, logo, em seus governantes e nas medidas que propunham.

Neste viés, a propaganda política vinha camuflada dentre as produções culturais. No caso brasileiro, este sentimento era naturalizado “em honrosas tradições, na capacidade da nossa raça, na consciência das nossas possibilidades e na nossa força” (OLIVEIRA, 1990, p.134). A intensificação das emoções ocorria principalmente através dos meios de comunicação, outros meios eram a literatura, teatro, pintura, arquitetura, ritos, comemorações, manifestações cívicas e esportivas. O discurso patriótico colocava todos na categoria de brasileiro, transmitindo a sensação de unidade e igualdade que camuflava as tensões sociais (GARCIA, 2005, p.114). A supervalorização dos recursos naturais e da vasta extensão territorial acompanhadas dos elogios ao novo brasileiro (povo inteligente, exemplo de trabalho dentro da ordem, e de ímpeto realizador), incansavelmente narradas, sugeriam um futuro seguramente grandioso a todos, ao passo que simultaneamente desenvolvia-se a indústria.

Esta articulação ganhava força ainda maior devido ao controle do Estado sobre os meios de comunicação através da censura, eliminando as vozes discordantes e selecionando apenas o que lhe era favorável. Conjugando

o monopólio da força física e da força simbólica [...] [as ações governistas tentaram] suprimir, dos imaginários sociais, toda representação do passado, presente e futuro coletivos que [fosse] distinta daquela que atesta a sua legitimidade e cauciona seu controle sobre o conjunto da vida coletiva (CAPELATO, 1999, p.169).

Naturalmente, promove-se uma dilatação do tempo na dimensão da história em que o passado é reinterpretado consoante as exigências de legitimação do presente (CANEVACCI, 1990, p.09; BERNARDET, 1994, p.17). Conforme Walter Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’, mas



pode simplesmente representar uma apropriação de uma reminiscência no momento de um perigo”, uma releitura de um possível foco de questionamento, em serventia própria (1985, p.224). E era justamente nisso que os intelectuais do Estado Novo trabalhavam, naquele momento um novo Brasil nascia, a história foi recontada e novos heróis surgiram (OLIVEIRA, 1990, p. 60).

Entretanto, o Estado não tinha controle sobre todas as imagens da nação que eram produzidas, como foi o caso comentado anteriormente do cinema brasileiro, do teatro de revista e da própria baiana difundida por Hollywood. Diante disso, é necessário lembrar que Carmen Miranda não sintetizou sozinha a representação de Brasil que hoje é conhecida, nem foi apenas o Estado Novo o único responsável por essa leitura. A origem da noção de identidade brasileira difundida por Carmen Miranda que aqui saliento, não tem uma origem precisa e única, porém, compõe-se de uma série de artefatos culturais e agentes sociais que ultrapassam as décadas de 1930 e 1940, marcantes na vertente nacionalista. Juntamente a esses fatores e considerando as condições favoráveis, despontaram uma pluralidade de outros artistas, intelectuais e imagens que subsidiaram as bases sociológicas e estéticas da nova ideia de nação e dos novos símbolos nacionais através do diálogo entre si.

Conforme E.H. Gombrich, “toda comunicação humana se faz através de símbolos, através do veículo de uma linguagem, e quanto mais articulada for a linguagem, maior a chance de que a mensagem seja transmitida” (1986, p.337). Logo, a fomentação desses outros símbolos e desses discursos, calcava um terreno fértil e assentava um contexto ideal para que Carmen Miranda e sua baiana fossem interpretadas como símbolo de identidade nacional, construía-se uma realidade em que as pessoas partilhavam um mesmo entendimento daquela forma de expressão.

Alessander Kerber chama a atenção para uma espécie de *checklist* desenvolvida por Thiesse, uma série de códigos de símbolos que os estrados devem eleger para se definirem como nação:

Uma história estabelecendo a continuidade da nação; uma série de heróis, modelos dos valores nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares memoráveis e uma paisagem típica; uma mentalidade particular; identificações pitorescas – costumes,



especialidades culinárias ou animal emblemático. Esses símbolos não são apenas uma superficial lista de adornos, mas algo essencial para a auto-representação das pessoas que se identificam com a nação (apud KERBER, 2007, p.48).

Alguns desses itens podem inclusive serem identificados pelas canções e performances de Carmen Miranda. Mas sem a pretensão de esgotar o tema, é ainda possível ressaltar a influência do movimento modernista, da figura do malandro, do carnaval, do samba, da teoria do “caldeirão de raças”, da literatura regionalista e da arte de Portinari na formação dos símbolos nacionais e dessa noção de brasilidade que Carmen Miranda difundiria. De fato, nenhuma cultura pode ser inteiramente inventariada, mas em contrapartida, “nenhum elemento dessa cultura pode ser compreendido isoladamente” (GOMBRICH, 1994, p.88), por isso, chamo atenção para como Didi-Huberman desenvolve essa interação de elementos através dos preceitos de Walter Benjamin,

Cada presente é determinado pelas imagens que são sincronizadas com ele; cada Agora é o Agora de uma recognoscibilidade (Erkennbarkeit) determinada [...] uma imagem, [...] é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. [...] A imagem que é lida- quero dizer, a imagem no Agora da recognoscibilidade- traz no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso [...] **que subjaz toda a leitura** (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p.182). *grifos meus*

Isto é, as demais imagens que vinham sendo destacadas ao lado de Carmen Miranda, operavam juntas uma certa compreensão daquele momento. Em vista disso, é possível supor que com o início do século XX, nota-se um incentivo generalizado à afirmação romântica das tradições da nação e do povo brasileiro como base da sustentação da modernidade, que atou nos mais diversos movimentos tendo como ponto de partida a Semana de Arte Moderna de 1922 (FERREIRA, 2007b, p.136). De tal modo, o movimento modernista representou um grande incentivo para a formação da identidade que seria marcada na década de 1940. Para Renato Ortiz, ele dá início a uma nova relação entre cultura e modernização da sociedade brasileira (2001, p.35). Os modernistas fomentaram a atualização do Brasil em relação aos movimentos culturais e artísticos que ocorrem no exterior; ao mesmo tempo em que buscaram novas raízes nacionais valorizando o que haveria de mais autêntico no Brasil, seu lema era que só seríamos modernos se fôssemos nacionais. Pautados por esse preceito, estavam determinados a construir um novo país



através da arquitetura, da poesia, literatura, pintura, teatro etc., alavancando também a construção de uma identidade nacional (ORTIZ, 2001, p.35).

Nos anos 1930 e 1940, o malandro marca esse período como uma figura ligada ao samba e ao bairro da Lapa, que ficou estereotipado injustamente por uma atitude avessa ao trabalho, vestido com seu terno branco e chapéu panamá que tem como hábito transgredir as regras. A ele estão associadas esperteza, sagacidade, cordialidade, ginga, sedução e hospitalidade que são traços presentes até hoje na descrição do “brasileiro” e que permearam muitos de nossos heróis, Macunaíma, Zé Carioca e até mesmo Carmen Miranda (DEALTRY, 2009; ALVES, 2003, p.48). O malandro foi eleito símbolo nacional dentro do que pode ser considerada uma inversão de valores, que visava distrair o proletariado e a população negra de seu verdadeiro papel dentro da nova sociedade industrial que despontava, e evitar que essa grande massa se rebelasse contra o poder vigente. Com esse intuito e, mediante um “disputado processo de negociação [...] de espaços de ação e ascensão, ou estabelecimento, sociais”, a voz a essas classes foi dada aos poucos pela institucionalização do Carnaval como festa nacional, do samba como música popular, do futebol como esporte nacional e da baiana como símbolo (CAMARGO, 2007, p.139). Ao invés de brigar com as manifestações, mitos populares e com a cultura negra, eles foram incorporados pelo sistema em uma nova roupagem, mais ordeira e mais branca.

Nesse período, o futebol, que era majoritariamente praticado por pobres e negros, ganha nova visibilidade. O esporte se tornava muito popular dentre as massas e isso despertou uma nova possibilidade de lucros para os clubes, os quais passaram a organizar mais campeonatos e categorias, profissionalizando o futebol e forçando a população a aceitar a circulação dos negros e mestiços em novos espaços sociais. O processo culminou com a conquista do terceiro lugar pela seleção nacional em 1938 no Campeonato Mundial na França. Devido à brilhante atuação da seleção, o herói “jogador de futebol” surgia (FERREIRA, 2007a, p.294-299).

Nesse ínterim, Gilberto Freyre¹ advogava sua teoria do caldeirão de raças e do país da miscigenação, enaltecendo a cultura indígena e afro-brasileira. Não obstante, Hermano

¹ Ver: FREYRE, 1964. Publicado pela primeira vez em 1933.



Vianna comenta que a cultura da mestiçagem só era aceita na falta de coisa melhor, pois ela representava algo original frente às outras nações (VIANNA, 1995, p.28, 68). Renato Ortiz também segue a mesma linha quando afirma que a teoria da miscigenação na verdade representa uma transcendência das divergências reais e omite as tensões sociais derivadas dessas diferenças (1994, p.95). Além de Gilberto Freyre, outros escritores passaram a investigar o homem brasileiro e contribuíram, dessa maneira, no encurtamento das distâncias sociais e na transformação de situações de conflito em conciliação (SALES, 1994). Sérgio Buarque de Hollanda identificou no brasileiro a cordialidade² e no mesmo clima intelectual surgiram os personagens “Macunaíma”, “Jeca Tatu”, “Martim Cererê”, e os atributos “preguiça” e “luxúria” conforme os escritos de Mario de Andrade, Monteiro Lobato, Cassiano Ricardo, Paulo Prado e outros (IANNI, 2002, p.181).

Ao lado destes, salpicaram uma série de escritores regionalistas, como Érico Veríssimo, o Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego³ e também artistas, como Portinari e Victor Brecheret, que destacavam os traços do brasileiro dos mais diversos cantos como um homem simples, trabalhador, forte e de coração puro (FERREIRA, 2007b, p.136). Para tanto, Helena Bomeny salienta que “para a gigantesca tarefa de formar a nacionalidade, necessário seria tornar o país homogêneo, aplainando as distinções regionais e raciais que distinguiriam, negativamente, o Brasil” (1999, p.180).

Junto a isso, é possível lembrar-se do esforço que o Estado exercia para fortalecer os símbolos cívicos dentro da cultura brasileira quando trouxe a bandeira e o hino nacional atrás dos cadernos escolares, instituiu a prática do canto orfeônico⁴, padronizou do currículo escolar, tornou o ensino da língua vernácula obrigatório, legislou a comemoração de datas nacionais e estimulou a exaltação de heróis nacionais.

² Ver: HOLANDA; CÂNDIDO, 1984. Publicado pela primeira vez em 1936.

