

Alessander Kerber

O QUE É QUE A BAHIANA TEM?

**Representações da Nação Brasileira nas Canções Interpretadas por Carmen
Miranda na Década de 30.**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da
Universidade do Vale do Rio dos Sinos -
UNISINOS, para obtenção do título de
mestre em história.

Orientadora: Doutora Heloísa Jochims Reichel

São Leopoldo

2002

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Banca examinadora:

Dra. Heloísa Jochims Reichel (orientadora) – Programa de Pós-Graduação em História da UNISINOS.

Dr. Márcio Pizarro Noronha – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Aplicadas da UNISINOS.

Dra. Maria Helena Rolim Capelato – Programa de Pós-Graduação em História Social da USP.

Gostaria de manifestar o meu agradecimento:

À Heloísa Jochims Reichel, pela orientação e apoio constante na realização desta dissertação;

À Eloísa Capovilla da Luz Ramos, pelo incentivo e pela possibilidade de levar meu trabalho para a sala de aula;

À minha mãe, Agnes Backes Kerber, pelo apoio;

À minha família e aos meus amigos, especialmente Carlos Mizdal, Volnei de Fraga Muniz, Maiara F. W. Ferreira, Fabiana Ioris e Valéria Bertotti, pela compreensão e pelo apoio emocional durante a realização deste trabalho;

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UNISINOS, por ter acreditado neste trabalho;

Ao CNPq, pela concessão de bolsa, sem a qual esta dissertação não teria sido possível.

Sumário:

| | |
|---|-----|
| Resumo..... | 1 |
| Abstract | 3 |
| Introdução | 5 |
| Capítulo 1 – Carmen Miranda e o nacionalismo brasileiro dos anos 30 | 19 |
| Capítulo 2 – A nação entre elites e camadas populares | 47 |
| Capítulo 3 – Nacionalidade e regionalidade | 82 |
| Conclusão | 102 |
| Fontes musicais | 107 |
| Fontes bibliográficas | 126 |
| Bibliografia | 128 |
| Anexos | 144 |

Resumo:

Na presente dissertação, analisamos as representações sobre a nação brasileira identificadas nas músicas interpretadas por Carmen Miranda durante o período em que a cantora desenvolveu sua carreira no Brasil. Trabalhamos com a hipótese de que estas músicas se constituem em documentos relevantes para um estudo do imaginário brasileiro dos anos 30, na medida em que estiveram relacionados ao universo de símbolos, desejos e aspirações do público da cantora. Este, situou-se especialmente nos setores populares urbanos, mas, também, estendeu-se a outros segmentos da sociedade, dadas as possibilidades de difusão do rádio.

A unidade deste corpus documental é dada pela interpretação de Carmen a um conjunto de músicas de vários compositores, por ela mesma selecionado. Assim, as representações da interpretação e da imagem da cantora, por serem inseparáveis do significado das canções, também foram consideradas na análise.

Na organização dos capítulos que compõe esta dissertação, inspiramo-nos nos diferentes temas e suas respectivas representações, relacionadas à identidade nacional, presentes nas letras

das canções. Sendo assim, no primeiro capítulo, analisamos as representações da nação brasileira que buscaram afirmar uma identidade nacional no contexto dos anos 30, no segundo, as representações de grupos sociais, integrantes da sociedade brasileira do período, na sua relação com o imaginário sobre o nacional e, no terceiro, a afirmação da nação frente aos regionalismos.

Abstract:

In the present dissertation, we analyzed the representations regards the Brazilian nation identified in the music interpreted by Carmen Miranda during the period in wich the singer developed her career in Brazil. We have worked with the hypothesis that these songs constitute relevant documentation for a study of the Brazilian imaginary in the thirties, related to what the fans of singer had in terms of a universe of simbols, desires and aspirations. These admires especially from urban popular sections, also include other segments of the society, given the possibilities of diffusion of the radio.

The unit of this corpus documental is given by the interpretation of Carmen to a group of songs from several songwriters selected by herself. Thus, the interpretation and the singer's image representations, because they are inseparable of the meaning of the songs were also considered in this analysis.

In the organization of the chapters that compose this dissertation, we were inspired by the different themes and their respective representations, related to the national identity, present in the

lyrics of the songs. Hence, in the first chapter, we analyzed the representations of the Brazilian nation that intend to claim a national identity in the context of the thirties, in the second, the representations of social groups wich are part of the Brazilian society integrant of the period, in its relationship with the imaginary about the national and, in the third, the affirmation of the nation in regard to its regionalisms.

Introdução

A presente dissertação focaliza as músicas interpretadas por Carmen Miranda na década de 30. Ao selecionarmos este corpus documental, trabalhamos com a hipótese central de ele se constituir em um objeto de análise relevante para um estudo que objetiva analisar a temática das representações sobre a nação brasileira no período.

Consideramos a trajetória musical de Carmen Miranda uma via para análise destas representações, tendo em vista ter ela sido a cantora popular de maior sucesso no Brasil dos anos 30 e, como tal, divulgava idéias, símbolos, estereótipos, que eram consumidos por grande parte da população. Entre alguns exemplos deste sucesso, temos a música “Tahi” que, lançada em 1930, vendeu 35 mil cópias em discos, constituindo-se na maior vendagem discográfica da história do Brasil até aquele momento. Na mesma época, uma música de carnaval de grande aceitação vendia em torno de 5 mil. Também, o jornalista Teófilo de Barros, em artigo publicado na “Revista Carioca”, em 15 de maio de 1937, falava:

“Se Carmen gravar uma música qualquer horrorosa, essa música se vende aos milheiros, é tocada, cantada, assobiada até azedar e encher de dinheiro as editoras. O

compositor pode ser até qualquer um. Não tem importância. Ficará importante do dia para a noite.” (BARROS apud JUNIOR, 1978: 383)

Mais recentemente, focalizando a carreira de Carmen a partir da revista “O Cruzeiro”, Tânia Costa Garcia constata, no artigo “A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda” (1999), que a cantora já era identificada, durante os anos 30, como associada à identidade nacional, sendo chamada de “cantora do it verde-amarelo”. Neste sentido, várias reportagens a vinculavam ao caráter nacional. Em agosto de 1933, por exemplo, a revista se referiu à Carmen e à sua irmã, Aurora, que foi levada por Carmen ao mundo da música, da seguinte forma:

“[...] As duas irmãs têm poderes [...] para cantar os nossos sambas. E nossas marchinhas. Musicas que são bem a photographia da nossa alma. De povo novo. A quem está traçado um destino grandioso. Na história da humanidade. [...] as irmãs Miranda impuseram-se a admiração do nosso paiz [...] sabem cantar o que é nosso.” (O Cruzeiro, apud GARCIA, 1999: 72)

Comumente, a propriedade de uma música é dada ao seu compositor. Isso se reflete nos trabalhos acadêmicos realizados no campo musical os quais, em geral, giram em torno da obra de um compositor ou de um conjunto de compositores. Em nosso trabalho, ao contrário, o corpus documental refere-se a uma intérprete. Neste sentido, uma primeira indagação poderia recair sobre a validade da análise de músicas compostas por uma grande variedade de compositores. Turston Dart, no livro “Interpretação da música” (1990), analisa as diversas formas de expressão artística, afirmando que elas podem ser divididas em dois grupos: as criadas em definitivo (pintura, escultura, arquitetura) e as recriadas (música, teatro, dança). Neste sentido, as artes deste último grupo dependem de um segundo artista para completá-las, o qual

é, no caso da música, o intérprete. Enquanto o compositor é aquele que tem a idéia inicial, é o intérprete que a concretiza em nível sonoro:

“O sistema musical deve ser ouvido para que tenha significado, pois, embora os símbolos escritos possam ser compreendidos visualmente, não passam de uma representação altamente estilizada da música, e não a música propriamente dita.”
(DART, 1990: 4)

Francisco Monteiro, em “Interpretação e educação musical” (1997: 15), afirma que o “fenômeno musical” necessita de três elementos: o compositor, que tem a idéia inicial e a coloca em uma partitura; o intérprete, que produz a música para os nossos ouvidos; o ouvinte, que dá significado a esta música em sua audição.

Assim, cabe, ao intérprete, uma parcela importante da produção da música propriamente dita. Uma mesma composição poderia resultar em algo totalmente diferente sendo interpretado por Carmen Miranda ou por Araci de Almeida, por exemplo. Isto justifica a afirmação anterior de Teófilo de Barros. Mais do que os diversos compositores, era o estilo, a imagem e a interpretação de Carmen Miranda que vendia. Era ela a detentora do poder simbólico, entendido como:

“poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito de mobilização (...)”
(BOURDIEU, 1989: 14)

Outro motivo que nos levou à escolha desta intérprete e de suas canções foi o fato de haver uma certa coerência entre as representações expressas nas músicas que interpretava.

Talvez, justamente pelo seu grande poder simbólico, muitos compositores compunham especialmente para ela. Como afirmam várias pessoas que conviveram com ela, Carmen era uma das poucas cantoras da época sobre a qual “choviam” composições dedicadas à sua interpretação. Ela própria escolhia as canções que iria gravar dentro de um grande leque de opções.

Dentre os autores das canções interpretadas por Carmen, figurava a maioria dos grandes compositores populares da época¹. A cantora Araci de Almeida, sua contemporânea, era famosa por interpretar músicas de Noel Rosa. Carmen, porém, não tinha esta vinculação com um compositor. Dentre os mais freqüentemente por ela interpretados, podemos citar Alberto Ribeiro, André Filho, Ary Barroso, Assis Valente, Dorival Caymmi (com um pequeno número de canções gravadas, mas que, entretanto, tiveram grande sucesso), Josué de Barros, Joubert de Carvalho, Lamartine Babo e Sinval Silva, entre outros². Contudo, apesar desta grande diversidade de autores, Carmen deu a todas estas composições uma unidade pela sua escolha e por seu estilo de interpretação. Por este motivo, este trabalho dá, também, atenção à figura da cantora. Frequentemente analisamos representações da sua própria imagem e interpretação, tendo em vista que elas são indissociáveis de suas canções.

¹ No final deste trabalho, encontra-se a lista de todas as músicas gravadas por Carmen com seus respectivos compositores.

² Talvez, estranhamente, um dos maiores compositores da época, Noel Rosa, não figura entre os mais interpretados por Carmen. Ela não gravou nenhuma música de sua autoria exclusiva, apenas três que compôs em parceria com outros. Isso, talvez, seja explicado por um certo desafeto existente entre os dois (uma vez, Noel chegou a alfinetar a cantora, perguntando, sobre uma música, se era samba ou se era aquela “coisa” que a Carmen fazia).

O período escolhido para análise corresponde ao da carreira musical de Carmen no Brasil, ou seja, desde sua “explosão” com “Tahi” (1930), até sua ida para os Estados Unidos (1939) e seu breve retorno ao Brasil (1940). Neste período, foram realizadas todas as suas gravações no nosso país. Nos Estados Unidos, muito pouco foi gravado, sendo que, boa parte, compreendendo trilhas sonoras de filmes, eram regravações de músicas que já haviam sido lançadas no Brasil na década de 30. Lá, ela foi muito mais atriz do que cantora, ao contrário daqui. É por isso que nos dedicamos mais à análise das canções do que à imagem visual de Carmen. Isso pode parecer, a princípio, algo estranho, pois a sua perpetuação no imaginário brasileiro até os dias de hoje se deve, primordialmente, à sua imagem. Porém, até os anos 30, sua projeção artística esteve muito mais associada ao rádio, ou seja, às suas músicas e às representações nelas contidas, do que à sua imagem visual.

A associação de Carmen à imagem de baiana, que o cinema norte-americano consagrou, deu-se a partir dos anos 40. Durante o decorrer da década de 30, ela se vestia, para as apresentações, com roupas que não a diferenciavam tanto de outras cantoras do Rio de Janeiro daquela época (ver anexos 1 e 2). Hoje, porém, ninguém conseguiria imaginar Carmen Miranda sem aquele estereótipo de baiana. Esta imagem construída e a interpretação a ela associada datam do final da década de 30 e foram criadas para o filme “Banana da Terra” (1939), da empresa Sonofilmes, dirigido por João de Barro. É, em momentos como este, em que a imagem e a interpretação da cantora interferem sobre as letras das músicas, que os elementos extra-musicais serão analisados.

Por sua carreira nos Estados Unidos, entre 1939 e 1955 (data de sua morte), Carmen Miranda também ficou consagrada, na história do Brasil, como expressão da “Política de Boa

Vizinhança”³. Neste sentido, boa parte das pesquisas acadêmicas que analisam a cantora tendem a apresentá-la como um elemento do imperialismo norte-americano sobre o Brasil⁴. Realmente, os governos do Brasil e dos Estados Unidos fizeram um esforço para utilizar a sua receptividade popular para fins políticos. Não fosse isso, o próprio Departamento de Imprensa e Propaganda⁵ não teria pago a ida do Bando da Lua para acompanhar Carmen aos Estados Unidos⁶.

³ É chamada de “Política de Boa Vizinhança” a nova relação internacional estabelecida a partir dos anos 30 entre os Estados Unidos e os países da América Latina. Durante sua vigência, os Estados Unidos fizeram uma série de concessões econômicas e investiram nas trocas culturais. Para o Brasil, a mais significativa das concessões feitas foi o financiamento da Companhia Siderúrgica Nacional, em 1942, e as mais importantes trocas culturais foram Carmen Miranda e Zé Carioca. Esta política intensificou-se entre o final dos anos 30 e início dos anos 40, em função do contexto da Segunda Guerra Mundial e do interesse dos Estados Unidos em conseguir apoio brasileiro para os Aliados, o qual propiciaria um ponto estratégico para sediar as forças militares americanas, além de fornecer recursos naturais para a Guerra, como é o caso da borracha, necessária à indústria armamentícia. Esta política foi incentivada, também, por medo de que o Brasil se aproximasse dos países do Eixo, com os quais o Estado Novo se identificava politicamente. Sobre esta questão, ver mais em Gerson Moura: “O Tio Sam chega ao Brasil” (1984)

⁴ Neste sentido, ver o trabalho de Gerson Moura: “O Tio Sam chega ao Brasil” (1984) e de Antonio Pedro Tota: “O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra” (2000)

⁵ O DIP, instituído no Brasil em 1939, era o meio através do qual o Estado Novo exercia um forte controle sobre a imprensa e a produção cultural. Durante os anos 30, várias instituições foram criadas para fins de controle estatal da cultura. O DIP foi a mais importante delas, com poder de censura prévia a todas as notícias e produtos culturais. Sobre este assunto, ver mais em Silvana Goulart: “Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo” (1990) e em Maria Helena Capelato “Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo” (1998).