³Érico Veríssimo [Clarissa, 1933; Caminhos cruzados, 1935; Música ao longe, 1936, Um lugar ao sol, 1936; Olhai os lírios do campo, 1938; Saga, 1940; O resto é silêncio, 1943; Trilogia O Tempo e o Vento (O Continente, 1949; O Retrato, 1951; O Arquipélago, 1962)], Jorge Amado (O País do Carnaval, 1930; Cacau, 1933; Suor, romance, 1934; Jubiabá, 1935; Mar morto, 1936; Capitães da areia, 1937; ABC de Castro Alves, biografia, 1941); Carlos Drummond de Andrade (Alguma Poesia, 1930; Brejo das Almas, 1934; Sentimento do Mundo, 1940; José, 1942; A Rosa do Povo, 1945); José Lins do Rego (Menino de Engenho, 1932; Doidinho, 1933; Banguê, 1934; Usina, 1936; Fogo Morto, 1943).

⁴ Ver: UNGLAUB, 2009.



As primeiras medidas legais de natureza nacionalizadora foram tomadas durante a I Guerra Mundial, atingindo as escolas primárias particulares com ensino em alemão. Decretos estaduais mudaram os currículos para incluir disciplinas de língua portuguesa, educação cívica, história e geografia do Brasil, e obrigaram a adoção de livros didáticos de autores brasileiros. Tais providências ficaram sem efeito após a guerra; na década de 20, só o estado de São Paulo procurou nacionalizar o ensino primário. O clamor pela nacionalização do ensino encontrou respaldo na veemência com que os jornais em língua alemã defenderam o sistema escolar teuto-brasileiro em nome da manutenção das tradições germânicas. No entanto, sem intervenção direta, a partir de 1933 a única providência concreta do governo federal consistiu na concessão de auxílios aos estados para ‘nacionalização do ensino’ (SEYFERTH, 1999, p.219-220).

É interessante pensar que o governo propunha o nacionalismo e a criação de uma identidade nacional através de uma revolução na literatura, cinema, música, e da deposição de modelos estéticos e políticos (liberalismo e comunismo) importados, entretanto, as principais matrizes utilizadas para edificar o novo sistema eram estrangeiras. As técnicas de integração nacional, o populismo, os veículos de comunicação de massa e o levante de símbolos nacionais foram vistos e escritos em inúmeros países, inclusive nos comunistas. A Carta Constitucional de 1937 foi amplamente inspirada na Polonesa, ficando conhecida até os dias de hoje como “A Polaca” (D'ARAÚJO, 2000, p.10, 24). Um dos traços mais obviamente copiados dos modelos alemão e italiano foram o controle dos meios de comunicação e a propaganda política. Hannah Arendt por sua vez, afirma que estes últimos aprenderam muito sobre a propaganda de massa justamente com seu grande opositor na Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos (ARENDR, 1998, p.394).

Assim, o debate que aqui é sugerido, não privilegia o discurso de identidade brasileira proposto pelas imagens de Carmen Miranda como uma

categoria da autenticidade, um traço inerente ao objeto ou ao evento ‘original’, mas uma reconstituição social, uma convenção que deforma parcialmente o passado, mas que nem por isso deve ser pensada sob o signo da falsidade (PETERSON apud NAPOLITANO, 2000, p.168).

Portanto, a imagem de Brasil e de mulher brasileira que seria difundida através da baiana de Carmen Miranda e de sua própria trajetória como artista, foi formada apenas porque estava cercada de outras manifestações que privilegiavam esse entendimento. Pois



como ensina Giddens, “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter” (apud HALL, 2005, p.15). Logo, o discurso vigente naquele período, apoiado pelas novas correntes artísticas, educacionais e políticas, gerou uma nova prática social, firmando novas concepções acerca de si, da história e da nação no imaginário coletivo.

2. Diálogos de uma Imagem

Martine Joly atesta que vivemos em um momento de utilização difusa e generalizada das imagens, no qual somos involuntariamente levados a apropriá-las, a decifrá-las, a interpretá-las e a fabricá-las (JOLY, 2007, p.09). Por conseguinte, é notável que as imagens sejam criações tanto materiais quanto abstratas, uma vez que a compreensão que temos destas “é desde logo condicionada por todo um leque de significados” (JOLY, 2007, p.14).

Compreendemos que ela designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece (JOLY, 2007, p.13).

As imagens não falam por si mesmas, elas não se auto-explicam, estão presentes como um apoio a uma narrativa que já foi escrita ou pronunciada. Assim, a decifração dos artifícios da imagem depende dos “contextos mentais” de cada leitor, pois as reações dos indivíduos são diferentes conforme cada qual é estimulado por suas diferentes expectativas, necessidades e hábitos culturais. (GOMBRICH, 1986, p.316). Quando Gombrich faz a afirmação sagaz que “Não há realidade sem interpretação. Assim como não existe olho inocente, também não existe ouvido inocente” (1986, p.318), ele quer dizer que articulamos os significados, a visão, a audição, conforme nossos “contextos mentais”, ou sociológicos. Para ele a percepção é também culturalmente construída, a interpretação da realidade e das informações recebidas pelos sentidos está atrelada a vivência e à cultura, sendo diretamente dependente das expectativas, experiências e referências que temos, e do contexto mental com que abordamos as obras (1986, p.324). Logo, toda interpretação que fazemos, passa



por uma matriz estruturada (escala de valores) de conceitos pré-existentes que formamos ao longo da vida (GOMBRICH, 1986, p.326).

Assim, apesar das imagens serem fixas, o mesmo não pode ser dito sobre seus significados e representações, pois mesmo que elas se cristalizem em estereótipos, estes mesmos ganham novas interpretações dentro do dinamismo das culturas. A imagem se liga a todos os grandes mitos, é um instrumento de comunicação ao mesmo tempo que de divindade, que se assemelha e se confunde com aquilo que “temporariamente” representa ou significa. “Visualmente imitadora, pode tanto enganar como educar”(JOLY, 2007, p.19).

Segundo a abordagem semiótica da imagem, proposta por Martine Joly, ela deve ser analisada

sob o ponto de vista da significação e não da emoção ou do prazer estético, por exemplo.[...] abordar ou estudar certos fenômenos sob o seu aspecto semiótico é considerar o seu modo de produção de sentido, por outras palavras, a maneira como eles suscitam significados, ou seja, interpretações. Efetivamente, um signo é um signo apenas quando exprime ideias e suscita no espírito daquele ou daqueles que o recebem uma atitude interpretativa. [...] [Portanto] [...] A tarefa do cientista semiótico consistirá antes em tentar ver se existem categorias de signos diferentes e se estes diferentes tipos de signos possuem uma especificidade e leis de organização próprias ou processos de significação particulares (2007, p.31).

Ou seja, analisar uma imagem pressupõe “compreender o que é [...], o que ela diz e, sobretudo, como ela o diz” (JOLY, 2007, p.34). Portanto, pretendo mostrar que a imagem de Carmen Miranda vai além da representação e das interpretações engessadas. Ela assume o papel de uma imagem dialética, que representa uma forma e uma transformação, o conhecimento e a própria crítica desse, ao passo que se porta como um ente aberto a análises críticas que autoriza a todos a lhe sentir e significar, transformando a história e abrindo ainda mais caminhos para interpretações (DIDI-HUBERMAN, 1998). Segundo Didi-Huberman,

Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos (as sentidos sensoriais, a ótica e a tátil, no caso) e a dos sentidos (as sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios). Ora, essa ponte, ou essa ligação, não é na imagem nem logicamente derivada, nem ontologicamente secundária, nem cronologicamente posterior: ela é originária, muito simplesmente - ela também. (1998, p.169).



A identificação de Carmen Miranda como símbolo de uma nação e posteriormente como síntese da América Latina, foi privilegiada pelo contexto vigente e pelas políticas envolvidas, porém, sua imagem foi tão retumbante que adentrou o olho da história. Didi-Huberman enfatiza a importância da imagem e das novas concepções que traz à tona através da analogia do ciclone:

Uma única imagem: inadequada, mas necessário, imprecisa, mas verdadeira. Verdadeira por uma verdade paradoxal, é claro. Eu diria que a imagem é aqui o olho da história por sua tenaz vocação de tornar visível. Mas, também, que está no olho da história: em uma zona muito local, em um momento de suspense visual, como se fala do olho de um ciclone (recordamos que esta zona central da tormenta, capaz de manter-se em calma, ‘não por isso deixa de trazer consigo umas nuvens que dificultam suas interpretações’) (2004, p.67-68). *Tradução livre da autora.*

Mesmo sendo estáticas e sem nada poder dizer, suas imagens permitem a visibilidade já no “presente”, das circunstâncias e questões circundantes a sua criação (DIDI-HUBERMAN, 2004, p.67). Por conseguinte, pode-se entender que a constituição dos sentidos emitidos pelas imagens da baiana de Carmen depende da história e das tramas enredadas pelas relações entre pensamento, linguagem e mundo, sofrendo um deslizamento, uma transfiguração, que joga com a diferença, a cópia e a simulação (ORLANDI, 2003, p.7). Desse modo, pode-se tratar as imagens de Carmen como alegorias, dentro do sentido benjaminiano, que constituem novas possibilidades de narrar o pretérito a partir do agora (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 176).

Em vista disso, nesse processo de entendimento das imagens, é preciso desconstruir a imagem que foi delineada de Carmen e de sua baiana, e reconstruí-la a partir de seus vestígios em uma nova montagem. Mas

[...] a aparência heterogênea da montagem não existe sem uma interpretação das relações subjacentes: os erráticos problemas da superfície não existem sem um questionamento sobre as profundidades- no sentido freudiano do termo-, embora, filosoficamente falando, a ‘substância’ cedeu definitivamente o passo ao movimento, ao “trabalho”, a colocação (DIDI-HUBERMANN, 2008, p.100). *Tradução livre da autora.*

Portanto, recompor a ordem dos discursos é articulá-los e organizá-los em novos sentidos, subordinados ao objetivo dessa pesquisa que consiste em identificar um discurso



de nação, imerso no contexto pretérito e através de suas imagens projetadas (DIDI-HUBERMAN, 2008).

Para tanto, neste trabalho me volto ao momento crucial de nascimento da baiana de Carmen Miranda, o trecho do filme “Banana da Terra” em que interpreta a canção “O que é que a baiana tem?”⁵ e se veste de baiana pela primeira vez. Considerando que apenas em 1939 com o filme “Banana da Terra” surge a baiana, com a inauguração da interpretação e a imagem que viriam a ser eternizadas no cinema estadunidense, pois no mesmo ano do lançamento do filme ela embarca para os EUA, e lá sim a baiana se torna o símbolo de nacionalidade que conhecemos até hoje. No momento em que o filme “Banana da Terra” foi veiculado, constituiu-se uma imagem que dialogaria com vários discursos, a partir da baiana surgiu um forte símbolo articulador de identidades (brasileira e latino-americana) e sua principal forma de representação nos últimos 80 anos.

A canção “O que é que a baiana tem?”, a performance e a imagem da baiana de Carmen, integraram um discurso fundador, contribuindo na atribuição de sentidos ao “sem-sentido”, atuando na invenção de um “passado inequívoco” e gerando uma fala que norteou e ainda norteia as noções de imagem brasileira, interfere na reconstrução dos laços sociais e em nossa “identidade histórica” (ORLANDI, 2003, p.12). Não obstante, é importante ter em mente que não existe compreensão total sobre os sentidos e personagens que participam, apenas

há a aparência de controle e de certeza dos sentidos porque as práticas sócio-históricas são regidas pelo imaginário, que é político. Assim, refletir sobre essas forças também desorganizadoras que são parte do processo de instituição dos sentidos é um modo de tornar visível a relatividade de seus ‘lugares’ (ORLANDI, 2003, p.7-8).