⁶ A política norte-americana da época protegia os artistas daquele país. Neste sentido, os produtores queriam que orquestras locais acompanhassem Carmen em suas apresentações. Ela exigiu que músicos brasileiros o fizessem, pois sabia que os norte-americanos não conheciam o samba e, provavelmente, executariam algum tipo de rumba, que não seria a “real” música brasileira que ela pretendia levar. Foi o DIP que acabou financiando a ida do Bando da Lua para os Estados Unidos para dar autenticidade ao show de Carmen.

Dada a importância histórica da cantora, existem várias biografias suas. Aí, temos trabalhos como os de Cassio Emmanuel Barsante (1983), de Abel Cardoso Junior (1978), de Martha Gil-Montero (1989) e de Luiz Henrique Saia (1984).

Além de biografias e dos trabalhos que se referem a sua utilização pela diplomacia política, a cantora também foi objeto de outras análises. Dentre elas destacamos as que focalizam a sua influência na construção de um imaginário sobre a nação brasileira. Neste sentido, Ana Rita Mendonça analisa a trajetória de Carmen Miranda durante as décadas de trinta e quarenta, em sua tese de doutorado, publicada com o nome “Carmen Miranda foi a Washington” (1999), afirmando que:

“Em 1939, essa alegre porta-voz partiu para os Estados Unidos. Ia fazer shows na Broadway, contratada por um grande empresário. A máquina de propaganda do Estado Novo sonhou fazer de Carmen Miranda seu cartão de visita no exterior. [...] Estrela maior, ao partir para este universo de possibilidades, Carmen foi depositária dos sonhos de uma nação [...]” (MENDONÇA, 1999: 12)

Tânia Costa Garcia é outra autora que focaliza a questão nacional representada em Carmen Miranda, no artigo citado anteriormente⁷. Também Hermano Vianna, em “O mistério do samba” (1995), apresenta a construção da imagem da baiana por Carmen como uma tentativa de definir representações sobre a nação.

⁷ No decorrer da realização deste trabalho, constatamos que, paralelamente, estava sendo realizada, na Universidade de São Paulo, a tese de doutorado de Tânia Costa Garcia, que focaliza a questão da nação brasileira a partir da trajetória artística de Carmen Miranda nos anos 30 e 40. Por estarmos defendendo nossas pesquisas em datas muito próximas, não tivemos acesso a este trabalho. Da autora, conhecemos apenas o artigo publicado: “A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda” (1999).

Diferentemente destes últimos três trabalhos, esta dissertação centra-se especialmente na análise das letras das músicas interpretadas por Carmen na década de 30. Um estudo que restringe o espaço temporal e o corpus documental, acreditamos, permite analisar melhor a riqueza do objeto de estudo.

O conceito de representação dá sustentação teórica a este trabalho. Todos os demais conceitos dos quais vou falar: imaginário, identidade e nação, são abordados a partir do mesmo. Ele encontra suas origens, dentro da área de ciências sociais, em Mauss e Durkheim, que criticavam a psicologia como única via de análise das representações (1903: 13). Neste sentido, estes autores entendem que elas são construídas socialmente e não apenas em nível individual e neurológico, ou seja, a sociologia (como outras áreas de conhecimento sobre as sociedades) pode oferecer importantes contribuições para o tema, o qual não deve ficar inteiramente a cargo da psicologia.

Recentemente, vários autores se dedicaram a pensar o conceito de representação. Dentre eles, referimo-nos especialmente a Roger Chartier (1990, 1991, 1997) e Pierre Bourdieu (1989, 1990, 1996). Tentamos, assim, sintetizar algumas das principais idéias destes autores, sobre as quais baseamos nosso trabalho.

Para se relacionar com o mundo real, cada cultura constrói, a partir das práticas sociais, representações deste, as quais acabam orientando, novamente, as suas práticas sociais. As representações são, assim, a forma de conhecimento da realidade que cada sociedade constrói e reelabora através de lutas constantes. Tendo que diversas representações convergem e divergem

em um mesmo tempo e espaço, o imaginário social⁸ é, justamente, um campo de lutas entre representações.

Para a compreensão do real, há um processo de significação e associação com símbolos já existentes no imaginário daquele grupo. Até o desconhecido é pensado a partir de símbolos já conhecidos. Uma realidade, assim, nunca é apreendida de forma pura, sempre é apropriada e simbolizada, consciente ou inconscientemente, pelos grupos que dela se aproximam. E, é nesta atribuição de sentido, que percebemos que as representações não são “ingênuas”. Apesar de se proporem a uma aproximação com a realidade, sempre são influenciadas pelos interesses do grupo que a produz. Como afirma Roger Chartier:

“As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade, de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem o utiliza. As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso, esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio.”
(CHARTIER, 1990: 17)

⁸ B. Backzo analisa o conceito de imaginário no artigo “A imaginação social” (1985). Segundo ele, é complicada uma distinção absoluta sobre o que é imaginado e o que é real, tendo em vista que o imaginário é real para os indivíduos que compartilham dele.

As representações que constituem o imaginário social se baseiam em elementos da realidade concreta, dando, a estes, um significado, a partir dos desejos e necessidades conscientes e inconscientes dos grupos envolvidos. Como afirma Backzo:

“Os sistemas simbólicos em que assenta e através do qual opera o imaginário social são construídos a partir da experiência dos agentes sociais, mas também a partir dos seus desejos, aspirações e motivações. Qualquer campo de experiências sociais está rodeado por um horizonte de expectativas e de recusas, de temores e de esperanças.” (BACKZO, 1985: 311)

Outro elemento importante a salientar sobre as representações é que elas não precisam seguir um rigor científico que comprove a sua veracidade. A sua força não está na comprovação científica como verdade, mas na capacidade de mobilização. Como afirma Bourdieu:

“A força das idéias [...] mede-se, não como no terreno da ciência, pelo seu valor de verdade (mesmo que elas devam uma parte da sua força à sua capacidade para convencer que ele detém a verdade), mas sim pela força de mobilização que elas encerram, quer dizer, pela força do grupo que as reconhece, nem que seja pelo silêncio ou pela ausência de desmentido, e que ele pode manifestar recolhendo as suas vozes ou reunindo-as no espaço.” (BOURDIEU, 1989: 185)⁹

No caso do nosso trabalho, são importantes o carisma e o estilo de Carmen Miranda, por sua capacidade de mobilização, na definição de representações, as quais estão intimamente relacionadas à identificação dos indivíduos em suas relações sociais. Nesse sentido, uma

⁹ Sobre representação, ver mais em: Carlo Ginzburg: “Représentation: le mot, l'idée, la chose” (1991); Pierre Bourdieu: “A força da representação”, capítulo do livro “A economia das trocas lingüísticas” (1996); Mary Jane P. Spink (org.): “O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social” (1994).

identidade, outro conceito destacado nesta dissertação, se expressa, justamente, através de representações que definem a idéia e o sentimento de pertença a um grupo e a alteridade. Desta forma ela é, ao mesmo tempo, sentimento e idéia, é sentida e pensada enquanto formulação de uma imagem de si mesmo, ou seja, como auto-representação. A construção de uma identidade é um processo através do qual a pessoa situa-se enquanto indivíduo e enquanto ser social, ou seja, é um processo em que o indivíduo determina quem ele é em relação aos diversos grupos que estão presentes em seu imaginário¹⁰.

Esta consciência de si através de representações impõe limites sobre os quais os indivíduos realizam suas práticas sociais. Estes limites se dão em torno das fronteiras entre um grupo e outro. Uma identidade se forma, assim, além da percepção das representações comuns, entre o grupo, através da percepção da diferença, em relação ao outro grupo, ou seja, em uma relação de alteridade.

Uma identidade nacional se forma, assim, através de um sentimento e idéia de pertencimento a uma nação, outro conceito importante para este trabalho. Ele é melhor desenvolvido no primeiro capítulo. Cabe, aqui, uma relação dele com os de imaginário e de representação. Durante muito tempo, a nação foi estudada a partir do conceito de ideologia. Benedict Anderson, em “Comunidades Imaginadas” (1997: 23) porém, afirma que facilitaríamos as coisas se tratássemos o nacionalismo na mesma categoria que o parentesco e a religião, não

¹⁰ Sobre identidade, ver: Renato Ortiz: “Cultura brasileira e identidade nacional” (1985), Eni Puccinelli Orlandi: “Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional” (1993), Carlos Rodrigues Brandão: “Identidade e etnia; construção da pessoa e resistência cultural” (1986).

na do liberalismo do fascismo (ANDERSON, 1997: 23). Desta forma, a nação pode ser explicada melhor dentro do imaginário de um contexto histórico do que apenas através da ideologia de um estado¹¹.

Como as principais fontes utilizadas para a realização da dissertação já foram nomeadas no início desta introdução, apresentamos nossa metodologia de trabalho. O método científico desenvolvido especialmente entre o século XIX e início do século XX afirmava a necessidade de se formular hipóteses antes da averiguação dos documentos¹². Em nosso trabalho, a elaboração de hipóteses mais detalhadas do que a geral não antecedeu a leitura das fontes. Elas foram se abrindo, através da leitura, como possibilidades de análise, as quais orientaram a formulação dos capítulos e, neles, foram averiguadas.

¹¹ O conceito de ideologia poderia mostrar a manipulação política sobre as canções interpretadas por Carmen. Contudo ele não daria conta de explicar o porquê deste samba se tornar tão apreciado por amplos segmentos da população brasileira. O discurso incluso nos sambas não tem efeito se não estiver relacionado com o universo simbólico e com certos desejos e necessidades dos seus ouvintes. Por isso optamos por utilizar o conceito de representação, e não de ideologia, para estudar este contexto. O conceito de representação abrange o ideológico e o relaciona ao imaginário mais amplo, aos simbolismos previamente existentes entre os grupos, aos desejos e necessidades inseridos naquele contexto. Michel Foucault, no livro “Microfísica do poder”, mostrou a limitação do conceito de ideologia. Afirma ele que: “A noção de ideologia me parece dificilmente utilizável por três razões. A primeira é que, queira-se ou não, ela está sempre em oposição virtual a alguma coisa que seria a verdade. Ora, creio que o problema não é de se fazer a partilha entre o que num discurso releva da cientificidade e da verdade e o que relevaria de outra coisa; mas de ver historicamente como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si nem verdadeiros nem falsos. Segundo inconveniente: refere-se necessariamente a alguma coisa como o sujeito. Enfim, a ideologia está em posição secundária com relação a alguma coisa que deve funcionar para ela como infra-estrutura ou determinação econômica, material, etc. Por estas três razões creio que é uma noção que não deve ser utilizada sem precauções.” (FOUCAULT, 1995: 7)

¹² Sobre esta questão, ver mais em: VIEIRA; PEIXOTO; KHOURY (2000: 39-43).

Outro referencial metodológico adotado que merece que citemos é o que diz respeito ao tratamento dado às fontes analisadas. Concordando com o pensamento de que a capacidade explicativa da história não pode se transformar em prisioneira de estruturas discursivas, orientamo-nos pelas palavras de Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas, que afirmam:

“[...] considerar o conteúdo histórico do texto dependente da sua forma não implica, de nenhum modo, reduzir a história ao texto, a exemplo do que fazem os autores estruturalistas e pós-estruturalistas, que negam haver história fora do discurso. Pelo contrário, trata-se, antes, de relacionar texto e contexto: buscar os nexos entre as idéias contidas nos discursos, as formas pelas quais elas se exprimem e o conjunto de relações extra-textuais que presidem a produção, a circulação e o consumo dos discursos.” (CARDOSO; VAINFAS, 1997: 378)

A organização dos capítulos que compõem esta dissertação foi realizada, assim, partindo da leitura das letras das músicas interpretadas por Carmen Miranda, seguindo-se de outras, relativas à fundamentação teórica e ao contexto dos anos 30. Identificamos, desta forma, uma frequência na comparação e na associação entre a identidade nacional e outras identidades existentes no Brasil no período focalizado. Sendo assim, dividimos este trabalho em três grupos temáticos, de acordo com as possibilidades que nossas fontes nos ofereceram.

Um dos elementos freqüentes nas letras das músicas interpretadas por Carmen diz respeito à definição da alteridade da nação brasileira em relação a outras nações. Assim, focalizamos, no primeiro capítulo, a construção das representações de nação e de identidade nacional, analisando a sua relação de alteridade com outras nações, bem como a forma como foi legitimado o nacionalismo.

Outro elemento freqüentemente mencionado nas canções interpretadas por Carmen consiste na definição da identidade nacional através de símbolos representativos de alguns setores sociais brasileiros (pobres, negros, brancos, etc). Desta forma, no segundo capítulo, analisamos a relação entre as representações da identidade nacional e as das identidades populares e de elite. Aí, incluímos a questão da etnicidade, tendo em vista que, nestas canções, constatamos uma forte aproximação entre as divisões sócio-econômicas da população e as identidades étnicas.

Outro elemento freqüentemente encontrado nas canções é a definição da nação utilizando-se de símbolos regionais. Sendo assim, no terceiro capítulo, analisamos a relação entre as representações das identidades regionais e as de cunho nacional, apresentadas nas músicas interpretadas por Miranda.

Capítulo 1:

Carmen Miranda e o nacionalismo brasileiro dos anos 30

“[...] eu digo é mesmo ‘eu te amo’ e nunca ‘I love you’.

Enquanto houver Brasil, na hora das comidas
eu sou do camarão ensopadinho com chuchu.”¹³

Carmen tinha uma marca de nascença de que não gostava: uma mancha amarela no olho esquerdo. Por isso, freqüentemente, piscava este olho como uma forma de escondê-la. Josué de Barros, seu descobridor e quem a lançou no mercado fonográfico, compôs, para ela, uma música que lhe resolveu este problema. Transformou o que seria um defeito numa virtude. Como ela tinha os olhos esverdeados, a letra da música dizia que Carmen tinha em seus olhos o verde-amarelo da bandeira brasileira.

¹³ Trecho de “Disseram que voltei americanizada”, samba de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, gravado em 1940.

A partir daí, começamos a analisar este imaginário do Brasil dos anos 30, falando do valor dado à nação e, conseqüentemente, às suas representações, como o verde-amarelo, momento histórico no qual se consegue transformar algo que seria um defeito, numa virtude. Sendo assim, neste capítulo, vamos analisar como este nacionalismo se expressou nas canções interpretadas por Carmen Miranda e em sua própria imagem.

Eric Hobsbawm, em “Nações e nacionalismos desde 1780” (1990: 159), define o período de apogeu dos nacionalismos no mundo entre 1918 e 1950, ou seja, justamente entre o final da Primeira Guerra Mundial e o final da Segunda. A exaltação da nação neste período estaria ligada a uma causa econômica: o fechamento das economias em âmbito nacional. A destruição provocada pela Primeira Guerra tornou impossível, para a Europa, reestabelecer o domínio econômico internacional que exercera antes dela. Neste sentido, diversas nações deste continente voltaram suas atenções para dentro de si mesmas, em busca de uma reconstrução. Assim, neste período, uma nação se confundia com uma economia nacional¹⁴.

A Primeira Guerra Mundial devastou boa parte da Europa e demonstrou a limitação dos estados liberais, a qual continuou se aprofundando após o término da Grande Guerra. Os anos vinte transcorreram com uma tentativa de reerguer a Europa, bem como outras partes do mundo, como a América Latina, que haviam sofrido conseqüências econômicas pela decadência européia. A fragilidade desta reorganização, associada ao ódio entre as nações, amplamente

¹⁴ É inegável a influência da economia sobre o imaginário, como afirma Hobsbawm. Ela, porém, não é um elemento determinante e seus resultados variam em cada contexto. Neste, a resposta foi uma intensificação do nacionalismo.

disseminado entre os povos europeus em virtude dos resultados da Primeira Guerra, influenciaram em uma busca de definição e valorização das culturas nacionais.

No final dos anos 20, ocorreu outro desastre econômico que evidenciou ainda mais a fragilidade da via liberal de desenvolvimento e acentuou os nacionalismos: a queda da bolsa de valores de Nova Iorque. Imediatamente, ela não ocasionou um grande impacto. Este veio com as suas conseqüências, com o fato da não recuperação da bolsa, o que desencadeou a Grande Depressão nos Estados Unidos. Os efeitos da crise nesta grande potência afetaram diversas partes do mundo¹⁵. Com a brusca redução de consumo, os primeiros produtos a serem afetados foram os de menor necessidade para a sobrevivência, como o café, base da economia brasileira. Chegava, ao Brasil, a crise internacional¹⁶.

Constatou-se, então, que era impossível manter a economia primário-exportadora da República Velha. Neste sentido, houve um esforço, no Brasil, seguindo a maior parte do mundo,

¹⁵ Em 1931, a Grã-Bretanha, grande defensora do comércio livre internacional, começava a proteger seu mercado interno, abandonando o padrão ouro para trocas comerciais. Várias outras nações seguiram este mesmo caminho. Nos Estados Unidos, em 1933, foi eleito o democrata Franklin Delano Roosevelt que estabeleceu, em seu país, uma nova política econômica que se distanciava das regras liberais e se voltava para o mercado nacional. No mesmo ano, na Alemanha, subia ao governo Adolf Hitler, que realizou uma política econômica altamente nacionalista e desencadeou a Segunda Guerra Mundial em nome da nação. Em todo o mundo, o liberalismo parecia ter morrido e o protecionismo nacional emergia junto ao nacionalismo.

¹⁶ Durante os primeiros anos da década de 30, as elites cafeicultoras ainda tentaram salvar o valor do produto, como salienta Hobsbawm (1995): “O Brasil tornou-se um símbolo do desperdício do capitalismo e da seriedade da Depressão, pois os cafeicultores tentaram em desespero impedir o colapso dos preços queimando café em vez de carvão em suas locomotivas a vapor.” (HOBSBAWM, 1995: 97)

que fechava o mercado em economias nacionais que deveriam ser auto-suficientes para se protegerem das crises internacionais¹⁷.

Assim, no Brasil, percebemos, durante os anos 30, um forte incentivo, especialmente partindo do governo, no sentido da diversificação econômica, o que significava industrialização. O impulso no sentido da modernização e industrialização no Brasil esteve ligado principalmente a três fatores, conforme enumeram Gustavo e Hélène Beyhaut (1986: 194-195): à crise da economia cafeeira, afetada pela crise mundial de 1929; à crescente resistência à manutenção do poder político nas mãos das antigas elites, manifestada a partir de tentativas revolucionárias desde 1922 e por um grande clamor de descontentamento por parte de industriais, classes médias urbanas e integrantes do exército e da administração pública; à Revolução de 1930, que levou Getúlio Vargas ao poder¹⁸.

¹⁷ A América Latina era formada por países com base econômica, até então, agropecuária e produtos voltados para a exportação, apesar de alguns países, entretanto, como Brasil, Argentina e México já terem desenvolvido uma incipiente indústria. Assim sendo, a América Latina que fora fortemente atingida pela Grande Depressão, buscou alternativas de diversificação, como aponta Túlio Halperin Donghi: “No âmbito desses fatos, a crise e as medidas inventadas para combatê-la não deixam de ter amplas conseqüências. A crise, já por si, era uma causa de diminuição no ritmo do processo orientado para a monocultura de exportação, já que não dizia respeito apenas aos preços, mas também ao volume da demanda; por outro lado começa-se a enxergar na monocultura uma das principais responsáveis pelas dificuldades em que se debate a América Latina. Os Estados que até então haviam permanecido cegos diante do problema percebem-no mais facilmente, na medida em que agora são atingidos os grupos dirigentes da economia. A diversificação torna-se uma palavra-de-ordem acolhida por todos [...]” (DONGHI, 1975: 214)

¹⁸ A crise econômica mundial ocasionou o enfraquecimento das elites cafeeiras de São Paulo. Rompendo com a política do “café com leite”, este estado indicou, para as eleições à presidência da república em 1930, um paulista. Pelo pacto político então vigente, o paulista Washington Luís deveria ceder seu lugar a um mineiro. Com a insistência de São Paulo na candidatura de Júlio Prestes, Minas Gerais passou a apoiar um candidato de oposição: Getúlio Vargas. Apesar da derrota nas urnas, o assassinato do candidato à vice-presidência da Aliança Liberal, legenda partidária de Vargas, deu

A Revolução de 30, ao mesmo tempo que marca a decadência das oligarquias tradicionais, também marca a emergência de uma série de outros grupos, dentre os quais vários estiveram envolvidos no processo revolucionário. Thomas Skidmore (1988: 27-31) divide os setores sociais que participaram da coalizão responsável pela Revolução em dois grupos: os revolucionários, dentre os quais figuravam os constitucionalistas, representados especialmente no Partido Democrático de São Paulo, os “nacionalistas semi-autoritários”, especialmente os tenentes, além de outros grupos urbanos menos organizados; e os não revolucionários, dentre os quais figuravam setores militares superiores, setores das elites cafeicultoras e setores das elites regionais excluídas pela política da República Velha.

Entre os grupos urbanos envolvidos está boa parte da intelectualidade modernista surgida nos anos 20. Dentre esta, desenvolvem-se muitas críticas à política da República Velha e novas interpretações sobre o Brasil. Desde a segunda metade dos anos 20, especialmente influenciados pelo nacionalismo europeu, esta intelectualidade vinha buscando representações sobre a identidade nacional brasileira. São representações diversificadas e, até mesmo, contraditórias. Contudo alguns setores modernistas aliaram-se aos grupos que apoiaram a nova política estabelecida com a Revolução de 30. Arnaldo Contier, em sua tese de livre docência intitulada “Brasil Novo - música, nação e modernidade: os anos 20 e 30” (1988), analisa a vinculação dos intelectuais modernistas dos anos 20 com a Revolução de 30. Afirma ele que:

motivo para a grande movimentação social que originou a Revolução de 30. Não cabe, aqui, uma análise deste acontecimento, mas, sim, de como ele influenciou no contexto dos anos seguintes.

“Em 1922, todos os grupos contrários à política cultural do governo uniram-se em torno de um ponto de vista comum: a crítica à velha geração, aos compositores comprometidos com o internacionalismo romântico e essencialmente cosmopolita [...] Para muitos compositores e críticos, como Villa-Lobos e Luiz Heitor, 1930 simbolizou o marco zero da cultura musical no Brasil admitindo que, somente através do auxílio e do apoio do Estado em favor da música nacional, o projeto modernista poderia se concretizar.” (CONTIER, 1988: 22-23)

Da Revolução de 1930 até 1937, várias tendências políticas e ideológicas foram perseguidas e eliminadas do jogo político, até que se organizou um estado que, apresentando-se como o defensor da nação em si, acima de todas as ideologias, utilizou largamente a propaganda e a censura na intervenção sobre a cultura e deu especial atenção às representações sobre a nação.

O Estado Novo utilizou-se de muito do que setores da intelectualidade modernista havia criado nos anos 20, tentando se mostrar como uma continuidade do que os movimentos deste período imaginaram. É neste sentido que afirma Lúcia Lippi Oliveira, no livro “Estado Novo: ideologia e poder” (1982):

“O pensamento político que se constituiu, intencionalmente ou não, em doutrina para o Estado Novo, encontra suas raízes nos movimentos intelectuais dos anos 20. É possível acompanhar a trajetória de muitos intelectuais que participaram ativamente de grupos modernistas e que, posteriormente, se integraram no projeto político-cultural do Estado Novo.” (OLIVEIRA, 1982: 10)

Vários elementos populares brasileiros foram folclorizados e utilizados pelos modernistas e associados à identidade nacional brasileira. A maior parte dos modernistas, contudo, dava preferência aos elementos do interior do Brasil, considerando-o como o reservatório da

nacionalidade em comparação com os centros urbanos que já tinham sido muito contaminados pela influência estrangeira. Porém, a política estabelecida por Vargas a partir dos anos 30 deu especial atenção aos grupos populares urbanos, os quais eram essenciais para o projeto modernizador e industrializante da época. Dentre estes grupos, destacam-se os pobres, especialmente negros e mestiços, que habitavam os morros do Rio de Janeiro, local que esta dissertação privilegia por ser onde surgiu Carmen Miranda.

No contexto que estamos estudando, a nação tornou-se um elemento fundamental do imaginário brasileiro. O nacionalismo deste período pode ser explicado, em grande parte, como uma resposta à grande crise internacional. Num momento de crise, a nação é tida como um elemento de salvação. É neste sentido que Eric Hobsbawm afirma que a nação “[...] pode preencher o vazio emocional causado pelo declínio ou desintegração, ou a inexistência de redes de relações ou comunidades humanas reais [...]” (HOBSBAWM, 1990: 63).

Eliana Freitas Dutra, em “O ardil totalitário” (1997), que focaliza especialmente o período entre 1935 e 1937, fundamentando-se em teóricos da psicologia, explica que, neste momento, o imaginário social recorreu ao estado, identificado com a nação, a pátria-mãe, como um salvador que poderia proteger a sociedade dos males que a atormentavam. Neste sentido, a nação veio a ser uma resposta às angústias de uma população em crise. Também, Maria Helena Capelato, no livro “Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo” (1998), afirma que:

“O varguismo e o peronismo surgiram em momentos de crise nas respectivas sociedades, o contexto de insegurança e instabilidade explica a aceleração dos sentimentos e sua transformação em paixão. O apelo a valores comuns e, através deles, a emergência simbólica de um nós, proclamação agressiva de uma identidade a

se afirmar e legitimar, implicavam em trabalho complexo de construção da identidade e identificação do outro. Este processo levou ao extremo das emoções.” (CAPELATO, 1998: 243)

No contexto dos anos 30, temos que prestar especial atenção na atuação do estado para definições sobre o nacional. Isto ocorre porque a crise mundial também foi responsável pela emergência de regimes autoritários em todo o mundo. O nacionalismo que se configurou a partir dos anos 30 não é mais o liberal, mas o do tipo autoritário, centrado no estado, o qual teve grande poder para autorizar ou censurar seus símbolos¹⁹.

Maria Helena Capelato, no artigo “Fascismo: uma idéia que circulou pela América Latina” (1991: 51-63), analisa a influência das idéias fascistas nos regimes de Vargas e Perón, concluindo que eles não podem ser classificados como fascistas, apesar de sofrerem grande influência destes. As idéias fascistas circularam pela América Latina entre as décadas de 30 e 40, influenciando, especialmente, em dois aspectos: no desenvolvimento do nacionalismo e na emergência do estado autoritário que atuou mais sobre a cultura nacional.

O ano de 1937 marcou, no Brasil, a plena institucionalização deste modelo de estado. Contudo, desde os anos 20, especialmente em movimentos como o tenentismo, podemos perceber estas idéias nacionalistas e autoritárias presentes. A Grande Depressão internacional que marcou o início dos anos 30 só viria fortalecê-las. O ano de 1935, com todo o alarme feito

¹⁹ Como analisa Boris Fausto: “[...] tanto o nacionalismo brasileiro como o nacionalismo argentino deste período, é um nacionalismo que recusa a maioria dos postulados do nacionalismo liberal do século XIX, na medida em que ele é autoritário em variados matizes.” (FAUSTO. 2000: 122)

em torno da Intentona Comunista, poderia ser indicado como mais um elemento fortalecedor deste pensamento nacionalista autoritário²⁰.

Mas o que é esta nação da qual tanto falamos?

O conceito de nação começou a surgir, na Europa, há pouco mais de dois séculos, apesar dos nacionalistas tentarem vê-lo como muito mais antigo. O processo de formação dos estados nacionais na Europa, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, abriu espaço para uma grande discussão teórica sobre a nação. Neste contexto, encontra-se o clássico trabalho de Renan que, contrariando os teóricos alemães que entendiam a nação como naturalmente dada por elementos como a raça, a religião e a língua, a definiu como um pacto social a partir do qual os indivíduos optam pela pertença²¹.