Portanto, a atribuição dos sentidos e sua territorialização ficam vinculadas a uma disputa de forças em meio à desorganização, na qual algumas vozes prevalecem enquanto outras são silenciadas (ORLANDI, 2003, p.8). Quando o filme “Banana da Terra” foi lançado, junto com outros filmes que seguiam o mesmo gênero, a intenção hegemônica dentro do Brasil era que essas vozes fossem caladas justamente por não refletir seu ideal de

⁵ O filme “Banana da Terra” foi perdido, mas o trecho em que Carmen Miranda interpreta a canção “O que é que a baiana tem?” foi salvo e está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=oyo3I59Gn6c>>.



nação. Entretanto, a imagem que foi inaugurada por aquele discurso estético caiu no gosto dos Estados Unidos e acabou ganhando ainda maior difusão através da sinfonia orquestrada pela Política da Boa Vizinhança.

Naquele momento de 1939, de um lado estavam os Estados Unidos com a intenção de pasteurizar a América Latina e transformá-la em produto de consumo, por motivos econômicos e políticos, e de outro estava a América Latina e o Brasil, que também queriam criar uma imagem positiva e simpática tanto aos estrangeiros como aos nativos, logo, existia uma política explícita (global) de constituição de identidade nacional que partia dos dois lados para firmá-la e Carmen Miranda servia perfeitamente a esses objetivos.

Mas a diluição cultural em produto de consumo era algo que as forças brasileiras por si só já vinham fazendo, não foi privilégio da Broadway ou de Hollywood canalizar um discurso em atração, o Estado Novo teve destacado papel na construção de uma identidade nacional, e para isso passou a dizer a milhões de brasileiros que eles eram “iguais”, gostavam das mesmas músicas, das mesmas comidas e dos mesmos artistas, pulverizando isso através de espetáculos, educação, música, rádio, cinema, literatura, dentre outros meios, porém, a diferença principal estava na mensagem escolhida e no alcance que cada um tinha. Nesse impasse, o discurso apresentado pela baiana de Carmen em Hollywood acabou sendo mais forte. Enquanto o governo brasileiro lutava com os opositores internos para firmar seu ideal, e filmes como “Banana da Terra” representavam um desvio de suas intenções, os Estados Unidos adentravam massivamente toda a América Latina com a pesada carga do “*american way of life*”, e com o fim da guerra, essa influência tornou-se ainda maior, pois desde então, sua rede começou a se expandir para o resto do globo.

Com isso em vista, a seguir será discutida a primeira interpretação de Carmen de “O que é que a baiana tem?”, sob o entendimento que ele se porta como um documento histórico e como agente cultural. É um documento enquanto se revela um difusor de

contextos culturais, comportamentos, relações sociais e políticas, ao veicular idéias [sic] e valores de uma determinada sociedade num determinado período da sua história. [Pois] Como bem afirma Marc Ferro, o filme ‘(...) não vale somente por aquilo que testemunha, mas também, pela abordagem sócio histórica que autoriza’ (GARCIA, 2006).



Permitindo às gerações futuras novas interpretações, leituras e diálogos a respeito daquele momento e de suas relações com o agora. É ainda agente cultural, se considerarmos que a interpretação de Carmen Miranda pode ser entendida como uma imagem, constituinte de um texto, que a partir do filme “Banana da Terra” e de seu eco sobre as demais personagens que Carmen fez, sobre as propagandas em que atuou e sobre a conduta que assumiu, semeou no imaginário coletivo brasileiro, narrativas de Brasil e da mulher brasileira (dentre tantos outros discursos possíveis), que foram repetidos incontáveis vezes a partir de seus suportes visuais e midiáticos, reverberando essas concepções não só naquele tempo, mas ainda no presente, numa mimese coletiva que confirma e reproduz esses discursos. A performance de Carmen torna o Brasil uma imagem autorizada pelos códigos vigentes, tanto que até hoje nos reconhecemos brasileiros através das imagens, das canções, do ritmo, dos trajes e trejeitos de Carmen Miranda.

O filme “Banana da Terra” foi perdido e o tempo se encarregou de dissipar suas cópias e seu roteiro, restringindo algumas possibilidades de ampliar esta discussão. Porém, não me proponho a esgotar o tema, mas a incitar maiores dúvidas sobre os vapores que este filme deixou no olho da história, a partir do trecho clássico sobrevivente, em que Carmen Miranda interpreta a canção “O que é que a baiana tem?”, facilmente encontrado na internet.

3. “Banana da Terra”

Um marco crucial na identificação do Brasil tropical e paradisíaco foi a trilogia dos filmes de frutas. Os filmes eram “Banana da Terra” (1939), “Laranja da China” (1940) e “Abacaxi Azul” (1944), produções da *Sonofilmes* (antiga *Waldow*). O foco desses filmes era o samba – em uma versão que chamavam de gênero nacional–, o carnaval, as frutas, as praias e as mulheres bonitas, uma visão muito próximo daquela que Hollywood retrataria, o Brasil como um lugar de prazeres e de possibilidades, uma “terra onde tudo dá”, que não diverge muito do olhar estrangeiro contemporâneo (GARCIA, 2004, p.75). Essa última expressão, “terra onde tudo dá”, atribuída a Carta de Pero Vaz de Caminha, não corresponde exatamente ao que ele dizia, quando escreveu “querendo-a aproveitar, dar-se-á tudo nela”,



além da alteração no português, Eni Orlandi comenta que o fruto que queriam plantar era de fato a catequese, mas o ponto que ressalta é precisamente a composição, naquele momento, de um espaço de memória temporalizada que institucionaliza uma identidade histórica; partindo de uma frase imortalizada, o que vale como sentido são as imagens enunciativas que ficaram ao longo da história e reverberaram seus efeitos no cotidiano brasileiro e em filmes como “Banana da Terra”, criando uma nova tradição e uma nova memória (2003 p.12-13).

Wallace Downey foi o grande responsável por essas “frutíferas” produções. Estadunidense, chegou a São Paulo em 1929 para trabalhar na Columbia Discos, mas logo se envolveu com o cinema e produziu e dirigiu o primeiro filme sonoro brasileiro, “Coisas Nossas” (1931), junto de seu sócio Alberto Byington⁶. Fundou uma produtora, a *Waldow Filmes*, e associado à *Cinédia* coproduziu o filme “Alô, Alô, Brasil!” (1935), um divisor de águas que deu início à série de filmes carnavalizados e consolidou a presença do rádio no cinema (AUGUSTO, 1989, p.87, 91). Percebendo o grande filão desse gênero de filmes, Wallace rompe a parceria com a *Cinédia* depois de mais algumas películas e passa a filmar sozinho com sua empresa, transformando a *Waldow* em *Sonofilmes* em 1937 (RAMOS, 1997, p.200). Carmen Miranda participaria de muitos desses filmes, mas “Banana da Terra” foi o último deles no Brasil, apesar de ser vista em “Laranja da China”, as imagens utilizadas foram de arquivo, pois àquela altura ela já estava nos Estados Unidos (AUGUSTO, 1989, p.95).

“Banana da Terra” é um musical carnavalesco produzido por Wallace Downey com dinheiro de seu próprio bolso e filmado com um equipamento trazido por ele dos Estados Unidos. Como este não queria correr o risco de perder o alto investimento que fez, seguia exemplo do sistema horizontal praticado pelo cinema hollywoodiano e opinava em todas as áreas da empreitada, maquiagem, figurino, iluminação e fazia de tudo para economizar. O roteiro pouco importava, na verdade ele não deveria ser empecilho para os números musicais, pois o objetivo principal era lucrar com as marchinhas que do filme saíam. Este

⁶ Além de fazer filmes Downey também tinha uma agência que empresariava artistas, atores e cantores para shows em hotéis, cassinos, boates e teatros nas principais capitais da América Latina (RAMOS, 1997, p.201).



filme contou com números de Orlando Silva, Dircinha Batista, Carlos Galhardo, Almirante, Aurora e Carmen Miranda, dentre outros participantes memoráveis⁷.

A direção ficou a cargo de Ruy Costa e roteiro de João de Barro e Mário Lago, os quais idealizaram a *Bananolândia*, uma ilha do Oceano Pacífico que produzia muita banana e naquele ano não teve compradores para seu produto, a fim de resolver o problema, sua rainha, Dircinha Batista, então resolve tentar vender bananas para o Brasil. Seu conselheiro-mor, Oscarito, é quem faz a intensa propaganda publicitária (AUGUSTO, 1989, p.95). No Rio, a rainha interessa-se por Aloisio, cantor do Bando da Lua⁸. O filme foi lançado em 10 de fevereiro de 1939, em São Paulo e Rio de Janeiro, nas salas Metro (Rio e São Paulo), esgotou bilheterias por várias semanas e começou a atrair ao cinema um público que não estava interessado em ler legendas (TINHORÃO, 1972, p.257). Parte do sucesso do primeiro filme, “Banana da Terra”, foi proveniente das ligações de sócio de Downey que viabilizou a excelente distribuição pela *Metro-Goldwyn-Mayer*, e um ótimo lançamento no cinema mais luxuoso do Rio, o Metro Passeio (VIEIRA, 1987, p.150).



Figure 1. Cartaz do filme “Banana da Terra”. 1939. Fonte: carmenmiranda.nom.br

⁷ O elenco de “Banana da Terra”: Dircinha Batista, Oscarito, Aloysio de Oliveira, Lauro Borges, Jorge Murad, Neide Martins, Mário Silva, Paulo Neto, Almirante, Alvarenga, Fernando Alvarez, Ivo Astolphi, Castro Barbosa, Linda Batista, Emilinha Borba, Oswaldo de Moraes Eboli, Carlos Galhardo, Hélio Jordão, Barbosa Júnior, César Ladeira, Virgínia Lane, Aurora Miranda, Carmen Miranda, Afonso Osório, Armando Osório, Stênio Osório, Ranchinho, Linda Rodrigues, Orlando Silva, Romeu Silva, Napoleão Tavares.

⁸A falta do roteiro na sua integralidade não nos permite aprofundar a discussão.



As duas principais performances teriam músicas de Ary Barroso, “Boneca de piche” e “Na baixa do sapateiro”. Normalmente Wallace comprava as músicas para os filmes a preço muito baixo e depois lucrava sozinho com seu sucesso, mas Ary percebeu o que acontecia e pouco antes das filmagens iniciarem pediu cinco contos de réis para assinar o contrato autorizando o uso de suas duas músicas no filme, essa quantia equivalia a cerca de quinhentos dólares, bastante para 1938. Wallace não aceitou o acordo, mas como os cenários inspirados na Bahia e os figurinos já estavam prontos e não se podia gastar mais os refazendo, o jeito foi encontrar novas canções que se adequassem ao roteiro. Para o primeiro número usaram a marchinha de Aberto Ribeiro e Braguinha, “Pirolito”, para o segundo, Carmen se lembrou de uma canção sobre a Bahia que um jovem compositor recém chegado no Rio havia lhe mostrado na Rádio Emissora. Assim, por intermédio de Almirante e de Paulo Trepadeira, Caymmi e “O que é que a baiana tem?” foram parar no cinema— e nos rádios de todo o Brasil— pela quantia de cem mil réis, equivalente a cerca de cinco dólares. Bem mais humilde que o de Ary Barroso, o contrato de Caymmi fechava um pacote “baianístico” que incluía a composição, a consultoria do figurino e a direção da coreografia de Carmem por um valor quase ínfimo perante a repercussão que teria esse número (CASTRO, 2005, p. 168-170; BARSANTE, 1985, p.70).