Este elemento subjetivo da constituição da nação, adotado por Renan, e seu entendimento de que ela é o resultado de um processo de adesão afetiva e intelectual de

²⁰ O trabalho de Eliana Freitas Dutra (1997: 152-168) mostra como os acontecimentos de 35 influenciaram no imaginário social e no fomento à valorização da nação, a qual seria como uma ampliação da família que dá segurança aos filhos em crise.

²¹ Renan entende que a nação seria algo como um “plebiscito diário”, onde se reafirma ou não esta comunidade. Contrariando os elementos objetivos dos alemães, ele define nação da seguinte forma: “Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n’en font qu’une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L’une est dans le passé, l’autre dans le présent. L’une est la possession en commun d’un riche legs de souvenirs; l’autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l’héritage qu’on a reçu indivis.” (RENAN, 1997: 31)

indivíduos a uma comunidade, condizem com a forma atual de compreensão. Após a Segunda Guerra Mundial, em grande parte por causa do trauma causado pelo conflito e pelo nacionalismo a este relacionado, o tema da nação foi pouco discutido. Nos anos 80, o antropólogo Ernest Gellner retomou a discussão. Ele foi um dos primeiros a entender que o que define uma nação são os elementos culturais aos quais uma comunidade de pessoas se reporta para construir sua identidade. Afirma ele que:

“A ‘era do nacionalismo’ não é uma mera soma da revelação e da autoafirmação política desta ou daquela nação. Em vez disso, quando as condições sociais gerais conduzem a culturas eruditas standartizadas, homogêneas e centralizadas, abrangendo populações inteiras e não apenas minorias de elite, surge uma situação em que as culturas unificadas, educacionalmente sancionadas e bem definidas, constituem na prática o único tipo de unidade com que os homens se identificam voluntariamente e muitas vezes ardentemente. [...] Deste modo, os homens querem estar politicamente unidos com todos aqueles, e apenas aqueles, que partilham a sua cultura. Então as organizações políticas estenderão as fronteiras até aos limites das respectivas culturas para protegerem e imporem essas culturas até às fronteiras do seu poder.” (GELLNER, 1993: 88)

Seguindo esta forma de abordar o conceito de nação, Benedict Anderson contribuiu para defini-lo mais claramente. No livro “Nação e consciência nacional” (1989), afirma ele que a nação não existe em outra instância senão no imaginário de uma comunidade. Sendo assim, a nação é uma representação que insere um grupo de pessoas em uma comunidade imaginada, ela é:

“[...] uma comunidade política imaginada - e imaginada como implicitamente limitada e soberana. Ela é *imaginada* porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria dos seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua

comunhão [...] é imaginada como *limitada*, porque até mesmo a maior delas, que abarca talvez um bilhão de seres humanos, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se as outras nações. Nenhuma nação se imagina coextensiva com a humanidade. [...] É imaginada como *soberana*, porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico divinamente instituído. [...] é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal. Em última análise, essa fraternidade é que torna possível, no correr dos últimos dois séculos, que tantos milhões de pessoas, não só se matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas.” (ANDERSON, 1989: 14-16)

Esta comunidade imaginada se identifica a partir de uma série de símbolos. Segundo Anne-Marie Thiesse (2000: 2), existe uma “check list”, um código de símbolos internacionais que define o que todas as nações devem ter: 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. Estes símbolos, enfatizamos, não são apenas uma superficial lista de adornos, mas são essenciais para a auto-representação das pessoas que se identificam com a nação.

Voltando ao Brasil dos anos 30, percebemos que a nação não se limitava ao discurso de algum grupo político específico. Nos diversos discursos da época, houve a sua valorização.

Como analisa Eliana Freitas Dutra:

“A existência de um forte investimento afetivo na idéia de pátria se presentifica tanto no discurso anticomunista e no discurso de diferentes segmentos de poder que participam do enquadramento da ordem totalitária em construção, como no discurso dos comunistas que defendem um projeto de revolução” (DUTRA, 1997: 149)

Neste sentido, a nação em si não foi uma representação questionada no período, mas os símbolos que a representam, sim. No campo simbólico, houve intensas lutas pela definição das representações da nação. Algumas destas se manifestaram nas canções interpretadas por Carmen Miranda e serão analisadas no decorrer deste trabalho.

Como outros cantores da sua época, ela também tinha, em suas canções, a temática da nação como recorrente. O nacionalismo, entendido como a valorização da identidade nacional, foi um tema presente durante todo o decorrer de sua carreira. Em 1929, ela conheceu o compositor Josué de Barros, que a lançou no mercado fonográfico²². O sucesso foi “relâmpago”. Já neste período, ela interpretou músicas que exaltavam a nação brasileira. Bem no começo de sua carreira, em 1930, Carmen gravou “Eu gosto da minha terra”, samba de Randoval Montenegro, lançada em dezembro do mesmo ano, que fala:

“Deste Brasil tão famoso eu filha sou, vivo feliz
Tenho orgulho da raça, da gente pura do meu país
Sou brasileira reparem, no meu olhar, que ele diz
E o meu sambar denuncia que eu filha sou deste país

Sou brasileira, tenho feitiço
Gosto do samba, nasci p’ra isso
O ‘fox trot’ não se compara
Com o nosso samba, que é coisa rara
Eu sei dizer como ninguém

²² Carmen era filha de imigrantes portugueses de poucos recursos econômicos, que vieram para o Brasil em 1910 (Carmen nasceu em 1909) e se instalaram no Rio de Janeiro, mais especificamente na Lapa, bairro boêmio da época, por onde circulavam diversos elementos das camadas populares, dentre eles malandros, prostitutas e músicos populares.

Toda a beleza que o samba tem
Sou brasileira, vivo feliz
Gosto das coisas do meu país

Eu gosto da minha terra e quero sempre viver aqui
Ver o Cruzeiro tão lindo do céu da terra onde eu nasci
Lá fora descompassado o samba perde o valor
Que eu fique na minha terra premita Deus, Nosso Senhor”

Uma identidade se constrói numa relação de alteridade, ou seja, é necessário que se diga quem é “o outro” para se definir quem é o “eu”. Na construção da identidade nacional brasileira, “o outro” é definido por um imaginário sobre diversos grupos estrangeiros. É uma relação de alteridade que não se constrói, geralmente, num contato direto com este “outro”. Salvo em alguns restritos espaços, como no caso dos norte-americanos que vieram ao Rio Grande do Norte durante a Segunda Guerra Mundial, geralmente ela foi construída sem um contato direto com este “outro”, mas a partir de símbolos que representavam estas outras identidades nacionais, que circulavam mundialmente e chegavam ao Brasil, tornando-se elementos do imaginário social.

Na letra da música antes reproduzida, a relação de alteridade é representada pelo “fox trot”, símbolo que representa a nação norte-americana, enquanto a brasileira é representada pelo samba. Nos anos 30, inicia-se a assimilação deste estilo musical pela nacionalidade. Ele passa, como trataremos mais adiante, a não mais representar apenas a cultura do morro ou dos negros, mas toda a nacionalidade. É por isso que Renato Ortiz, em “Cultura brasileira e identidade

nacional” (2001), afirma que os negros tiveram que procurar outro estilo musical na definição de sua identidade étnica, já que o samba representa não mais apenas os negros, mas toda a nação²³.

Um elemento fundamental na construção de uma nação é a presença de um discurso sobre a história daquele povo. Personagens e fatos da história do Brasil se encontravam presentes nas canções interpretadas por Carmen Miranda, como na marcha “Nova descoberta”, de Arlindo Marques e Roberto Roberti, gravada em 1935:

“[...] E São Cabral que já foi comandante
do tempo de Dão Manoel
E que já teve estrelas de almirante
Só pode agora tê-las lá no céu
E São Cabral tornou-se brasileiro
N’ão quis voltar p’ra Portugal
Pois descobriu na terra do Cruzeiro
Maria Rosa, estrela tropical”

A delimitação nacional de um discurso histórico é um elemento essencial para a legitimação de uma nação. Em relação à América Latina, Heloisa Reichel e Ieda Gutfreind afirmam que:

²³ Hermano Vianna, em “O mistério do samba” (1995), diferentemente de Renato Ortiz, analisa o samba não como tendo origem definitivamente entre os negros, mas como já tendo nascido miscigenado. Afirma ele que o samba se originou através de uma circulação cultural em que se misturaram elementos da musicalidade negra e branca. Contudo, nas canções interpretadas por Carmen, pelo menos no início dos anos 30, existe uma íntima relação entre o samba e a identidade étnica dos negros. A questão da origem do samba e sua afirmação como símbolo nacional é discutida por Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman no artigo “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira” (2000).

“Os primeiros historiadores nacionais construíram uma história que articulou a América com a civilização européia e branca [...] O espaço latino-americano apareceu, porém, fragmentado por delimitações geopolíticas, e o que temos são histórias nacionais individuais: como as da Argentina, Uruguai, Peru, Chile, Brasil, etc.

Após esta primeira geração de historiadores, outras se seguiram, dando continuidade a estes estudos. Mesmo que alguns tenham criticado as primeiras análises realizadas, elas mantiveram-se orientadas pela delimitação da configuração do estado-nação.” (REICHEL; GUTFREIND, 1996:17)

Este discurso histórico era repetido em várias circunstâncias, na escola, nos meios de comunicação, nas festas nacionais, perpetuando-se no imaginário social²⁴. Neste sentido, o discurso sobre a história da nação não se mantinha restrito a uma elite intelectual, mas, em boa parte, circulava entre os mais diversos segmentos da população. Como se pode perceber na canção citada acima, personagens do discurso histórico sobre a nação brasileira, como Pedro Álvares Cabral e Don Manuel, são ressaltadas. É interessante perceber, contudo, a forma amena como foi construído este texto. Nele, a figura de Cabral lembra muito mais um imigrante, que se encanta com as belezas do Brasil, do que um explorador português. Isso tem a ver, provavelmente, por um lado, com o ufanismo nacionalista dos anos 30, que gostaria de ver o Brasil como tão sedutor que os estrangeiros, quando aqui chegassem, não gostariam mais de voltar para sua terra natal e, por outro, como uma tentativa de restringir, em um momento politicamente tão sensível a idéia do conflito existente no processo de conquista da América.

²⁴ Como analisa Lúcia Lippi Oliveira, no artigo “As festas que a República manda guardar” (1989), os feriados e festejos em torno de datas como as da Descoberta, da Independência e da Proclamação da República do Brasil, serviam para lembrar e firmar, no imaginário social, a representação da Nação.

A relação de alteridade é muito valorizada nas canções interpretadas por Carmen. As nações apresentadas (dentre as quais a norte-americana, a inglesa e a francesa são as mais frequentes) são geralmente desvalorizadas em relação à brasileira. No dia 20 de julho de 1933, por exemplo, Carmen gravou “Bom dia, meu amor!”, canção de Joubert de Carvalho e Olegário Mariano, que fala:

“Nas aulas de francês e de espanhol
 De inglês, de italiano, de alemão
 A gente aprende sempre a lição:
 ‘Good-morning, good-morning my dear
 Buon giorno, bonjour mon amour’
 Mas o que é melhor dos três é o português:
 ‘Bom dia, meu amor, amor!’

‘I love you, I love you, je t’aime
 Te quiero, te quiero amor’
 Mas o que é melhor dos três é o português:
 ‘Eu te amo meu amor’”

Evidentemente, a língua portuguesa representa o Brasil. A valorização da mesma significa, por transferência de significado, uma valorização da nação brasileira. A comparação do Brasil com nações, como a França, a Alemanha, os Estados Unidos e a Inglaterra, constituiu-se em uma tentativa, também, de valorização deste Brasil. Destacamos que a nossa nação não era comparada com nações pobres ou pouco importantes no cenário internacional, mas, justamente, com as mais ricas, importantes e avançadas daquele momento. Isso revela uma tentativa de afirmar o Brasil em uma posição mais elevada e próxima às grandes nações do mundo. Dizer que o Brasil é melhor que a Nicarágua, por exemplo, não seria de grande significado, mas dizer que o

Brasil é melhor do que a Inglaterra, o colocava em patamar superior. Ao mesmo tempo, a comparação com as grandes nações do mundo o aproximava destas.

Talvez uma única exceção entre as canções por ela interpretadas, em “O samba e o tango”, de Amado Regis, gravado em 1937, Carmen compara o Brasil com outra nação da América Latina:

“Chegou a hora, chegou, chegou
Meu corpo treme, ginga qual pandeiro
E a hora é boa e o samba começou
e fez convite ao tango p’ra parceiro

‘Hombre yo no sé porque te quiero
y te tengo amor sincero’, diz a muchacha do Prata
Pero no Brasil é diferente
‘Yo te quiero’ é simplesmente: teu amor me desacata!

Que habla castellano e num fandango
o argentino canta tango, ora lento, ora ligeiro
Pois eu canto e danço sempre que possa
um sambinha cheio de bossa: eu sou do Rio de Janeiro!”

A relação de alteridade com a Argentina não contradiz, porém, a afirmação anterior de que as canções comparam o Brasil com as grandes nações do mundo. A Argentina tinha, nos

anos 30, uma boa colocação no cenário internacional, além de servir de modelo de comparação por ser a maior nação com a qual o país fazia fronteira²⁵.

A nação brasileira está representada no samba e a Argentina, no tango. Esta representação não está apenas na letra, mas na estrutura musical em si. A parte em português tem a rítmica do samba brasileiro e a em espanhol tem a do tango argentino, ainda complementada por um acordeão (instrumento também associado ao tango e à Argentina), que destoa radicalmente do restante da canção. É interessante perceber, contudo, que, diferentemente de outras canções de Carmen, onde ela fala que o brasileiro é melhor do que os diversos estrangeiros representados, nesta canção este elemento valorativo não se faz presente. É afirmada a alteridade entre o brasileiro e o argentino, mas não se diz que um é melhor do que o outro, apenas que são diferentes.

Buscando o porquê disso, identificamos motivos no contexto em que esta música foi produzida. Era uma canção feita especialmente para as platéias argentinas. Carmen, desde 1931, fazia turnês anuais pela Argentina e, em 1937, já era muito conhecida e apreciada naquele país (ver anexo 2). Era de se esperar que ela não cantasse, para os argentinos, uma canção que desvalorizasse sua nação em relação à brasileira. Por outro lado, para não contradizer a condição

²⁵ Torcuato S. Di Tella, no artigo “Las ideologías nacionalistas durante los años 30” (2000), analisa a emergência dos nacionalismos em todo o mundo entre o final dos anos 20 e o início dos anos 40. Afirma ele, também, que teóricos dos anos 30 acreditavam que a tendência mundial colocaria quatro grandes potências no mundo: Estados Unidos, na América do Norte; Alemanha, na Europa; Japão, na Ásia e União Soviética, no Leste europeu e norte da Ásia. Mas também na América do Sul poderia surgir uma grande potência que liderasse esta região. Os dois candidatos óbvios eram o Brasil e a Argentina, duas nações que competiam historicamente por uma posição de liderança na região. Daí, percebe-se quão delicada era esta questão e quão grande era a tendência de uma nação desvalorizar a vizinha.

de brasileira, também não poderia cantar algo que valorizasse mais a Argentina do que o Brasil. Então, a saída foi uma canção que não desvalorizou uma em detrimento da outra, mas que apenas marcou a diferença entre as duas e as uniu através da sexualidade, representando a Argentina num homem por quem Carmen, a representante do Brasil, se interessa. Sem abrir mão de sua nacionalidade, ela assumiu uma relação de afetividade com o argentino com óbvios motivos de conquistar a simpatia do público daquele país.

Este, como dito, foi um caso único, entre as canções interpretadas por Carmen, de valorização do “outro” com que o Brasil se compara. Ele, quando comparado com as grandes nações do mundo “civilizado”, apresenta-se como superior a estas. Um fio-terra com a realidade concreta, porém, impede que a nação brasileira seja valorizada por elementos como, por exemplo, a economia ou a tecnologia. Estava presente no imaginário brasileiro dos anos 30 a representação do Brasil como atrasado tecnologicamente. Este, inclusive, foi um dos motivos da crítica que sustentou a Revolução de 30, contestando a fragilidade de uma política que mantinha nosso país dentro de um modelo agrário-exportador e com pouco desenvolvimento industrial e tecnológico frente a um contexto de crise internacional. Desta forma, o país não poderia ser valorizado, pelo menos neste momento, em relação às nações “adiantadas”, por elementos associados à modernidade.

Sendo assim, no começo dos anos 30, a legitimação do nacionalismo é expressa, afirmando que faltam, às outras nações, vários elementos do Brasil que não estão associados com a modernidade. Nas canções interpretadas por Carmen Miranda, os elementos que mais aprecem como definidores da nação são os naturais, ou seja, os da flora e da fauna já existentes

nestas terras antes da colonização portuguesa²⁶. Por exemplo, em 1933, Carmen grava o samba “Tarde na serra”, de Mário Reis, que fala:

“É tarde! É tarde! O sol vai morrendo atrás da serra
 Como é linda a nossa terra! Que céu de anil!
 Os pássaros vão em revoada saudando o Brasil [...]”

Não é o povo brasileiro e seus feitos, mas é a paisagem natural que serve de base simbólica para a valorização do Brasil. O mesmo ocorre na marcha “Terra morena”, que Carmen gravou em 1936, de Joubert de Carvalho:

“Brasil, terra morena, batida pelo sol ardente
 Brasil, vives cantando, no coração de toda a gente

Brasil, terra morena, nas tuas alegrias há tristeza
 Brasil, terra morena, é linda a tua natureza

Por que o Brasil tanto seduz, à nossa gente, ao estrangeiro?
 É simples a resposta: - Porque Deus é brasileiro!”

Além da valorização do Brasil a partir das belezas de sua natureza, esta música ainda apelava para a religiosidade, para um Deus que seria brasileiro. Este vocábulo não atingia e não excluía especificamente nenhuma religião. Utilizando o termo “Deus”, Carmen dava espaço para que cada grupo pensasse a sua representação de divindade como legitimadora da nacionalidade.

²⁶ Lúcia Lippi Oliveira no livro “Americanos: representações da identidade nacional do Brasil e nos EUA” (2000), aborda a importância dos símbolos naturais, tanto no Brasil como nos Estados Unidos, na construção de um imaginário sobre estas nações.

Esta utilização de termos genéricos para definir a nação, evitando atritos, é identificada, no caso de Carmen, não só em relação à religião, mas em relação a outros elementos da cultura, como veremos adiante.

Identificamos que, nas músicas citadas, ao mesmo tempo que Carmen enfatiza as belezas naturais, ela não faz referências aos elementos humanos que construíram a nação. Relacionado a esta questão, José Murilo de Carvalho afirma:

“Desde 1822, data da independência, até 1945, ponto final da grande transformação iniciada em 1930, pelo menos três imagens da nação foram construídas pelas elites políticas e intelectuais. A primeira poderia ser caracterizada pela ausência de povo, a segunda pela visão negativa do povo, a terceira pela visão paternalista do povo. Em nenhuma o povo fez parte da construção da imagem nacional.”
(CARVALHO, 1995: 7)

A década de 30 estaria situada no momento de transição entre a segunda e a terceira imagens apresentadas por Carvalho. Nela, começou a se organizar, no Brasil, a política populista, grande responsável pela visão paternalista do povo. Contudo, nas canções interpretadas por Carmen, encontramos ainda, especialmente no começo dos anos 30, a primeira imagem da nação: a nação brasileira representada pelas belezas naturais, ocultando-se o povo. Por que isso ocorre?

Uma cantora, justamente oriunda das camadas populares, não poderia apresentar, em suas canções, a visão negativa do povo. Por outro lado, a visão paternalista está apenas começando a ser pensada e não está suficientemente formulada no início da carreira de Carmen. Restava voltar-se para as belezas naturais para a legitimação da valorização do Brasil.

Mas, por que esta restrição a símbolos que representassem setores da população brasileira como agentes produtores desta nação, nas músicas interpretadas por Carmen Miranda? Em primeiro lugar, a exuberância da natureza brasileira já se fazia presente desde o início da formação de um imaginário sobre o Brasil, desde o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, não sendo algo novo para os anos 30. E, como afirma Marilena Chauí (2000: 58-70), a legitimidade desta representação do Brasil, calcada na exuberância de sua natureza, já podia ser encontrada desde os primeiros escritos da época do descobrimento.

Em segundo lugar, temos a influência do momento político. Levando em conta que este era em um contexto em que os ânimos revolucionários ainda estavam muito acesos e que era muito recente a Revolução de 30²⁷, tendo em vista que ela foi realizada por uma diversidade muito grande de grupos e de correntes de pensamento (tenentes, classe média urbana, elites tradicionais excluídas com a vitória de Júlio Prestes, partidos de oposição, etc.) a escolha de elementos da fauna e da flora, existentes no território nacional e ainda não identificados como representantes de nenhum grupo específico, seriam como elementos neutros, que não desagradariam a nenhum destes grupos. Esta amenidade para representar o Brasil parece figurar em toda a carreira de Carmen. Ela nunca assumiu uma posição política ou ideológica clara, definida.

²⁷ Referimo-nos, também, ao o contexto de instabilidade político-ideológico e movimentos sociais ocorridos no período de 1930 a 1937, desde a Revolução Constitucionalista até a Intentona Comunista, que mostraram a força e o conflito da intervenção humana sobre a constituição do estado.

Além de legitimar o nacionalismo através da natureza, Carmen também o fazia através de uma afirmação constante de amor ao Brasil. Um exemplo disso se dá em canções em que Carmen afirma o desejo de aqui permanecer. Isso ocorre no dia 9 de março de 1938, em que Carmen gravou "Foi embora p'ra Europa", samba de Nelson Petersen:

“Meu bem foi-se embora p'ra Europa
e agora me pede p'ra voltar
Bem feito! Isso é bom que aconteça, meu bem
p'rá quebrar a cabeça de quem, de quem vai p'rá lá

É aqui, é aqui no meu Brasil
que hei de meus dias findar
porque se chegasse cá de tanga
minha gente com certeza não vai me desamparar

Brasil! Oh! Meu Brasil!
Terra boa p'rá gente morar
Brasil, do meu samba e batucada
e quem é da batucada no Brasil tem seu lugar”

Esta declaração de que o Brasil é o melhor lugar identificamos, também, em “Paris”, marcha de Alberto Ribeiro e Alcyr Pires Vermelho, gravado em 3 de maio de 1938:

“E eu também quis ir um dia a Paris
p'ra conhecer o que havia lá
E ao ver o metrô a saudade apertou
e vim correndo para cá

Paris! Paris! Teu Rio é o Sena
Paris! Paris! Tens loura mas não tem morena
Que lindas mulheres de olhos azuis!
Tu és a Cidade Luz

Paris! Paris! ‘Je t’aime’
 Mas eu gosto muito mais do Leme”

Na canção “É um quê que a gente tem”, samba de Ataulpho Alves e Torres Homem, gravado em 1940, Carmen apresenta outra forma de afirmação do nacionalismo:

“É um quê que a gente tem
 E para ter lugar no samba
 É preciso um certo jeito
 É um quê que a gente tem
 Ai, muita gente diz que é bamba
 Mas quem é bom já nasce feito
 É um quê que a gente tem

E o samba verde-amarelo já cantei p’ra todo mundo
 E houve muito bate-fundo com meus balangandãs
 Mas agora volto novamente a cantar alegremente
 p’rá vocês amigos fã[s ...]”

Carmen afirmava, nesta canção, que não é qualquer um que tem lugar no samba. Ao fazer esta afirmação, estava dizendo que não é qualquer um que tem lugar na nação brasileira, que é preciso ter um certo jeito, ter um certo “quê” para fazer parte dela. Esta restrição para se fazer parte do Brasil era, também, uma forma de valorização do mesmo, selecionando-se as pessoas que podem fazer parte desta comunidade imaginada.

Toda esta freqüente afirmação de amor ao Brasil, sem dúvida, foi um dos elementos fundamentais para a legitimação de Carmen como representante do Brasil. Aqui cabe uma questão: qual sua “real” nacionalidade? Como foi dito, ela nasceu em Portugal, não no Brasil. Isso não poderia prejudicar sua legitimidade como representante do Brasil?

Como veio para o Brasil com um ano de idade apenas, Carmen viveu sua infância e adolescência entre grupos populares urbanos do Rio de Janeiro. Assim, em sua formação, assimilou elementos culturais portugueses, de seus pais, e elementos da cultura popular do local onde viveu (na Lapa). Contudo, não nos interessa, aqui, uma discussão do conteúdo da cultura da cantora para legitimá-la ou não como representante do Brasil. Interessa, sim, uma discussão sobre se o fator nacionalidade poderiam influenciar a sua legitimidade como representante da nação, no imaginário social.

Na década de 30, quando surgiu como grande estrela, a origem portuguesa de Carmen foi mantida em segredo. Seu comportamento e sua fala, empregando constantemente gírias das camadas populares do Rio de Janeiro, faziam com que fosse difícil alguém imaginar sua origem imigrante. Quando “vazou” a informação de que era portuguesa, um jornalista do jornal “O País” lhe perguntou se ela nascera no Rio. Ela respondeu que “era filha de Portugal, embora seu coração fosse brasileiro” (GIL-MONTERO, 1989: 39).

A questão da nacionalidade portuguesa de Carmen não parece ter sido algo muito discutido nos anos 30. A legitimidade que o imaginário dava a sua pessoa era incontestável, tanto que não ocorreu nenhum grande escândalo quando esta informação foi noticiada. O que interessa é que as canções que Carmen interpretava e que chegavam aos ouvidos de milhares de pessoas através do rádio e dos discos, assim como a sua própria imagem pessoal, foram aceitas como autenticamente brasileiras.

Sua legitimação como representante do Brasil não foi questionada por ela ter nascido em Portugal mas, em outra circunstância, quando da sua ida para os Estados Unidos. Em 1939,

Carmen foi descoberta pelo empresário norte-americano Lee Schubert e convidada a se apresentar no Estados Unidos. Ela demonstrou grande interesse nisso e declarou:

“Todos os meus esforços concentram-se, pois, num objetivo: tirar partido disso, lançando de verdade a música brasileira nos Estados Unidos, como já fiz nas repúblicas platinas [...] Mostrar ao povo de lá o que é o Brasil na realidade, pois como você sabe, o juízo formado ainda é muito falso” (MIRANDA, apud GIL-MONTERO, 1989: 75)

E esta questão da “realidade” sobre o Brasil estava muito presente naquela época, tendo que as representações do país se confundiam com as do resto da América Latina. O Brasil, para se afirmar como nação, tinha que dela se diferenciar. Como afirma Gerson Moura:

“[...] as contribuições que seguiam da América Latina para os Estados Unidos tinham seu ‘exotismo’ freqüentemente temperado, de acordo com os padrões do gosto norte-americano para facilitar sua digestão por nossos vizinhos. Esse ‘tempero’ tendia a transformar a América Latina numa unidade indistinta em suas manifestações culturais, pondo-nos todos a usar sombreros mexicanos, a fazer a siesta e a dançar algo semelhante à rumba.” (MOURA, 1984: 10)

O caso de Carmen Miranda foi, talvez, o ápice da concretização do que o imaginário de amplos setores da população brasileira esperava para demarcar a sua nacionalidade e justificar o valor de sua nação: sua maior cantora estaria entre as grandes nações do mundo, afirmando e demarcando a identidade nacional brasileira.

No mesmo ano de 1939, Carmen embarcou para os Estados Unidos para uma turnê na Broadway (ver anexos 3). Ao contrário do que ela possivelmente esperava, as informações que chegaram ao Brasil fizeram com que muitos se irritassem com sua atuação, questionando sua brasilidade e a chamando de “americanizada”. Durante a Feira Mundial, que se realizou em

Nova Iorque naquele ano, o Bando da Lua, grupo que acompanhava Carmen nas apresentações, executou um foxtrote que foi transmitido pela rádio no Brasil. Carmen também atuou, nos Estados Unidos, no filme “Down Argentine Way”, na Fox, dirigida por Irving Cummings, que descrevia a Argentina e não o Brasil. Estes foram alguns dos fatos que fizeram com que a sua legitimidade como representante da nação brasileira fosse abalada.