Todavia, não foi apenas Downey que recebeu os bons frutos de “Banana da terra”. A performance de “O que é que a baiana tem?” abriu as portas para Dorival Caymmi, inaugurou o estilo que eternizou Carmen Miranda e deu voz a um símbolo que marcaria o Brasil e a noção de brasilidade por mais de 80 de anos. “Banana da terra” foi o último filme brasileiro de Carmen, mas a primeira em que vestiu a baiana (MENDONÇA, 1999, p.36). Vários foram os fatores que contribuíram para que Carmen vestisse a baiana. Antes de ser estilizada em 1938 para o filme, a figura da baiana já vinha percorrendo as ruas e palcos do Rio de Janeiro desde o fim do século XIX. Figura importante que era não poderia passar despercebida pelas atrizes dos teatros de revista e dos cassinos, que antes de Carmen, já incrementavam o traje com brilhos e requintes a fim de deixá-lo mais luxuoso para os palcos. Os primeiros registros datam de 1892, quase cinquenta anos antes de Carmen, com Pepa Ruiz (TINHORÃO, 1998, p.231), uma espanhola que se pintava de preto. Dali em diante a baiana que há muito já habitava as ruas do Rio, passou a integrar inúmeras



performances e assumiu papel preponderante nos palcos brasileiros, com duas atrizes muito famosas da época, Otilia Amorim (desde 1926) e Aracy Côrtes (desde 1928). A figura já era tão difundida que em 1934 até um coro no filme hollywoodiano de Fred Astaire e Ginger Rogers, *“Flying Down to Rio”*, as fez presentes (GARCIA, 2004, p. 114).

Embora Caymmi tenha sido consultor do figurino alegórico e da coreografia de Carmen, ele diz ter se inspirado nas negras e mulatas da Bahia que se vestiam a rigor para atrair os fregueses enquanto vendiam quitutes nas ruas ou acompanhavam procissões. Com a chegada da família real (1808) e da missão francesa (1816) as baianas agregaram rendas e babados ao seu visual, e por conta do movimento sanitário, próprio do período, foram obrigadas pelo município a se vestirem de branco para poder vender seus quitutes nas ruas. Muitas dessas mulheres migraram para o Rio no começo do século XIX simplificando suas vestes nessa transição, sobraram “os turbantes, as batas, as saias e as anáguas, mas os ornamentos, originalmente de ouro e prata, perderam em luxo e variedade”. Ficaram conhecidas como “baianas” justamente por conta da transição para o Rio de Janeiro, onde tiveram papel de reverenciado destaque. Ao final da década de 1930, as baianas eram várias, pois além de vender seus quitutes diariamente nas ruas, estavam presentes em quase todos os eventos com seus tabuleiros de frutas, cocadas e acarajés, eram líderes religiosas de candomblé, sediavam em suas casas encontros de rodas de choro e samba e foram as primeiras a formar uma ala na fundação das escolas de samba, obrigatória a partir de 1933. No começo da década de 1930 a fantasia de baiana já era popular no carnaval entre as moças da classe média, porém não era bem recebida nos bailes de gala por ser muito simples (CASTRO, 2005, p. 171-172).



Figure 2. Anúncio no jornal do filme “Banana da Terra”. 1939. Fonte: www.carmen.miranda.nom.br .

A baiana estilizada de Carmen seguia a mesma linha das atrizes do teatro de revista e dos cassinos, pois buscava o glamour e o luxo exigido pela época num encontro de seu gosto pessoal e das orientações de Caymmi. Esse, por sua vez, chegou a acompanhar Carmem a costureira, que havia escolhido um cetim argentino de listras vermelhas, verdes e amarelas (KERBER, 2002, p.96; MENDONÇA, 1999, p. 18).

Todos os penduricalhos, assim como a cestinha de frutas, foram comprados por Carmen, com assessoria de Caymmi, na já venerada Casa Turuna, especializada em fantasias para teatro e para o Carnaval [...] o importante é que, pela primeira vez na saga das baianas estilizadas, surgiram os balangandãs (CASTRO, 2005, p.172).

Caymmi ensinou Carmen os trejeitos das mãos e a explicou que torço de seda era o turbante, pano-da-costa era o xale e

balangandãs eram penças de figas e amuletos feitos de metais nobres, lavrados por finos ourives, e de quaisquer objetos de ferro, madeira ou osso que representassem um pedido ao santo ou o pagamento de uma promessa. Quem os usava eram as formidáveis negras do partido-alto da



Bahia, ex-escravas que tinham ouro e prata escondidos em casa (CASTRO, 2005, p. 170).

Pode-se pensar que de certa maneira seu traje ultrapassava a narrativa que a letra da canção fazia da baiana, instituindo a partir da performance e do figurino uma nova leitura de um personagem da história, que viria a ser vista repetidas vezes a partir do novo suporte que assumia, a película. A fantasia usada na gravação do filme passou a incorporar seu guarda-roupa de shows, ganhando um grande impulso com as inovações trazidas pelo artista e figurinista Jotinha (J. Luiz Borgerth Teixeira), que alavancou as cores, as texturas e as dimensões da baiana de Carmen, fazendo desta um suporte para qualquer coisa que se quisesse colocar em cima. Em sua versão acrescentou frutas ao turbante, tecidos brilhantes, plataformas e carregou o visual de pesadas bijuterias e adereços (CASTRO, 2005, p.172-173). Porém, o impacto perante o público foi grande, para Carmen que sempre se vestia na última moda apresentar-se fantasiada foi motivo de furor. Mas apesar do estranhamento, no carnaval seguinte ao lançamento do filme as ruas e bailes ficaram repletos de baianas, não mais a branca, era a vez da baiana de Carmen, confirmando uma resposta positiva da população (KERBER, 2002, p.95).

Assim, a baiana de Carmen Miranda, inaugurada pelo trecho do filme “Banana da Terra” e objeto desta discussão, se situa dentro do processo de instauração e deposição de memórias e tradições, que cria uma

tradição de sentidos projetando-se para frente e para trás, trazendo o novo para o efeito do permanente. Instala-se irrevogavelmente. [Sendo] [...] talvez esse efeito que o identifica como fundador: a eficácia em produzir o efeito do novo que se arraiga, no entanto na memória permanente (sem limite). Produz desse modo o efeito do familiar, do evidente, do que só pode ser assim (ORLANDI, 2003, p.14).

Constituindo-se, por essa visão, elemento integrante do discurso que Eni Orlandi chama de fundador, sendo parte dessa esfera de valores, imagens e práticas que reverberam nas relações sociais e criam uma experiência de identidade nacional. Estes elementos por sua vez, se reconstituem e ganham uma recarga de sentidos perante as mudanças sociais e políticas.

4. A pergunta que não quer calar: “O que é que a baiana tem?”



A canção “O que é que a baiana tem?” foi composta dentro de um projeto de constituição da música popular brasileira. Rafael Bastos afirma que o esforço em criar ou identificar uma música popular não foi encontrado apenas no Brasil, ele a caracteriza como um fenômeno global da modernidade recente e um “elemento particularmente relevante da reconstrução identital das nações estado modernas e da expansão do concerto das nações”, podendo ser percebido “da índia ao México, do Brasil à Inglaterra, da Itália aos Estados Unidos, do Egito à Alemanha, da Turquia à Argentina, à Espanha, a Cuba, à Escócia etc.” (1995).

No intuito de uma homogeneização da música nacional, canções do âmbito de “O que é que a baiana tem?” eram compostas de maneira simples, um samba polido, que buscava a desvinculação da figura do negro e a fácil assimilação de todas as outras regiões do Brasil e também de outros continentes, pois além de promover uma unificação interna ainda havia um interesse em se posicionar como uma nação original frente às outras. “O que é que a baiana tem?” é um samba extremamente simples⁹, que apresentava as principais características¹⁰ musicais que a definiam como samba, mas dispensava todos os requintes que enriqueciam o ritmo e o destacava perante outros gêneros.

Acácio Piedade (2005), compreendendo a “dimensão expressiva” da música brasileira, identificou uma série de características dentro de diferentes gêneros da música brasileira e as separou por conjuntos de artifícios musicais que chamou de tópica. A tópica é um conjunto de características que remetem a um estilo e por consequência aos aspectos envolvidos a este estilo, etnia, classe social, etc. Dentre as tópicas nomeadas por Acácio Piedade destaca-se para este tema a “tópica brejeira”, que faz alusão ao malandro da cultura carioca. Entretanto, ao analisar a canção, as características do samba ou choro que remetem a figura do malandro não estão muito presentes (cromatismos, deslocamentos rítmicos), nem os recursos que dariam à canção o ar brincalhão e desafiador que este autor entende serem características da musicalidade brasileira.

Há na musicalidade brasileira um estilo simultaneamente brincalhão e desafiador, exibindo audácia e virtuosismo, isto de forma graciosa e, principalmente, interesseira, individualista e maliciosa. Trata-se de um

⁹ Harmonia de dois acordes, melodia com notas da escala, forma unária.

¹⁰Melodia sincopada, métrica binária - segundo tempo forte, instrumentação (pandeiro, violão).



gesto profundo, impresso já na gênese de alguns gêneros, como o choro. (PIEADADE, 2005)

Além disso, na esfera da análise musical existem os chamados cromatismos, sequências melódicas de notas em intervalos de semitom que podem estar relacionados às impressões que o ouvinte tem da música, em determinados tipos de música isto está relacionado à ideia de sensualidade e da própria gíngua da malandragem. Dentro da canção “O que é que a baiana tem?”, contudo, esses recursos não estão presentes. Por que então, ainda assim, quando se assiste ao trecho do filme em que ela é interpretada por Carmen Miranda, todas essas informações (a brincadeira, a malícia, a audácia e a sedução) parecem vir à tona?

Naturalmente, porque a narrativa construída naquela cena vai além da música apresentada e trabalha com muitas outras imagens bem adiante da sonora que povoam no imaginário popular o jogo da ousadia, da sedução e da malandragem. A própria letra da canção, o cenário, os atores envolvidos, e principalmente a performance e o figurino da artista se encarregam de suprir essa amenização provocada pela simplicidade da música, instigando, então, pelo diálogo entre essas peças, um olhar nacionalista sobre esses elementos coordenados.