Quando da sua volta ao nosso país, em 1940, após o grande sucesso obtido nos Estados Unidos, em um show no Cassino da Urca para angariar fundos para uma campanha da Primeira Dama Darcy Vargas, Carmen foi recebida com frieza. Ela interpretou as mesmas músicas que havia levado para Nova Iorque: “Good night, people!” e, logo após, “The South American Way”. Não houve risos nem gritos, a reação a princípio foi o silêncio, depois poucos aplausos entremeados de vaias e assobios. Após algumas canções recebidas com a mesma frieza, Carmen e o Bando da Lua executaram “O Que É Que a Baiana Tem?”. A reação do público permaneceu a mesma. Carmen retirou-se para o seu camarim. Na manhã seguinte, a palavra “cancelado” estava escrita em todos os cartazes que anunciavam o espetáculo.

Sua resposta àquela má recepção veio em forma de canções lançadas no mesmo ano. A mais clássica delas foi “Disseram que voltei americanizada”, samba de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, gravado no dia 2 de setembro de 1940:

“E disseram que voltei americanizada
Com o ‘burro’ do dinheiro, que estou muito rica
Que não suporto mais o breque do pandeiro
E fico arrepiada ouvindo uma cuíca
Disseram que com as mãos estou preocupada
E corre por aí, que eu sei, certo zum-zum
que já não tenho molho, ritmo nem nada

E dos balangandãs já nem existe mais nenhum
Mas p'rá cima de mim, p'rá que tanto veneno?
Eu posso lá ficar americanizada?
Eu que nasci com samba e vivo no sereno
topando a noite inteira a velha batucada
Nas rodas de malandro, minhas preferidas
eu digo é mesmo 'eu te amo' e nunca 'I love you'
Enquanto houver Brasil, na hora das comidas
eu sou do camarão ensopadinho com chuchu”

Como se percebe, a música era uma grande ironia contra os que a haviam criticado-a como representante do Brasil. Nela, ela reafirmou a sua nacionalidade a partir de uma série de metáforas, como a batucada, a língua portuguesa em detrimento da inglesa e o ensopadinho com chuchu, sem dúvida um prato que lembrava a cultura popular carioca. Aí, porém, já entramos em outro elemento: como esta cultura popular tornou-se a representante da nação?

Capítulo 2:

A nação entre elites e camadas populares

“A Dona Sociedade foi pedir a Pai-de-Santo
um remédio que livrasse sua gente dos quebranto
E Pai João lhe receitou um despacho de folia
e obrigando todo mundo a batucar de noite e dia”²⁸

A carreira de Carmen no Brasil desenvolveu-se em meio a um período de mudança na percepção da questão social. Junto a sua explosão de estrelato, aconteceu a Revolução de 30. Este fato marcou um momento de modificação na organização da política e da economia nacionais. A República Velha havia assistido a uma política organizada a partir dos conchavos entre as elites regionais. Com os conflitos internos, a quebra da política do “café com leite” e a crise mundial, que afetou especialmente os produtores de café de São Paulo, as elites brasileiras estavam em uma posição muito frágil. Este era o cenário ideal para a emergência política de

²⁸ “Sapateia no chão”, samba de Assis Valente, gravado em 1933.

diversos setores sociais antes excluídos da política oligárquica, os setores populares urbanos, e para o surgimento de um modelo de estado com tendência populista, como o que foi implantado por Getúlio Vargas²⁹. Não havendo uma elite com força para se impor através do estado, nem movimentos de oposição com força suficiente para impor um outro modelo de sociedade, se configurou um modelo de estado que tem uma posição de certa autonomia, não sendo representante direto de nenhum grupo social específico, mas jogando politicamente com todos (WEFFORT, apud FAUSTO, 1970). Este jogo com as camadas populares, porém, não era apenas uma manipulação, mas um processo de acordos com as camadas populares, onde foram feitas reais concessões a estas, como analisa Angela de Castro Gomes, no artigo “O populismo e as ciências sociais no Brasil” (1996: 53).

Tanto por esta fragilização das elites tradicionais, quanto pelo medo da questão social, tendo em vista que os acontecimentos da Rússia ainda eram recentes, havia a necessidade de assimilar as camadas populares da população ao jogo político, antes que a sua exclusão propiciasse conflitos maiores. É neste sentido que Ângela de Castro Gomes (IN: PANDOLFI, 1999) fala da questão da pobreza que, durante muito tempo, tinha sido encarada como necessária ao sistema, fornecendo um excedente de mão-de-obra para ser explorada pelos capitalistas. Especialmente após a Revolução Russa, ela começou a ser encarada não como uma

²⁹ Maria Lúcia Prado, no livro “O populismo na América Latina” (1985), aponta para a dificuldade e pluralidade conceitual de populismo, tendo que fenômenos muito diversos receberam este nome. Contudo, de modo geral, na América Latina, poderiam ser considerados populistas os governos de Getúlio Vargas (1930-1934/1951-1954) e de João Goulart (1961-1964), no Brasil; de Juan Domingo Perón (1946-1955), na Argentina; de Lázaro Cárdenas (1934-1940), no México; de Victor Paz Estensoro (1952-1956/1960-1964) e Hernán Siles Zuazo (1956-1960), na Bolívia; de José María Velasco Ibarra (1934-1935/1944-1947/1952-1956/1961/1968-1972), no Equador.

necessidade do sistema, mas como um perigo para este tendo, por isso, se organizado todo um pensamento que valorizava o trabalho e tentava reduzir ao mínimo a pobreza.

Em nível do imaginário, um dos resultados desta política populista foi uma tendência à incorporação de elementos da cultura de setores sociais populares às representações sobre a nação. Isso se relaciona à tese de Nairn, que afirma que:

“[...] o advento do nacionalismo num sentido moderno esteve ligado ao batismo político das classes inferiores [...] Ainda que às vezes hostil à democracia, os movimentos nacionalistas tem tido uma perspectiva invariavelmente populista e procurado arregimentar as classes inferiores para a vida política”. (NAIRN, apud. ANDERSON, 1989: 58)

Extrapolando o sentido de classe social proposto por Nairn, poder-se-ia falar, para o Brasil, em grupos amplos e diversificados, impulsionados a desenvolver a idéia e o sentimento de pertencimento à nação brasileira. Evidentemente que existiam grupos com caráter de classe³⁰, mas também grupos de caráter étnico, religioso, regional, etc.

A política estabelecida no Brasil durante os anos 30 tendeu a dar importância maior à questão social. Isto se manifestou, especialmente, em duas instâncias. Em primeiro lugar, foram feitas concessões concretas para as camadas populares. É o caso de toda uma ampla legislação

³⁰ Preferimos não utilizar o conceito de classes sociais neste trabalho por entendermos que não se refere com exatidão aos grupos enfocados. Estes, mesmo que se diferenciem por questões de ordem econômica, em boa parte dos casos não se pensavam como classe. Assim, preferimos utilizar a expressão “grupos populares” para nos referirmos a estas massas que estão sendo assimiladas à nação. Também, é difícil definir o público de Carmen Miranda a partir de classes sociais pois ela tinha fãs em variados segmentos sociais. Contudo, o público ao qual ela mais freqüentemente se referia eram, justamente, os emergentes grupos populares urbanos.

social e trabalhista, que incluiu a criação do Ministério do Trabalho, da Justiça do Trabalho, os institutos de aposentadoria e pensões e o salário mínimo. Carmen, talvez, simbolicamente, por ser a cantora brasileira mais famosa da época, foi também a primeira a assinar, em 1933, um contrato de trabalho com uma companhia radiofônica, ao invés de receber por apresentação como ocorria naquela época.

Mas, além dos benefícios materiais, esta nova política também se expressou em nível do imaginário. Melhor dizendo, criaram-se espaços, dentro do imaginário sobre a nação brasileira, para estes grupos populares, nos quais eles, antes excluídos, puderam se perceber como pertencentes.

Em nível da música, o espaço dado aos setores populares se manifestou tanto nas composições eruditas, onde vários autores, como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, se utilizaram de temas e estruturas rítmicas destes segmentos sociais em suas composições para definir o Brasil³¹, quanto na música popular, que ampliou cada vez mais seu espaço no mercado consumidor, acrescido, a partir deste contexto, também pelos novos grupos urbanos emergentes, que compravam discos e ouviam rádio.

O poder simbólico exercido tanto por Vargas quanto por Carmen Miranda estava intimamente relacionado ao desenvolvimento dos meios de comunicação, em especial, ao rádio.

³¹ Os compositores modernistas desde os anos 20 já se utilizam largamente de temas populares em suas composições. Nos anos 30, porém, boa parte deles consegue apoio do estado para esta proposta estética.

Afinal, foram justamente os anos 30 que assistiram, no Brasil, à emergência deste novo meio de comunicação de massas. Em 1937, havia 63 estações de rádio e 357.921 aparelhos no Brasil, sendo que nos primeiros anos do Estado Novo este número duplicou (CAPELATO, 1998: 77). Isso significa que existia, neste período, mais de um rádio para cada cem brasileiros (e leve-se em consideração que se tornava costume, na época, várias pessoas se reunirem ao redor do rádio para ouvi-lo, o que torna estes números muito mais significativos³²). Como afirma Backzo:

“[...] os meios de comunicação de massa garantem a um único emissor a possibilidade de atingir simultaneamente uma audiência enorme, numa escala até então desconhecida. Por outro lado, os novos circuitos e meios técnicos amplificam extraordinariamente as funções performativas dos discursos difundidos e, nomeadamente, dos imaginários sociais que eles veiculam. Tal facto não se deve apenas à natureza audiovisual das novas técnicas, mas também, e sobretudo, à formação daquilo a que se dá o nome, à falta de melhor, de “cultura de massa”. Tecem-se ao nível desta última relações extremamente complexas entre informação e imaginação.” (BACKZO, 1985: 313)

Neste sentido, o rádio foi um meio de comunicação que recebeu especial atenção dos líderes políticos carismáticos que surgiam em todo o mundo na década de 30, tanto em Vargas, em Hitler, como mesmo em Roosevelt. O fenômeno do rádio realmente teve uma influência

³² A presença cada vez maior do rádio na vida destes grupos populares é apresentada, de forma muito ilustrativa, na canção “Meu rádio e meu mulato”, choro que Carmen gravou no dia 2 de maio de 1938:

“Comprei um rádio muito bom à prestação
 Levei-o para o morro e instalei-o no meu próprio barracão
 E toda a tardinha quando eu chego p’ra jantar
 logo ponho o rádio p’ra tocar
 E a vizinhança pouco a pouco vai chegando
 e vai se aglomerando o povaréu lá no portão [...]”

fundamental sobre o imaginário da sociedade brasileira a partir dos anos 30³³, inaugurando um período de novos ídolos nacionais, os cantores do rádio, tão bem analisados por Alcyr Lenharo, no livro “Cantores de Rádio” (1995) e dentre os quais Carmen foi a grande pioneira.

Contudo, precisamos levar em conta os limites que esta influência do rádio exerceu. Como lembra Alcyr Lenharo, no livro “Sacralização da Política” (1986: 40), com seu caráter envolvente, o rádio permitia uma certa homogeneização do imaginário sobre a comunidade nacional. Houve, porém, formas de resistência às iniciativas do governo Vargas: se para os filmes de notícias do DIP, era só chegar 10 minutos atrasado ao cinema, a “Hora do Brasil” foi apelidada, por alguns não simpatizantes de Vargas, como “o fala sozinho”.

Mesmo dada as suas limitações, é inegável, porém, que o rádio teve uma enorme influência para a difusão, legitimação e homogeneização de um imaginário sobre o Brasil. Temos, contudo, que considerar que os ouvintes não tinham uma posição passiva em relação ao que o rádio transmitia. Neste sentido, o sucesso de Carmen, evidentemente, não se deu pelo espaço

³³ Em 1923, tinha sido inaugurada a primeira estação de rádio brasileira, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Até o início dos anos 30, com 21 emissoras instaladas no país, sua programação consistia, especialmente, de música erudita e palestras culturais (no sentido de “alta cultura”). Apesar do crescente número de emissoras, os primeiros programas de grande audiência só surgiram depois da Revolução de 30. É justamente a partir do final dos anos 20 que os músicos das camadas populares do Rio de Janeiro começam a apresentar seus sambas e seus batuques dentro da programação. Como expõe Dóris Fagundes Haussen, em sua tese de doutorado publicada com o nome “Rádio e política: tempos de Vargas e Perón”: “Na fase amadorística, na década de 20, quando havia a grande preocupação com o papel educativo do veículo, muita música clássica, óperas, saraus ao piano foram irradiados. Mas já na segunda metade daquela década começava a música popular brasileira a se fazer presente nas emissoras.” (HAUSSEN, 1997: 52)

que teve no rádio mas, justamente, ao contrário, teve todo este espaço por atingir o que amplos setores sociais da época aspiravam.

Durante a década de 30, a popularidade afirmava-se cada vez mais fundamental para as emissoras de rádio³⁴. Para obtê-la, as emissoras disputavam entre si pelos melhores programas e pela presença dos artistas mais famosos. Assim, a Record, de São Paulo, que concorria com a Educadora e a Tupy, fazia questão de promover anualmente temporadas com Carmen Miranda. No Rio de Janeiro a principal concorrência se dava entre as emissoras Mayrink Veiga e a Rádio Nacional, que foi criada em 1936 mas, já no final da década de 30, tinha audiência similar à sua concorrente. Além disso, as emissoras executavam cada vez mais a música popular, a qual ocupou espaço fundamental, especialmente no gosto dos novos grupos urbanos emergentes.

³⁴ Em 1932, através do Decreto-Lei 21.111, foi liberada a comercialização do rádio, ou seja, ele pôde veicular propaganda, o que o transformou em uma empresa capitalista, financiada pelo capital dos anunciantes. Neste sentido, ele deixou de ser apenas um veículo educacional para se tornar um produto de mercado. À audiência deste produto, estava diretamente relacionada a sua lucratividade. Os produtores da época perceberam logo que a música popular trazia ouvintes para as emissoras, por mais inculto que isso parecesse às elites admiradoras da “alta cultura”. Ocorreram, na época, grandes discussões entre os defensores da música erudita e da música popular. Como afirma Arnaldo Contier: “Os compositores eruditos e os intelectuais envolvidos com o modernismo nacionalista mostravam-se arredios diante do boom da música popular que vinha conquistando amplos segmentos sociais durante os anos 30. [...] O DIP recebia muitas reclamações de intelectuais de visão iluminista da arte que exigiam uma interferência mais enérgica do governo contra a música popular, ou seja, era preciso que fosse desencadeada uma repressão a esta nefasta propaganda dos maus costumes. [...] Com a democratização da música e a expressão incontível do gosto nos dias do Carnaval, os ideólogos do Estado Novo foram obrigados a aceitar, com ressalvas, essa nova realidade cultural do País.” (CONTIER, 1988: 324-327)

Neste sentido, concordamos com José Ramos Tinhorão³⁵ quando afirma que, durante os anos 30, firmou-se

“[...] comercialmente o samba-canção, representando uma média do gosto nacional, desde o tempo das modinhas ia revelar-se também um sucesso pois, como a música para se ouvir e cantar, vinha a atender a uma exigência do lazer das massas urbanas, junto a um público sem maiores perspectivas de diversão que os programas de rádio” (TINHORÃO, 1974: 154)

Apesar de ter permitido que o rádio se tornasse uma empresa capitalista, o governo de Vargas, da mesma forma que em relação a diversos outros meios de difusão cultural, durante os anos 30, aumentou o controle sobre ele. Vários departamentos foram estruturados para este fim³⁶.

³⁵ Algumas idéias de Tinhorão são contestadas atualmente, como a de que o samba seria um estilo legitimamente popular e brasileiro, enquanto a bossa nova seria um estilo de classe média, não legitimamente brasileiro. Porém, esta afirmação sobre o sucesso do samba nos parece muito plausível.

³⁶ Já no ano de 1931 foi instituído um decreto-lei, reservando para o poder executivo o direito de conceder o serviço à empresas privadas, mais uma forma de controlar este mercado. No nível institucional do estado, a atenção sobre o rádio ficava, no início, a cargo da coordenação do setor de divulgação e propaganda, associada ao Ministério da Educação, cujo titular era Gustavo Capanema. Em 1934, Vargas criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, associado ao Ministério da Justiça. Com a instauração do Estado novo, foi criado o Serviço de Radiodifusão Educativa, novamente associado ao Ministério da Educação. Por fim, o DIP estava associado diretamente à presidência da República.

É, justamente, este novo meio de comunicação que consagrou Carmen em nível nacional e ela, em contrapartida, o consagrou numa memorável gravação de 1936, em “Cantores de rádio”, de A. Ribeiro, J. de Barros e L. Babo, ao lado de sua irmã, Aurora Miranda³⁷:

“Nós somos as cantoras do rádio
levamos a vida a cantar
De noite embalamos teu sono
de manhã nós vamos te acordar
Nós somos as cantoras do rádio
nossas canções cruzando o espaço azul
Vão reunindo num grande abraço
corações de norte a sul [...]”

Os modernistas, desde os anos 20, já estavam se apropriando de elementos da cultura popular, ressimbolizando-os como nacionais. Nos anos 30, porém, não mais apenas a cultura dos grupos populares do interior do Brasil se tornaram definidores da nação, como pretendiam os compositores eruditos, mas, especialmente, a dos grupos populares urbanos.

Durante o decorrer dos anos 30, identificamos o incremento desta tendência à assimilação das camadas populares urbanas na construção de um país novo. É, enfim, a partir do Estado Novo que este projeto teve sua mais completa aplicação. Em 8 de março de 1938, Carmen gravou a canção “Sahe da toca Brasil”, de Joubert de Carvalho, coincidindo diretamente com o pensamento dominante no Estado Novo, afirmando que a nação, associada aos setores populares, tinha de se modernizar:

³⁷ Esta canção foi tema do filme “Alô, Alô Carnaval!”, produzido por Wallace Downey e Adhemar Gonzaga, da

“Sai da toca Brasil
Teu lugar não é aí

Brasil que foi senzala
dançou na macumba batendo o pé no chão
É bom que não te esqueças nunca
que a dança agora é no salão

Brasil deixa a favela
O arranha-céu é o que se recomenda
E é pena que muita gente boa
te querendo tanto e tanto não te compreenda

Brasil das avenidas
Da praia de Copacabana e do asfalto [...]”

Na década de 30 ocorreu o “boom” da migração para as maiores cidades do país. O processo de industrialização, resultado desta nova política econômica que visava a articulação de um mercado interno independente do mercado internacional em crise, teve grande desenvolvimento nos anos 30, trazendo para cidades como o Rio de Janeiro milhares de trabalhadores vindos do interior, em busca dos novos empregos que se criavam

É interessante que uma letra de samba, estilo musical que sempre fora representante e defensor da cultura do morro, aparece, nesta canção, fazendo uma crítica a esta, dizendo-lhe que também tem que se modernizar. Esta foi a primeira canção interpretada por Carmen onde se

valoriza a modernidade, representada no arranha-céu, como base de legitimação do nacionalismo.

Isso difere do momento inicial da carreira da cantora, onde esta nação era representada especialmente por suas belezas naturais. Esta nova representação está diretamente relacionada ao contexto do Estado Novo, que tem um claro projeto de modernização da nação e que já havia eliminado ou assimilado politicamente as oposições, e, portanto, não teria mais que se tanto a se preocupar com a utilização de símbolos tão neutros, como as belezas naturais, para não ofender nenhum grupo que pudesse ameaçá-lo.

Porém, no processo de construção do modelo de brasileiro que a política de Getúlio Vargas buscava, havia alguns entraves que deveriam ser vencidos. Nas músicas interpretadas por Carmen Miranda identificamos o principal deles, sem dúvida, na valorização da malandragem e da vadiagem.

A figura do malandro era uma das representações mais significativas de resistência em relação à valorização do trabalho, que se propunha, nos anos 30. Pior do que isso, esta figura estava intimamente relacionada, no imaginário, ao caráter nacional. É, neste sentido, que Rubem Oliven afirma:

“Ao voltar da Europa em 1933, Oswald de Andrade teve fina perspicácia ao afirmar que, no Brasil, o contrário do burguês não era o proletário, mas o boêmio. Ironia à parte, ele captou um aspecto essencial da ideologia da cultura brasileira por ocasião do desenvolvimento da industrialização. Assim como no século passado não havia lugar para o exercício de direitos, operando-se, portanto, principalmente com a categoria do favor, no começo do século atual não havia ainda espaço - salvo entre militantes anarquistas - para a idéia do conflito entre capital e trabalho, sequer a nível das representações simbólicas.” (OLIVEN, 1989: 31-32)

A valorização da malandragem foi freqüente nos primeiros tempos da carreira de Miranda, como no caso da canção “Cachorro vira-lata”, samba-chôro de Alberto Ribeiro, gravado em 4 de maio de 1937, pouco antes do Estado Novo, que fazia uma alusão valorativa e muito afetiva em relação à figura do malandro, aí representado de, forma figurativa, pelo cachorro:

“Eu gosto muito de cachorro vagabundo
que anda sozinho no mundo
sem coleira e sem patrão
Gosto de cachorro de sarjeta
que quando escuta a corneta
vai atrás do batalhão

E por falar em cachorro
sei que existe lá no morro um exemplar
que muito embora não sabe
os pés dos malandros lambe
quando eles vão sambar
E quando o samba já está findo
vira-lata está latindo, a soluçar
Saudoso da batucada, fica até de madrugada
cheirando o pó do lugar

E até mesmo entre os caninos
diferentes os destinos costumam ser
Uns tem jantar e almoço
outros nem sequer um osso de lambuja p’ra roer
E quando passa a carocinha
a gente logo adivinha a conclusão
O vira-lata coitado que não foi matriculado

desta vez virou sabão

Identificamos, nesta canção, esta valorização do malandro, do qual Carmen gosta muito. Ele foi descrito como sendo sem coleira e sem padrão, ou seja, resistente e livre do modelo econômico e social que se tentava adotar no Brasil do período. Ao mesmo tempo, a canção faz alusão à forte repressão sofrida por ele através da carrocinha, metáfora da polícia que reprime o malandro que “não foi matriculado”, ou seja, que não se adaptou ao modelo social. A última estrofe, ainda, faz uma crítica à desigualdade social, se referindo aos seres humanos quando diz que “até mesmo entre os cachorros” uns têm muito e outros nada. Esta resistência se fazia presente dentre um público que era alvo de atenção das agremiações políticas de esquerda, como a ANL, que um ano antes desta canção, havia sido responsabilizada pela Intentona Comunista. Este perigo foi uma das principais preocupações do governo Vargas.

A política de Vargas visava a construção de um brasileiro que se adaptasse à nova organização do trabalho. Neste sentido, a associação entre brasileiro e trabalhador foi muito cara à propaganda da época. Especialmente, a partir do Estado Novo, o governo passou a intervir diretamente sobre as letras das músicas populares, censurando as representações que aludiam resistência em relação ao trabalho, como afirma Maria Helena Capelato:

“[...] esta fase coincide com o momento em que os ideólogos nacionalistas passaram a se preocupar com a música brasileira no que se referia à música popular. Além do incentivo às letras de exaltação do trabalho, o ambiente político estimulava a criação do samba de exaltação nacional, que teve como melhor exemplo a *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso. Os artistas eram induzidos a compor músicas cujas letras fossem adequadas aos valores apregoados pelo regime e alguns autores foram pressionados a modificar as letras de sambas: as que enalteciam a malandragem tiveram de ser alteradas.” (CAPELATO, 1998: 115)

A dificuldade de afirmar a imagem do brasileiro como trabalhador vinha de uma outra construção, mais antiga, que apresentava este brasileiro como avesso ao trabalho. De Jeca Tatu, passando por Macunaíma, até chegar ao malandro carioca, todas estas figuras representam o brasileiro como averso ao trabalho. No imaginário dos anos 30, apresentam-se, então, duas representações extremamente conflitantes, uma já construída a muito mais tempo, outra proposta pela nova ordem que se estabelecia.

Neste sentido, podemos identificar, nas músicas interpretadas por Carmen, uma variação, certamente influenciada pela política nas representações sobre trabalho, malandragem e vadiagem, do início da década de 30 para o final desta, já sob a censura do Estado Novo. Para demonstrar esta variação, vamos citar alguns exemplos. No dia 4 de dezembro de 1929, Carmen gravou o samba “Dona Balbina”, no qual se mostra a valorização da folia e da vadiagem e a aversão ao trabalho. Diz a música:

“Oh! Dona Balbina, isso assim não pode ser
O trabalho me amofina não nasci para sofrer

Vou me atirar na gandaia
Pois só assim vivo bem
A vida é fogo de palha, meu nêgo
E eu preciso é gostar de alguém, não é

Oh! Dona Balbina, isso tem que se acabar
Esta vida é pequenina e eu preciso aproveitar

Oh! Dona Balbina, como eu gosto de folia!
Mesmo sem ser libertina, gosto de uma pedaço de orgia [...]

O gosto pela folia e pela orgia mostram a escolha pela malandragem e pela vadiagem ao invés do trabalho, que amofina e a faz sofrer. Esta representação encontra quase que seu oposto em “Recenseamento”, música de Assis Valente, gravada por Carmen no dia 27 de setembro de 1940. Neste momento, auge da censura do DIP, o brasileiro foi representado como trabalhador e, justamente, avesso à malandragem e à vadiagem:

“Em 1940 lá no morro começaram o recenseamento
 E o agente recenseur esmiuçou a minha vida, foi um horror
 E quando viu a minha mão sem aliança encarou para a criança que no chão
 dormia
 E perguntou se meu moreno era decente e se era do batente ou era da folia
 Obediente sou a tudo o que é de lei, fiquei logo sossegada e falei então
 O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro e é quem sai com a bandeira do seu
 batalhão
 A nossa casa não tem nada de grandeza mas vivemos na pobreza sem dever
 tostão
 Tem um pandeiro, tem cuíca e um tamborim, um reco-reco, um cavaquinho e
 um violão. [...]”

Nesta música, o moreno seria o pai de família humilde, mas honesta. Isso se mostra quando Carmen afirma que é obediente à lei e, portanto, ficou logo sossegada para responder às perguntas do funcionário do governo (parecia ser um recado, dizendo que não havia o que temer na ditadura de Vargas se todos fossem obedientes “à tudo o que é de lei”). A grande pergunta colocada era se o companheiro seria malandro ou trabalhador. Isso se manifesta na simbologia utilizada pelo censor ao perguntar se o moreno de Carmen era do batente ou da folia. Ela, com grande convicção (ênfaticamente na sua interpretação) responde que o seu moreno é “brasileiro, é fuzileiro e é quem sai com a bandeira do seu batalhão”. Ela não respondeu se ele era do batente

ou da folia, se era trabalhador ou malandro, respondeu que ele era brasileiro e, mais do que isso, militar e nacionalista (representado como aquele que levanta a bandeira e é servidor da pátria). Contudo, com estas palavras, estava dizendo que seu moreno era sim um trabalhador, e não um malandro.

Seguindo o “Método de abordagem dos campos semânticos do Centro de Lexicologia Política de Saint-Cloud” (CARDOSO; VAINFAS, 1997: 380-381), poderíamos considerar que, nesta última canção citada, existe uma relação de identidade entre brasileiro, moreno, trabalhador (do batente), fuzileiro e honesto (vivemos na pobreza sem dever tostão). Este grupo de palavras identificadas apresenta uma relação de oposição com a malandragem e a vadiagem, representadas especialmente na expressão “da folia”. A presença do “brasileiro” dentro do primeiro grupo de palavras, sua relação de identidade entre elas e de oposição em relação à malandragem e à vadiagem manifestam a influência ideológica do Estado Novo sobre esta canção.

Aliás, parece ter havido uma aproximação entre o Estado Novo e Carmen, como ocorreu com vários outros músicos populares da época. Não se sabe ao certo qual era sua relação com Vargas, alguns inclusive afirmam ter sido sua amante. Em todo o caso, o que indica esta aproximação da cantora com a política do momento é o fato do próprio DIP ter patrocinado o Bando da Lua para lhe acompanhar aos Estados Unidos, mostrando que havia uma simpatia entre Carmen e o governo de Vargas, que a considerava boa representante do Brasil.