Rafael Bastos confirma esse ponto de vista ao salientar que a música que invadiu o planeta a partir dos anos 1930 seguia uma lógica mundial caracterizada no plano econômico-político pelo contexto neocolonialista, embora, sem desprezar as diversidades locais, seu processo de difusão dependia muito mais da linguagem enunciada pela teoria tonal, teatralidade, maneira de cantar operísticas e centralidade da interpretação, do que da composição. Conjugando a existência da nação como um fato social, ele identifica ser esse o cenário “que dá consistência a um só tempo global e local, regional e nacional a gêneros como o tango, a *habanera*, o samba, o fado, o blues etc.” (BASTOS, apud BASTOS, 1995).

No trecho do filme que está sendo discutido, a primeira cena já vem carregada de um simbolismo patriótico, pois ela introduz em uma tomada ampla a Baía da Guanabara, com o Corcovado e um Cristo Redentor ao fundo, quase imperceptível, mas certamente presente, elementos esses que destacam a cidade do Rio de Janeiro ainda hoje. Logo, é de se notar que a baiana narrada não é apenas a da Bahia, é carioca e de toda a nação. O Rio,



além de ser a capital do país, o que naturalmente o colocava como ponto centralizador da nação, era referência dentro das manifestações artísticas, centro e disseminador de tendências culturais, e vinha sendo trabalhado paulatinamente como cartão postal do Brasil, como visto antes.

Outro ponto importante é a Baía da Guanabara em si, a tomada ampla que salienta o movimento de suas águas calmas, a posiciona como um lugar receptivo, porém, ela é mais que isso. Fábio Camarneiro afirma que não só a imagem da baiana criada por Carmen se tornava um estereótipo com “Banana da Terra”, mas também a Baía da Guanabara, que se tornava “uma imagem do Brasil que antecede o país, um símbolo, uma imagem para estrangeiro ver, de cartão-postal” (2009, p.56). Naquele tempo em que a Baía era o grande ponto de chegada e de partida do país, esta era a primeira e a última visão que o estrangeiro tinha do Brasil, estabelecendo ali um espaço de troca, o trânsito entre o estrangeiro e o nacional e, ainda segundo este autor, por onde primeiro entrou Carmen Miranda, e simbolicamente, por onde saiu também, já como produto de consumo. A visão deste espaço como troca de mercadorias, metáfora da fronteira, da aduana e do mercado foi bastante trabalhada pelo cinema brasileiro nessa e em outras ocasiões (CAMARNEIRO, 2009, p.58, 62).

Continuando no videoclipe de “O que é que a baiana tem?”, da Guanabara embalada por vozes suaves e um tanto saudosistas, faz-se uma transição para a câmera enquadrada em Carmen da cintura para cima que começa a entoar em ritmo mais animado, tudo “o que a baiana tem”. A passagem de um cartão-postal do país para o foco fechado em Carmen, agora uma baiana estilizada, contribui diretamente em sua vinculação a ele, mostrando nela uma personagem tão nativa como a Baía da Guanabara. O sorriso convidativo, as jogadas de ombro e todo o brilho e efusão que vem do figurino diferente, prendem o olhar do espectador que enxerga uma mulher muito sensual, mas de uma forma sutil, que vem com uma ginga maliciosa, nos olhares, piscadelas, sorriso insinuante e leves movimentos do quadril.

Carmen Miranda já era uma das cantoras mais famosas do Brasil, e muito identificada ao Rio de Janeiro e ao nacional, mas ao vestir a fantasia de baiana, emprestou a ela parte desse *status*. De modo que a construção dos significados emitidos por essa performance,



indiscutivelmente estão associados à imagem da intérprete, sua trajetória, sua conduta e sua reputação enquanto artista brasileira, o fato de ter sido Carmen Miranda quem cantou essa canção já alterou seu sentido, sua conotação e o meio em que era difundida. Todas as suas canções pretéritas, o destaque que dava ao seu figurino, o linguajar solto, a desinibição, bem como as tensões melódicas e as entoações alegres, às vezes caricaturais, que eram características da interpretação de Carmen, surgem como um subtexto à sua interpretação de “O que é que a baiana tem?” e se aderem a própria baiana que criou, potencializando tudo aquilo que está na linguagem (KERBER, 2007, p.200, 208; TATTT, 2002, p.13-15).

Igualmente, já existiam condições pré-estabelecidas enfatizando a figura da baiana, a legitimavam como ícone dentro do país e a levaram a ser retrata no filme “Banana da Terra”. Primeiramente, foi na Bahia que aportaram os primeiros colonizadores e Salvador nossa primeira capital, sendo a data da chegada de Pedro Álvares Cabral nesse estado, celebrada como feriado nacional, atrelando a este local o mito fundador da nossa nacionalidade e de nosso passado histórico (KERBER, 2007, p. 198-199). Na sequência, com a chegada da missão francesa no Brasil, Rugendas e Debret, quase um século antes, pintaram as baianas já como personagens nacionais. Com o passar do tempo, essas filhas remanescentes da escravidão na região da Bahia tornaram-se personagens características da religiosidade afro-brasileira, das muitas ganhavam a vida trajadas de uma maneira especial carregada de simbologias da matriz cultural africana. Com a movimentação migratória nacional, fizeram-se presentes também no sudeste e ficaram extremamente populares no Rio de Janeiro, sendo peças fundamentais no crescimento do samba. Figuras notáveis, logo tiveram sua imagem capturada e reproduzida sob uma nova leitura nas festas populares, no carnaval de rua e nos teatros de revista. Como uma representação do exótico, da miscigenação e da tropicalidade sensual, a baiana também marcou presença na literatura e no meio intelectual, foi escrita por Aluísio de Azevedo em “O Cortiço” e também por Olavo Bilac, e cantada em muitos sambas, legitimando então a invenção de uma tradição¹¹ (GARCIA, 2004, p.111-120).

¹¹ Conceito de Eric Hobsbawn, “Por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas rituais ou simbólicas que visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, estabelecendo



Por isso mesmo, a baiana de “Banana da Terra” não se propõe a ser uma cópia fiel das baianas dos quitutes, das escolas de samba ou do candomblé, ela é uma construção que compõe uma nova narrativa de Brasil e que eleva a baiana a outro nível de aceitação social. Tanto que no carnaval seguinte ao lançamento do filme, a fantasia de baiana que era considerada muito humilde para os bailes fechados, foi uma das personagens mais usadas. Tânia Garcia cita uma reportagem da Revista O Cruzeiro, em que esta afirma que depois de Carmen, a fantasia da baiana que era tida como ordinária e proibida, passou a ser uma constante em todos os próximos carnavais (GARCIA, 2004, p.116). Alessandro Kerber também ressalta o ocorrido:

Segundo a biógrafa Martha Gil-Montero, algo extraordinário aconteceu no Carnaval seguinte, após a estréia [sic] de Banana da Terra. Quase todos os homens que participavam dos desfiles nas ruas do Rio usavam uma baiana -- não bem o clássico traje baiano, mas a nova versão Miranda. Mais extraordinário ainda, era que as mulheres, que em geral se mantinham afastadas das ruas mas participavam de bailes e concursos, também tinham descoberto a baiana (apud, 2007, p.201).

Contudo, todos destacam que o sucesso que a artista teve em Nova Iorque vestida de baiana foi preponderante para a aceitação desta no Brasil. Após a fantasia sair do cinema nacional e do Cassino da Urca para arrebatar as lojas da Quinta Avenida mais famosa do Estado Unidos e ganhar as vitrines e revistas deste país, ficou bem mais fácil para os brasileiros assumirem os balangandãs, turbantes e barrigas de fora. Sob o pretexto da folia, a sociedade ficava temporariamente autorizada a se aproximar do universo simbólico da cultura afro-brasileira, para as mulheres ainda, isso pode ser compreendido também como uma possibilidade de aflorar a sensualidade e a independência que era atribuída às baianas reais (GARCIA, 2004, p.117).

Por isso mesmo, o diálogo criado entre a baiana de Carmen Miranda e a baiana real se dava no tocante ao seu elogio à miscigenação. Situada entre as teorias de Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e do projeto político de nacionalizar o popular, a baiana entra como símbolo que sintetiza a mestiçagem, um discurso que tem a intenção de homogeneizar as experiências latino-americanas e apaziguar a discussão do nacional.

uma comunidade com um passado histórico” (HOBSBAWN, Apud GARCIA, 2004, p.120). Ver: HOBSBAWN, 1997, p.9.



Quando Carmen Miranda assume no cinema nacional um papel que ressalta as classes populares, isso significa que elas estão sendo consideradas atores sociais no “jogo político com o Estado no que dizia respeito à constituição de um capital simbólico no interior da cultura de massa” (BRAGANÇA, 2008, p.153); numa afirmação mascarada de que as elites e as camadas mais humildes conviviam harmoniosamente, integrando a herança afro-brasileira com a tradicional sociedade branca.

Assim, quando perguntam “O que é que a baiana tem?” e o enquadramento da câmera fica só em Carmen, enquanto ela orgulhosamente responde mostrando todos os seus pertences e apontando para si, existe uma valorização adaptada da cultura afro-brasileira, agregada a elementos de diferentes procedências. Nesse ponto, os badulaques não são exatamente os mesmos narrados pela canção, mas uma seleção de elementos dos trajes dessas baianas junto com a noção de brasilidade que se queria transmitir. Maurício de Bragança anota que este encontro entre Carmen Miranda e Dorival Caymmi pronunciou de fato os “códigos e referências identificadoras” dessa cultura mestiça brasileira, cimentando em simbologia uma tradição inventada muito bem divulgada pela indústria fonográfica, pelo rádio, espetáculos musicais, publicações, pelo cinema e pelas futuras atuações de Carmen Miranda, especialmente nos Estados Unidos, onde ganharia nova conotação ao adicionar outros elementos que ultrapassariam a imagem de Brasil (2008, p.154-155).

A listagem de predicados que a baiana possui, torso de seda, brincos de ouro, correntes de ouro, pano-da-costa, saia rodada, pulseira de ouro, saia engomada, sandália enfeitada e graça como ninguém, traduzem certa forma de identificação, que vai de encontro ao próprio esforço que o Brasil tinha naquele período de formar sua identidade nacional e encontrar atributos que o definisse ao mesmo tempo em que o diferenciasse das demais nações, tal qual a baiana que se diferencia das demais mulheres. Como num jogo de adivinhas infantil, “O que é o que é?”, esse corpo identitário vai sendo construído como um prazer lúdico e infantilizado (SOUZA, 2004, p.81), que só autoriza o Brasil como nação quando ele efetivamente “tiver” uma identidade definida, pois só “*vai no Bonfim quem tem*”. Assim, o desejo brasileiro da naturalização de “uma” das projeções da baiana refletia seu próprio anseio da busca por uma identidade nacional (SOUZA, 2004, p.80), ou seja, a disseminação mundial deste ícone como um retrato de Brasil em que Carmen Miranda se



projeta com um de nossos “balangandãs” [*“Quem não tem balangandãs, não vai no Bonfim”*], um passaporte para a relação com as outras nações.

Isto pode ser entendido também a partir do figurino apresentado. Alessandro Kerber fala que Carmen Miranda e Caymmi buscaram transcrever na fantasia essa ideia de uma brasilidade rica, que nada tinha a ver com a palidez do branco tradicional das baianas.

Com uma natureza tão pujantemente colorida, não se poderia representar o Brasil com vestes brancas, como as utilizadas pelas baianas originais. O colorido, associado às nossas belezas naturais, ao Carnaval e a todas as nuances da diversidade étnica da nação, representava muito melhor o Brasil do que o branco. Logo, podemos afirmar que Carmen, ao alterar esse elemento da imagem da baiana, a abasileirou. O mesmo ocorre com as duas cestinhas de frutas que Carmen colocou na cabeça, associadas às riquezas naturais do Brasil. (KERBER, 2007, p.187-188)

Embora o filme fosse preto e branco, a roupa ultra colorida seria vista nos Cassinos se reinterpretada em outros shows da artista, predominando como referência para sua carreira internacional. Mas mesmo em “Banana da Terra” fica evidente a profusão de brilhos e as diferenças de tons, o figurino traz uma composição de cores, texturas e elementos que chamam a atenção mesmo nos tons acinzentados da película de 1939. Ruy Castro narra a construção do figurino de Carmen e a coloca no papel de criadora da fantasia junto com Caymmi e salienta a percepção que tinha para o destaque da roupa e do corpo perante as câmeras, o excesso de balangandãs e a cestinha na cabeça foram ideias originais de Carmen, esta última fazia alusão direta aos tabuleiros e cestas de frutas que as baianas carregavam na cabeça:

[...] O turbante ainda era modesto para os padrões futuros — a cestinha, menor que um tamborim —, mas já levava apliques de pérolas e pedras. Os brincos, enormes, eram duas argolas de contas. O xale era de renda, com fios dourados, disparando uma profusão de brilhos para a câmera. A bata e a saia eram de cetim, em listras verdes, douradas e vermelho-fúcsia – Carmen intuitivamente atenta para as cores que fotografassem bem em preto-e-branco. A bata, muito sensual, deixava entrever os ombros e o estômago (mas não o umbigo) e quase desaparecia sob a gargantilha dourada, com colares de contas graúdas e a torrente de balangandãs: rosários, correntes e bolotas “de ouro” como usado pelas grandes negras baianas— sim, porque essa era uma roupa de festa, não para vender mungunzá na esquina. A saia, por sua vez, dispensava as anáguas e tinha um caimento natural até o chão, escondendo as plataformas e emprestando a Carmen uma silhueta mais esguia (CASTRO, 2005, p. 172).



Apesar de já vir sendo explorada pelo teatro de revista e por outras artistas desde o fim do século XIX, Carmen Miranda dá um destaque diferente ao traje. Ela sabia enfatizar o papel do vestuário no diálogo com o corpo e era capaz de fundir voz e o corpo numa interpretação diferenciada. Ao mostrar parte da barriga, os ombros e braços, se coloca de forma bastante sensual para a época, mostrar a barriga era extremamente erótico. Porém, Carmen o faz sutilmente, seu corpo não era o da mulher casada, mas era revelado de forma aceitável entre os muitos símbolos de Brasil que despontavam naquela narrativa, dentre eles, a mulher brasileira sedutora e maliciosa.

Quando pergunta “O que é que a baiana tem?”, ela também aponta para si própria, ou seja, ela tem a consciência de tudo o que tem e se mostra “arretada”, entende seu valor e seu poder de sedução, usando tudo aquilo que tem no corpo (pano-da-costa, balangandãs, ouro etc.) para atrair, a partir daí o próprio samba ganha mais ousadia. Cercada de homens que estão vestidos bem a conforme dos malandros, todos de camiseta listrada, calça branca e chapéus, na performance de “Banana da Terra” a baiana tem ao fundo uma grande lua cheia que contribui com um ar de exuberância tropical e romance entre os dois personagens ícones do Rio. Permeada por seu brilho suave, a artista se coloca como uma atração para aqueles malandros, está ali para agradá-los, mas se oferece a esse público de uma forma preservada e bem humorada, o que é muito interessante para a imagem de brasileiro, que se mostra sendo civilizado, disciplinado, controlando os seus instintos de selvagem tropical. Nesse ponto, ela também faz um convite aos estrangeiros, para virem conhecer esse lugarejo de boêmia, de coqueiros, de entretenimento, essa terra que tudo “tem” e é foco da cobiça de tantos homens, como a cena do filme mostra, e que ficaria caracterizado até hoje como local de férias, de riquezas naturais, de moças bonitas, de alegria e romances. Inclusive, o estilo em que a montagem foi feita, de colocar uma mulher (diva do cinema) no centro de muitos homens, como um verdadeiro objeto de desejo, era um traço praticado pela indústria cinematográfica estadunidense, evidenciando quem era o estrangeiro a que esse discurso lançado pelo filme se dirigia.



Figure 3. O que é que a baiana tem. Cena de “Banana da Terra”, 1939 (2). Fonte: www.carmen.miranda.nom.br

Essa rede de relações é ainda melhor compreendida ao saber da importância do cinema hollywoodiano já nesse período e da influência desse sobre as produções nacionais. Nesse caso em especial, o próprio produtor deste filme era um estadunidense, o qual percebeu através dessa cultura um esforço em criar padrões (valores) universais, em que o específico é diluído a ponto de se tornar genérico. Junto a isso trouxe consigo a ideia de que quanto mais genérico mais fácil é a aceitação, especialmente quando é divertido. Essas construções subsidiariam posteriormente a visão que os Estados Unidos desenvolveram da América Latina como um todo, misturando nos estereótipos de mulher e homem latinos referências do Brasil, de dançarinos de rumba, da escravidão e uma série de outros elementos que sequer somos capazes de distinguir hoje, por conta da imprecisão do conceito de nacionalidade que temos agora e que também eles tinham no passado.

Em relação à baiana brasileira, por exemplo, em “Banana da Terra”, não é apenas o corpo da baiana de Carmen Miranda que traduz a mestiçagem, a malandragem, a malemolência e o famoso “jeitinho brasileiro” (BRAGANÇA, 2008, p.155), mas toda a composição da cena, que envolve o cenário, a canção, a melodia, os rapazes malandros que a cercam, e o próprio enredo do filme, que não mais se tem acesso, que compõe um



discurso da nacionalidade e, somente, posteriormente seria transferido inteiramente para a baiana difundida mundialmente. Portanto, apenas dentro das representações posteriores da baiana, constituir-se-ia um espaço que sintetizava natureza, sociedade e as matrizes étnicas e culturais da nação brasileira e da América Latina (RIVERA, 2000). Valéria Macedo posiciona Carmen Miranda precisamente como um *bricolagem* de sentidos, construída de elementos diversos a partir da tessitura de diferentes autores e que esboça um *ethos* próprio:

Nas várias maneiras em que foi cantada e decantada pelos cancionistas, a baiana ganha forma na tessitura da canção como um *bricolage*, pois seu corpo jamais se anuncia inteiro tampouco estático, furtando-nos uma unidade não só por estar em movimento, mas porque é sempre construído por partes de diversas proveniências, como a natureza, a cidade, as comidas, os instrumentos musicais, as rendas, o linho, o tabuleiro, os colares e os membros em proeminência. No gingado pra lá e pra cá, de cima embaixo, confundem-se as belezas dos cenários e dos órgãos, os cheiros das frutas, dos sexos, o mexer nos tachos, nas ancas, as pernas trespassadas no samba, os batuques, as cordas, os bambas, bundas, orixás bolindo e as promessas, quebrantos, requebros, mandingas, gingas, misérias e a maestria em se virar na dança e na vida (1999).

Nesse universo, é possível pensar ainda que embora a baiana seja original de uma região do país, nesse momento de “redefinição de identidades”, o regional foi minimizado a fim de se obter uma “resposta de ordem internacional, objetivando a diluição das diferenças internas e da imposição de um conceito totalizante de nacionalidade” (SOUZA, 2004, p.82). Mas quando avançou efetivamente novas terras, o *bricolagem* de sentidos foi alterado e essa imagem automaticamente foi contextualizada sob a égide de outras culturas, ganhando novos significados e uma nova importância.

O traje da baiana em si, teve repercussões bastante diferentes. Se nos Estados Unidos ela foi primordial¹² no sucesso de Carmen, influenciando a moda local e o comportamento das mulheres, no Brasil ela era apenas uma fantasia a ser usada no Carnaval. Talvez a principal diferença entre as duas reações, é que nos Estados Unidos não havia negras de origem humilde vendendo quitutes e frutas diariamente nas ruas, lá elas nunca foram

¹²“Segundo o que a própria Carmen relatou na época ‘(...) 50% do êxito que obteve na América do Norte foi devido a sua roupa que por (...) novidade despertou o interesse geral’. Pois segundo ela, o samba encontrou barreiras incríveis na terra do Tio Sam. Os norte-americanos certamente não distinguiam o samba de outros ritmos latino-americanos que já habitavam o show business. ‘(...) eles confundem tudo (...). Por mais que eu dissesse que sou brasileira... (...)’” (O Cruzeiro, 24/01/1942, apud GARCIA, 2004, p.118).



conhecidas dessa maneira, apenas como a síntese exótica e bem humorada de Carmen Miranda (GARCIA, 2004, p.118).

O interessante, é que da deturpação de valores nacionais [a nova leitura da baiana] que levou Carmen Miranda ao estrelato no exterior, foi um dos fatores primordiais para que seu sucesso fosse legitimado no Brasil. Deste modo, há de se entender que essa contradição de valores além de inevitável, foi fundamental para o sucesso e constituição da artista como mito (SOUZA, 2004, p.80).

O veículo utilizado também teve papel fundamental na firmação de Carmen Miranda como símbolo nacional. Pode-se dizer que identificar esse discurso dentro de uma canção e de um segmento de vídeo, representa um reforço da mensagem, pois segundo Tatit, sua interpretação é um emissor de desejos que toca pela maneira de dizer, já que consegue “dar formas instantâneas a conteúdos abstratos”, articulando a racionalidade em expressão “do corpo que sente” (TATIT, 2002, p.15). Além disso, esses veículos promovem uma repetibilidade sem fim, garantindo a eficácia e propagação das imagens e narrativas ali existentes, ao mesmo tempo em que igualmente podem representar um viés para seu questionamento e interrupção.

Segundo Judith Butler (1999), a mesma repetibilidade que garante a eficácia dos atos performativos que reforçam as identidades existentes pode significar também a possibilidade da interrupção das identidades hegemônicas. A repetição pode ser interrompida. A repetição pode ser questionada e contestada. É nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existentes. É essa possibilidade de interromper o processo de "recorte e colagem", de efetuar uma parada no processo de "citacionalidade" que caracteriza os atos performativos que reforçam as diferenças instauradas, que torna possível pensar na produção de novas e renovadas identidades. (apud SILVA, 2000)

Sendo justamente o que permite que esta performance seja analisada agora, no ano de 2011, e que a perpetuou como símbolo de identidade por tanto tempo e sob diferentes abordagens.

5. A cristalização de uma imagem: carreira internacional e construção de um mito



Logo após o filme “Banana da terra” e o sucesso da mais nova baiana, Carmen foi para os Estados Unidos em 1939, levada pelo magnata da Broadway Lee Shubert, que viu no palco da Urca uma porção do continente sul-americano, traduzida em música, dança, risos e trejeitos. Quando partiu para os Estados Unidos, no Brasil já era sucesso no rádio, nos palcos e no cinema. Havia gravado vários filmes e trabalhado com diretores proeminentes do cinema brasileiro como Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga. Seu repertório abrangia os maiores músicos da época como Joubert de Carvalho, Ary Barroso, Vicente Paiva, Assis Valente, dentre outros. Já havia cruzado as fronteiras brasileiras, cantando na Argentina e no Uruguai, e sendo conhecida em outros países da América do Sul. Com suas canções que exaltavam a nação e variavam conforme os interesses políticos era querida como um símbolo nacional até pelo presidente Vargas, que por depositar nela suas expectativas de fazer um belo cartão de visitas no exterior, financiou a ida do Bando de Lua aos Estados Unidos para poderem acompanhar nossa nova “Embaixadora” (CASTRO, 2005, p.187, 194; MENDONÇA, 1999, p.12-29). Da Broadway logo passou às câmeras de Hollywood, sendo escolhida desta vez, como o símbolo de um continente, se transforma a partir daí, numa síntese que corresponde ao estereótipo da mulher latino-americana (ENLOE, 2000, p.125).

Com Carmen Miranda nos EUA, os jornais brasileiros faziam suposições como se ela estivesse numa missão de conquista do território estadunidense. Parecia-se acreditar que com os aplausos da Broadway à música brasileira se tornaria universal, porém, mais que isso, quem se destacou foi a personagem de Carmen Miranda, a baiana. Desde suas primeiras fotos tiradas no novo território, as sandálias de plataforma e o arranjo na cabeça insinuavam “a baiana pelas extremidades” em todas as aparições públicas de Carmen. A baiana estilizada foi gradualmente aumentada nos palcos das Broadway e causou impacto tão profundo (MENDONÇA, 1999, p.68) que virou febre no teatro, no cinema e na rádio. Outros artistas a imitavam e seus discos tiveram que ser importados do Brasil para suprir a demanda dos EUA. Foi um sucesso adquirido muito rapidamente, em poucas semanas seu cachê passou de 750 para mil dólares. Como uma das personalidades mais requisitadas, passou a fazer vários comerciais, sendo garota propaganda de cerveja, batom entre outras participações. A moda estadunidense também foi arrebatada por sandálias de plataforma,



turbantes e balangandãs, a loja *Saks* ganhou milhões de dólares vendendo turbantes e balangandãs e personalizou sua vitrines com manequins que reproduziam Carmen Miranda, a joalheria *Leo Glass* chegou a lançar uma coleção inspirada em sua baiana (BARSANTE, 1985, p.14-15).

Quando entrou para o *show business* estadunidense, Carmen adentrou também o panteão das grandes estrelas de Hollywood, o tratamento que recebia e a visão que tinham dela passaram a ser outras. O ar de divindade que as grandes telas inspiravam era engrandecido por toda a mídia que revolvía a indústria das estrelas cinematográficas. O culto às estrelas do cinema era fomentado pela publicidade e pelas fotografias e Carmen estava participando de tudo isso. Além da visibilidade imensa que ganhava com as publicidades que realizava, ela conquistava o público também com as fotos tradicionais daquele período, que enalteciam romanticamente os rostos dessas personalidades, com um jogo de iluminação que trazia suspiros dos fãs. Com a compreensão de que as estrelas “despertam comportamentos miméticos em massa”, elas eram tratadas pela indústria como um “ser-para-a-sedução” (LIPOVETSKY, 2006, p.214).

Uma beleza que exige encenação, artifício, refabricação estética: os meios mais sofisticados, maquiagem, fotos e ângulos de visão estudados, trajes, cirurgia plástica, massagem, são utilizados para confeccionar a imagem incomparável, a sedução enfeitiçadora das estrelas (LIPOVETSKY, 2006, p.214).

Os artistas eram retratados literalmente como seres distantes e iluminados, pelos discursos das revistas e pelos filmes que ilustravam condições absolutamente diversas da maioria da população (MORIN, 1989, p.X). A indústria cinematográfica trabalhava progressivamente na construção de mitos e a manipulação da mídia tinha destaque em sua consolidação. No caso de Carmen Miranda, sua popularidade era instigada na América do Sul anunciando falsas excursões pela Europa e a produção de filmes brasileiros e argentinos que nunca aconteceram (MENDONÇA, 1999, p.35).

No novo circuito, Carmen Miranda passava a emitir um discurso claro, pautado pelas condições vivenciadas naquele tempo e significado através da relação destas com sua imagem, sua conduta, suas personagens nas telas e sua performance, veiculados pelo cinema, pela música, pelas reportagens e publicidades (BARTHES, 2001, p.131-132).



Mesmo transmitindo uma imagem de mulher brasileira que não agradava muito o contingente nacional, ao assumir o novo papel, da estrela *bollywoodiana* e da baiana que se construía, Carmen se fortalecia como mito também aos olhos do Brasil, pois a aprovação estrangeira e o grande destaque que ganhara em níveis internacionais, de uma forma ou de outra, dava uma visibilidade jamais tida por um “produto brasileiro”. Com a repercussão que se dava a pequena notável, sua imagem caiu de fato no gosto dos brasileiros, os leitores de *Cinearte*¹³, por exemplo, pediam muito a publicação de entrevistas e fotos suas. Mostrando como os brasileiros sentiam a necessidade de copiá-la, ou visualizá-la como símbolo (MENDONÇA, 1999, p.35).

No Brasil, Tânia Garcia deu destaque para a Revista *Scena Muda*¹⁴, especializada em cinema. Esta revista como outras, era mais um veículo facilitador da penetração do cinema e do modo de vida estadunidense no Brasil, pois seduzia seus leitores com centenas de imagens de estrelas e os incentivava expressamente a colecioná-las e, tacitamente a adotar seu estilo. Dentre a constelação, um astro que sempre dava o que falar era a Pequena Notável, em meio às várias críticas que vinha recebendo, em 1943 a *Scena Muda* criou um espaço na revista para que os fãs pudessem dar sua opinião sobre o polêmico novo rumo que a carreira de Carmen Miranda estava tomando no cinema estrangeiro. Naturalmente, não houve um consenso, apenas mais vendas, mostrando sua importância aos brasileiros (2004 p.19-20). Ainda hoje a mitificação dos artistas e celebridades acontece de forma semelhante, muitas vezes, por mais esclarecidos que sejamos, perdemos nossa noção de realidade ao acreditar que as imagens dos ensaios fotográficos das revistas são verossímeis e desejamos ser como aqueles sujeitos perfeitos, nos esquecendo dos tratamentos digitais sobre a imagem que a afastam da realidade.

Mas é notável, que especialmente sob as circunstâncias do período em questão, as pessoas ansiavam por estar no templo sagrado do cinema e passar o domingo com seus artistas favoritos.

¹³Revista especializada em cinema editada no Rio de Janeiro entre os anos de 1926 e 1942.

¹⁴Especializada em cinema e a partir de 1942, quando o sucesso de Carmen já era explosivo nos Estados Unidos, também em rádio, tratando os colegas de sua antiga profissão tal qual os ídolos importados (GARCIA, 2004, p.19).



Há uma demanda importante pelas imagens e sons do cinema porque este permite aos indivíduos sonharem acordados, despertarem para a alteridade do mundo, expandirem a consciência e ampliarem as portas da percepção. As imagens extraordinárias do cinema se comunicam com a dimensão subterrânea do inconsciente coletivo, e assim acalenta os desejos mais profundos da humanidade. O cinema vai longe no dom de iludir sobre a transcendência da morte. O fascínio exercido pela sétima arte se justifica pelo fato desta arte excitar a imaginação dos homens e das mulheres em torno do poder, beleza, amor e vontade de eternidade (PAIVA, 2006, p. 02).

Deste modo, considerando que as representações e os sistemas simbólicos se constroem culturalmente a partir de elementos da realidade concreta e das experiências vivenciadas pelos agentes sociais, que os significam com seus desejos e necessidades conscientes e inconscientes, Carmen Miranda assumiu um posto a qual a sociedade ansiava. Pois tanto o Brasil como os Estados Unidos buscavam representantes de uma identidade, cada um a sua maneira, em que prevaleceu a visão do mais forte (BACKZO, apud KERBER, 2002, p.14). Conforme os interesses políticos dos EUA, a imagem de Carmen Miranda nesse país é construída como um simulacro pretensamente naturalizado da bricolagem dos vários fragmentos da América Latina. Um significante à espera de sentidos que force o esquecimento das diferenças dentre a heterogenia dos países abordados e arquitecte uma identidade coletiva. Como Eneida de Souza salienta, durante o período da Boa Vizinhança, nos filmes em que atuava, Carmen assumiu

[...] o papel de 'representante da cultura musical-popular brasileira nos Estados Unidos'. Os interesses políticos se sobrepunham aos culturais, transformando a artista no estereótipo da mulher latino-americana, que se expressava musicalmente no ritmo de samba, rumba e bolero. A construção estilizada de sua imagem **guardava um pouco de cada lugar da América**, o que dificulta vê-la como 'representante de uma autêntica cultura brasileira' Para que a referida política lograsse êxito, deveria ser estimulada a comunicação entre os dois continentes através do cinema e do rádio, veículos responsáveis pela divulgação de um ideal de modernização a ser difundido nos países situados ao sul do Equador (SOUZA, 2004, p.75). (*grifos meus*)

Portanto, os interesses dos sobrinhos de Tio Sam iam além das terras brasileiras e Carmen Miranda seria uma facilitadora dessas relações. Naquele tempo, as riquezas sul-americanas eram representadas principalmente pelos seus produtos agrários e naturais, como o café, a banana e o açúcar, gêneros importados pelos Estados Unidos e que vinham



causando várias tensões com países da América Central, devido ao imperialismo armado estadunidense. Dentro dessa região duas empresas praticamente controlavam as exportações, a *United Fruit Company* e a *Standard Fruit*, e como o principal produto explorado era a banana, estes países ficaram conhecidos como “*Banana Republics*” (Repúblicas das Bananas) (ENLOE, 2000, p.124-125). Dentro desse universo, provavelmente não foi por acaso que a cestinha de frutas sobre o turbante de Carmen Miranda ganhou maiores proporções nesse país, passando em pouco tempo, a representar toda a exuberância tropical e riquezas naturais latinas, transformando a banana em um de nossos mais fortes ícones até o presente. Uma evidência da abertura causada pela imagem de Carmen dentro desse mercado, é que as propagandas da *United Fruit Company* tinham uma banana vestida de baiana¹⁵. Não era à toa que por vezes comentava: “*Banana is my business*” [Banana é o meu negócio] (SOUZA, 2004, p.81).

Através das personagens de Carmen, se construía uma visão internacional acerca do Brasil e do restante da América Latina, aos EUA cabia a civilidade e à América Latina, o que consideravam o oposto, a paixão, a preguiça, a leveza e o bom humor, por exemplo, densamente escritos, narrados, cantados e dramatizados. A exuberante natureza tropical e psicológica que se propunha nos meios de comunicação, promovia o Brasil como um lugar de férias permanentes (MENDONÇA, 1999, p.44).

¹⁵A veiculação desse ícone e sua associação a Carmen ficam evidentes em algumas cenas do filme de grande sucesso “*The Gang’s All Here*” (“Entre a Loira e a Morena”, 1943), que começa ao som de “Aquarela do Brasil” mostrando um navio que se chama *S.S. Brazil*, trazendo como mercadorias muito açúcar, café e uma penca gigantesca de frutas e verduras como mamão, laranja, tangerina, cenouras, rabanetes e banana; naturalmente a penca vai parar exatamente sobre o chapéu de Carmen Miranda, que continua entoando a canção agora com a batida de *maracas*, um instrumento mais popular na América Central que no Brasil. Seguindo a história, aos vinte e três minutos do filme tem início uma sequência quase bizarra e um tanto psicodélica que é um verdadeiro festival de bananas. Inicialmente aparecem várias bananeiras artificiais com micos em cima, depois surgem dezenas de mulheres que parecem uma simbiose de baianas com bananas, trajadas com saias curtíssimas e usando turbantes. A seguir, surge Carmen, possivelmente numa analogia do que seria uma rainha tropical dentro do imaginário estabelecido, trazida por um carro de bois e acompanhada por alguns homens que nos remetem aos tempos de escravidão e por mais outros que lembram o estereótipo das ilhas da América Central. Sua cabeça carrega um cacho de bananas e está envolta por muitos morangos artificiais, as dançarinas trazem algumas peças e formam um vibrafone com teclas de banana que Carmem toca sorridente. Como se isso tudo já não fosse o suficiente para entender o recado, as bailarinas dançam carregando bananas gigantes em coreografia sincronizada. A rainha então se despede, cercada por muitos cachos de banana de dentro do mesmo carro de bois em que chegou cantando *The Lady in the Tutti-Frutti Hat* (“A moça com o chapéu de todas as frutas”). Mas a cena continua com um close em seu rosto e vai subindo pelo turbante revelando bananas gigantes que sobem da cabeça da artista até o céu.



Ao adentrar o *star system* ritmado pela “Boa Vizinhança”, Carmen Miranda se tornou o simulacro “Baiana” e passou a ser comercializada como um produto de mercado, que embora atendesse a necessidades afetivas ou míticas dos espectadores, essencialmente ganha forma, suporte e seus afrodisíacos dentro da indústria cinematográfica. Os investimentos, as técnicas aplicadas e a uniformização do sistema, transformaram-na em um produto em série direcionado ao consumo das massas, cuja multiplicação a tornava ainda mais desejável (MORIN, 1989, p.74, 76).

Após os filmes “*Down Argentine Way*” (1940) e “*That Night in Rio*” (1941), é criada uma boneca de papel de Carmen que vem com várias roupas inspiradas nos figurinos deste filmes para serem trocadas. Para Eneida M^a de Souza, o objetivo desse brinquedo que se prestava a publicidade e consumo era esvaziar o sentido do modelo original e transformar uma personagem em símbolo de toda a América Latina, através de trajes considerados típicos de cada região, apresentando ao público infantil a facilidade de criação de uma “mulher-continente” (2004, p.79). Porém, através de seu discurso corporal e performático, pode-se compreender que Carmen vendia internacionalmente muito mais que uma ideia de nação ou de diferentes culturas, mas a possibilidade física de comercialização de um território “psicológico” de libertação e fruição, à medida que proporcionava uma antítese dos padrões estabelecidos pelo “*american way*” e um alívio frente à Segunda Guerra Mundial.

Carmen Miranda ocupava um lugar simbólico “estampado pelos meios de comunicação de massa”, que contribuiu para a alegorização do território latino-americano e a constituição deste, como “terra dos prazeres e liberação sexual”, persistente até os dias de hoje (TOTA, 2000, p.122). Suas personagens nos filmes eram sempre efusivas, entregues às suas emoções, sensuais, mais liberais que as sobrinhas do Tio Sam, sem marido, irracionais e interesseiras. Um verdadeiro exemplo do que as estadunidenses não deveriam ser. Além de ser o anti-herói, sua imagem era também símbolo do feminino e da sedução, que, “associado ao discurso corporal e à sensibilidade, se opõe à racionalidade, ao discurso masculino, concentrado na cabeça” (SOUZA, 2004, p.79). Assim, é possível fazer uma analogia de que o cérebro da América estaria nos Estados Unidos, enquanto o coração se alojaria ao sul, ou até mesmo o baixo ventre. Mediante a consternação mundial que foi a II Guerra, quem melhor para dar as direções ao corpo, o cérebro ou o coração? A mensagem



emitida foi tão potente, que atualmente ainda existem aqueles que duvidam que já se tenha energia elétrica nessas terras abaixo do Equador.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Bruno Fernandes Alves. **Superpoderes, malandros e heróis: o discurso da identidade nacional nos quadrinhos brasileiros de super-heróis**. Dissertação (Mestrado em Comunicação)- Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife, 2003. 120 p.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- AUGUSTO, Sergio. **Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BARSANTE, Cássio Emmanuel. **Carmem Miranda**. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1985.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BASTOS, Rafael Menezes. A Origem do Samba como Invenção do Brasil (Por que as Canções Têm Música?). **Série Antropologia em Primeira Mão**, n.º. 1, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 3 ed. São Paulo: AnnaBlume, 2004.
- BOMENY, Helena M. B. Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo. In PANDOLFI, Dulce (organizadora). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed.Fundação Getulio Vargas, 1999. P. 137-166.
- BRAGANÇA, Maurício. Carmen Miranda e a cabaretera mexicana. Corpo, fronteira e mediações em torno do nacional-popular na cultura latino-americana. In **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. São Leopoldo (RS), UNISINOS, set/dez 2008. ISSN 1984-8226. Doi: 10.4013/fem.20083.02. p.152-162.
- CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no paraná. 1853 – 1953**. Tese (Doutorado em História)- Universidade Federal do



Paraná. Programa de Pós-Graduação em História, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Linha de Pesquisa: Espaço e Sociabilidade. Curitiba, 2007. 213 p.

CAMARNEIRO, Fabio Diaz. Machado Jr., Rubens L. R. (orient). **Contradições da canção: música popular brasileira em "O mandarim", de Julio Bressane.** Dissertação (Mestrado)-Universidade de São Paulo. Programa de Pós- Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes- ECA. São Paulo, 2009. 119 p.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema: do mito a indústria cultural.** 2a ed. rev. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (organizadora). **Repensando o Estado Novo.** Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. P.167-178.

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

D'ARAUJO, Maria Celina. **O Estado Novo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

DEALTRY, Giovanna Ferreira. **No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando lãs imagenes toman posicion: El ojo de la historia.** Madrid: A. Machado Libros, 2008.

_____. **Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto.** Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

ENLOE, Cynthia H. **Bananas, Beaches, and Bases: Making Feminist Sense of International Politics.** Berkeley: University of Colorado Press, 2000.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. N. (organizador). **O Brasil Republicano: livro 4.** O tempo da ditadura-regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007a.

_____. Org. **O Brasil republicano: livro 2.** O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007b.



GARCIA, Nelson Jahar. **Estado Novo. Ideologia e propaganda política**. São Paulo: Loyola, 2005.

GARCIA, Tânia da Costa. Carmen Miranda e os *Good Neighbours*. In Revista **Diálogos**. 24 de abril de 2006. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol7_mesa3.htm>. Acesso em: 25 de março de 2011.

_____. **O “it verde e amarelo de Carmen Miranda**. São Paulo: AnnaBlume; Fapesp, 2004.

GOMBRICH, E. H. **Para uma história cultural**. Lisboa: Gradiva, 1994.

_____. Quarta Parte: Invenção e Descoberta. Cap.XI- Da representação à expressão. In **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986. P.315-340.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

IANNI, Octávio. Tipos e mitos do pensamento brasileiro. **Sociologias** [online]. 2002, n.7, pp. 176-187. ISSN 1517-4522. Doi: 10.1590/S1517-45222002000100008. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-45222002000100008&script=sci_arttext&tlng=es > . Acesso em: 3 de maio de 2011.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa, Ed.70, 2007.

KERBER, Alexander. **O que é que a bahiana tem?** Representações da Nação Brasileira nas Canções Interpretadas por Carmen Miranda na Década de 30. Dissertação (Mestrado em História)- Universidade do Vale do Rio dos Sinos –UNISINOS. Programa de Pós-Graduação em História. São Leopoldo, 2002. 155 p.

_____. **Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)**. Tese (Doutoramento em História)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFGRS. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre, 2007. 311p.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



- MACEDO, Valéria. 1999. Totem e tabuleiro – o corpo da baiana no requebro da canção. In **Sexta-feira**, n.4. São Paulo: Ed. Hedra, 1999. Disponível em: <http://www.klickescritores.com.br/sextafeira/txt_totem.htm > . Acesso em: 09 de maio de 2011.
- MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema** . Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In **Revista brasileira de história**. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf> >. Acesso em: 25 de abril de 2011.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. 3. ed. Campinas: Pontes, 2003.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAIVA, Cláudio. **O cinema de Hollywood e a invenção da América Mídias e interculturalidades locais e globais**. BOCC- Biblioteca *on line* de Ciências da Comunicação. Portugal, Covilhã, 19.06.2006. ISSN: 1646-3137. Disponível em:<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-hollywood-invencao-america.pdf> > . Acesso em: 8 de abril de 2011.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira. In **DAPesquisa: Revista de Investigação em Artes**, Florianópolis , v. 1, n. 2, 7 p., ago. 2004/jul. 2005. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf >. Acesso em : 04 de maio de 2011.



RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 1997.

RIVERA, Marcia Quintero. **A cor e o som da nação, a idéia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)**. São Paulo: Annablume Editora, 2000.

SALES, Teresa. Raízes da desigualdade social na cultura política brasileira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. 1994, n° 25. p. 26-37. Disponível em: <
http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_25/rbcs25_02.htm >.
 Acesso em: 03 de maio de 2011.

SEYFERTH, Giralda. Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (organizadora). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 199-228.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.

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.

TATTI, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Música popular, teatro e cinema**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

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

VELLOSO, Mônica Pimenta. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. **Estado Novo: ideologia poder**. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982.



VIANNA, Hermano . **O mistério do samba**. Rio de Janeiro, Zahar, 1995.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). Módulo 4. In: RAMOS, Fernão (organizador). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987. p.131-187.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. 11. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964. Publicado pela primeira vez em 1933.

HOBSBAWN, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1997, p.9.

HOLANDA, Sergio Buarque de; CÂNDIDO, Antônio. **Raízes do Brasil**. 17. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1984. Publicado pela primeira vez em 1936.

UNGLAUB, Tânia Regina da Rocha. A prática do canto orfeônico e cerimônias cívicas na consolidação de um nacionalismo ufanista em terras catarinenses (The practice of orpheonic choirand civic ceremonies in consolidation of a proud nationalism in lands of Santa Catarina). **Linhas: Revista do Programa de Mestrado em Educação e Cultura**, Florianópolis, v.10, n.1, p.105-127, jan./jun. 2009.