O próprio fato da mesma se declarar apolitizada também parece ir ao encontro da política do Estado Novo. A idéia de Vargas, ao eliminar os partidos políticos em 1937, se mostrava, justamente, como uma tentativa de apolitização do estado, pelo menos no nível do imaginário, o qual deveria ser representante da nação e não de nenhuma corrente ideológica. O brasileiro ideal para este modelo de política era, justamente, Carmen Miranda: nacionalista e apolitizada.

Contudo, no período anterior ao Estado Novo, um grande número de gravações de Carmen exaltaram os elementos da malandragem e da vadiagem. O malandro era uma figura popularmente muito difícil de ser desvalorizada. Havia uma forte magia que envolvia esta figura, a qual era cantada freqüentemente por Carmen, como na canção “Moleque indigesto”, gravada em 1933, de Lamartine Babo com a participação especial do mesmo:

“Esse moleque sabe ser bom, faz o ‘footing’ lá no Leblon
Bebe, joga, fuma ‘Yolanda’, toca trombone na banda

Esse moleque é de encomenda, já foi ‘vaqueiro’ numa fazenda
Pega, pega, como ninguém, aquelas ‘vacas de... 100’”

A canção “Cabaret no Morro”, samba de Herivelto Martins, gravado em 20 de julho de 1937, parece já predizer os novos tempos do Estado Novo, tentando desvalorizar o malandro:

“Fundaram um cabaré no morro
e cismaram que eu devia freqüentar
Fiz pé firme, disse mesmo: Eu lá não vou!
Só quero ver quem é que vai me obrigar!

O meu cabrocha que foi sempre a meu favor
desta vez também veio contra mim

Não sei por que estou ficando diferente
 já não gosto de malandro, nem freqüento botequim
 [...]
 E vim descendo, batucando os meus tamancos
 abandonando a malandragem, o barracão
 Embora sendo nascida no morro e criada na orgia
 vi que essa gente não tem civilização [...]"

Esta canção foi gravada antes do DIP começar a realizar sua censura, mas já se enquadra nesta nova proposta de normatização do brasileiro. Na canção, a desvalorização do malandro se dá de forma a relacioná-lo a um passado que não está assimilando as mudanças. É como se afirmasse que a malandragem era uma moda que passou, colocando em relação de oposição a malandragem e a civilização.

Outra questão importante para o contexto da época, com a qual a política de Getúlio Vargas se confrontou, além da malandragem e da vadiagem, foi a do conflito entre as elites e as camadas populares. No nível simbólico da música, ela foi representado na rejeição que aquelas apresentavam à musicalidade popular, como analisa Arnaldo Contier:

“A elite burguesa brasileira de fins do século XIX e início do século XX possuía um forte preconceito em relação às temáticas populares. As músicas oriundas das camadas subalternas ou da população, como, por exemplo, o maxixe, o samba, o entrudo, o choro, eram excluídas da cultura brasileira.” (CONTIER, 1988: XXXVIII)

É sobre este tema que muitas canções da época tratavam. Carmen, evidentemente por ser originária das camadas populares, cantava, geralmente, em defesa destas. No dia 5 de abril de 1939, por exemplo, gravou a canção “Você nasceu p’ra ser granfina”, samba de Laurindo de Almeida, que parece representar uma “contra-rejeição” das camadas populares em relação às

elites, ou seja, do mesmo modo que estas elites criticavam e desvalorizavam a música popular, a música destas camadas desqualificava as elites:

“Você queria aprender o samba
 mas sua cabecinha não deve andar boa
 A sua voz é desclassificada
 não tem ritmo nem nada, você não entoa
 Você nasceu p’ra ser granfina
 andar na seda e discutir francês
 Se comenetre que o samba é alta bossa
 e é p’ra nêgo de choça que não fala o inglês
 [...]
 Um samba exige tal simplicidade
 É justamente o que você não tem
 Eu desejava que você soubesse
 que o samba é a prece do ‘João Ninguém’”

A canção trata de uma distinção entre as elites, na figura da “granfina”, e as camadas populares, na figura do “nêgo que não fala inglês”. Assim, para a questão da nacionalidade, é interessante a relação de identidade definida entre o “granfino” e nacionalidades externas, o inglês e o francês. Aí, têm-se uma clara associação simbólica: se granfino se identificava com inglês, francês, logo, o seu oposto, as camadas populares, se identificariam com o oposto do estrangeiro: o brasileiro.

Tanto no Império quanto na República Velha, vários artistas e intelectuais se dedicaram a pensar representações sobre a nação brasileira. Porém, eles vinculavam-se a um imaginário de elite e muito influenciado pelos padrões europeus. Não seria fácil as impor a amplas camadas da população brasileira. No processo de assimilação dos setores populares à nação seria necessário

a assimilação de suas representações. Estas representações se expressavam, de forma significativa, no campo da expressão musical. Junto à emergência dos novos grupos urbanos, ocorreu também a emergência de sua cultura musical. Este fenômeno é observado pelo espaço cada vez maior que ocupa o samba e outros estilos musicais populares, no contexto cultural brasileiro. A música é um símbolo indissociável da cultura e da identidade de cada grupo. A emergência de um estilo musical em relação a outro representa, justamente, a emergência de um grupo social em relação a outro. O que acontece nos anos 30 é uma vitória do samba como estilo musical que representa a nação, demonstrando, assim, uma vitória dos novos setores populares urbanos sobre as velhas elites.

No começo dos anos 30, o conflito entre as elites e os grupos populares era freqüentemente referido nas canções interpretadas por Carmen. Em 1933, ela gravou “Sapateia no chão”, samba de Assis Valente, onde aparece esta valorização da cultura popular em relação a das elites:

“A Dona Sociedade foi pedir a Pai-de-Santo
um remédio que livrasse sua gente dos quebranto
E Pai João lhe receitou um despacho de folia
e obrigando todo mundo a batucar de noite e dia

Ai! Eu não quero falar mal da Dona Sociedade
mas o povo lá de casa é que brinca de verdade
E não precisa de dinheiro, não, e nem de carro ‘Landolé’
quase que vai à vontade, meu nêgo, que nosso carro é... a pé”

Esta canção parece ter tido origem numa avaliação de Assis Valente sobre o que estava acontecendo politicamente no Brasil. É o momento em que as elites, a “Dona Sociedade”, se

encontram muito fragilizadas e são obrigadas a fazer concessões às camadas populares para manter a ordem social ou, como está representado na canção, as elites são obrigadas a “pedir ajuda ao Pai-de-Santo”, símbolo da cultura popular. No mesmo dia, Carmen gravou o samba “Alvorada” de Synval Silva, também afirmando que, naqueles dias, a cultura popular emergia.

Nesta canção, a última estrofe falava:

“[...] P’ra Gozar a mocidade, fiz um samba no terreiro
 E tinha gente da Favela, de Mangueira e do salgueiro
 E até mesmo da cidade, tinha gente que é dotô
 E que sambavam de verdade, p’ra mostrar o seu valô”

Nas representações deste período, o conflito entre elites e grupos populares ainda era bastante nítido nas músicas que Miranda interpretava, o que vai mudar no Estado Novo. Em 1934, Carmen gravou o samba “Minha embaixada chegou”, de Assis Valente, representação deste conflito entre o morro e a cidade.

“Minha embaixada chegou, deixa o meu povo passar
 Meu povo pede licença, p’ra na batucada desacatar

Vem vadiar no meu cordão
 Cai na folia meu amor
 Vem esquecer tua tristeza
 mentindo à natureza
 sorrindo à tua dor

Eu vi o nome da Favela, na luxuosa academia
 Mas a Favela p’ro dotô é morada de malandro
 que não tem nenhum valor

Não tem doutroes na Favela, mas na Favela tem doutores

O professor se chama bamba, medicina lá é macumba
cirurgia lá é samba

Já não se ouve a batucada, a serenata não há mais
E o violão deixou o morro e ficou pela cidade
onde o samba não se faz”

É importante levar em consideração o próprio título desta canção. Quando Carmen cantava “Minha embaixada chegou” e se referia ao povo da batucada, ela estava dizendo ser a representante das camadas populares da população, ou seja, tal como um embaixador que representa um país em outro, ela representava as camadas populares do Rio de Janeiro na própria cidade. No mesmo sentido, no dia 26 de junho de 1935, Carmen gravou “Isso não se atura”, samba também de Assis Valente.

“[...] A Madame Butterfly diz que Beethoven é seu querido
Quando ouve a batucada, põe o dedo no ouvido
Diz que o samba é coisa ‘pau’, faz barulho, até se zanga
Mas à noite, toda prosa, dança o samba na Kananga

[...] Batucada na Avenida a polícia não consente
Aparece o ‘tintureiro’ e seu guarda leva a gente

[...] Eu já fui numa macumba e no fim o pau comeu
Mas foi entre gente fina e a polícia não prendeu
O ‘Tarzan do Alfaiate’ tem mania de valente
Só viaja de carona e quando salta pisa a gente”

Nesta música, novamente, há a crítica às elites que, na verdade, gostavam do samba, mas não admitiam para não perder o status. Afirmava-se, ao mesmo tempo, uma valorização da cultura popular e uma crítica às elites e seus padrões europeus de estética considerados artificiais.

Por isso, era dito que elas gostavam da cultura popular. Destacamos que esta canção é de 1935, justamente o ano da Intentona Comunista, um dos movimentos marcantes que assustaram as elites no Brasil. Beethoven representa a “alta cultura” que, no começo dos anos 30, estava sendo substituída no rádio pela cultura popular. Madame Butterfly, a qual Carmen se refere, representa os setores da elite que torciam o nariz para a programação que a rádio colocava no ar, e que, em 1935, estavam numa situação cada vez mais delicada em relação à emergência do popular, e à possibilidade destes implantarem o comunismo no país.

A utilização de símbolos populares urbanos como representantes do nacional foi freqüente nas canções interpretadas por Carmen. Por exemplo, em “Se gostares de batuque”, que Carmen gravou no dia 9 de julho de 1935, um samba de José Gelsomino (Kid Pêpe):

“Ôi, se gostares de batuque
tem batuque que é produto brasileiro
Sobe o morro e vai ao samba
e lá verás que gente bamba
está sambando no terreiro
Pois tudo aquilo é bem brasileiro

[...] Ai! Eu queria ter a vida dessa gente
que para o rico é diferente
E eu deixo de bom grado a cidade
para viver naquele morro
e gozar felicidade”

O batuque foi apresentado não como um símbolo do morro ou da cultura popular, mas identificado com o nacional. Interessante perceber que, mesmo quando a letra da música não associava os símbolos da cultura popular à representação da nação, o imaginário pode fazê-lo.

No dia 24 de setembro de 1935, a exemplo disso, Carmen gravou o grande sucesso “Adeus batucaca”, samba de Synval Silva que foi exaustivamente tocado quando da sua ida para os Estados Unidos e, mais ainda, quando da sua morte. A música não falava em nenhum instante em nação ou em Brasil, mas despertou fortemente o nacionalismo brasileiro, sendo utilizada como tema da ida da cantora para os Estados Unidos. O povo entendeu que, quando Carmen estava dizendo “adeus batucada”, que era, originalmente, símbolo da cultura do morro, ela estava, na verdade, dizendo “adeus Brasil”. Nisto se mostra a relação de identidade: batucada = Brasil, ou seja, símbolos da cultura de camadas populares representam a nação. A canção fala:

“Adeus! Adeus! Meu pandeiro de samba
 tamborim de bamba, já é de madrugada
 Vou-me embora chorando, com meu coração sorrindo
 E vou deixar todo mundo valorizando a batucada

Eu criança com samba eu vivia sonhando
 Acordava, estava tristonha chorando
 Jóia que se perde no mar só se encontra no fundo
 Sambai mocidade, sambando se goza neste mundo

E do meu grande amor sempre eu me despedi sambando
 Mas da batucada agora despeço chorando
 E guardo no lenço esta lágrima sentida
 Adeus batucada, adeus batucada querida”

No dia 14 de maio de 1936, Carmen gravou “Sambista da Cinelândia, samba de Custódio Mesquita e Mário Lago. Esta canção afirmava que o samba, representante da cultura popular, passava a ser, inegavelmente, “sinfonia nacional”, ou seja, foi assimilado pela nacionalidade:

“Sambista desce o morro
 Vem p’ra Cinelândia, vem sambar
 A cidade já aceita o samba
 E na Cinelândia só se vê gente a cantar

Hoje está tudo mudado e acabou-se a oposição
 Escolas há por todo lado, de pandeiro e violão

O morro já foi aclamado e com um sucesso colossal
 E o samba já foi proclamado sinfonia nacional”

Novamente, temos a mesma representação em “Entra no cordão”, samba de André Filho gravado por Carmen em 25 de novembro de 1936, cuja terceira estrofe fala:

“[...] Chora cavaquinho, violão e pandeiro
 E canta minha gente que o samba é bem brasileiro
 [...]”

E, em “Foi embora p’ra Europa”, samba de Nelson Petersen já citado anteriormente:

“[...] Brasil, do meu samba e batucada
 e quem é da batucada no Brasil tem seu lugar”

Em 1º de agosto de 1938, Carmen gravou “Quem condena a batucada”, samba de Nelson Petersen. Nele, a associação entre símbolos populares e a nacionalidade já se apresentava tão configurada que Carmen podia cantar que quem condena a batucada não é brasileiro:

“Quem condena a batucada dessa gente bronzada
 não é brasileiro
 E nada mais bonito é que um corpo de mulher

a sambar no terreiro

[...]

Já disseram que o samba nasceu num palácio real

E depois se criou e cresceu em salão multicolor

Mas não sabem que o samba nasceu num cruel barracão

E que foi educado sambando no chão com a gente de cor”

Em relação à legitimidade de Carmen como representante ao mesmo tempo da nação e dos segmentos populares da população, detemo-nos, agora, na sua volta ao Brasil, em 1940, a qual gerou reações interessantes. Segundo a biógrafa Martha Gil-Montero (1989: 107), ocorreram basicamente três reações diversas: um grupo queria que fosse decretado feriado nacional em homenagem à heroína que voltava à pátria, outro grupo estava irritado com a americanização que a cantora aparentava ter sofrido, enquanto que outro, ainda, criticava toda aquela valorização de uma cantora popular. Houve, inclusive, quem comentasse que o grande maestro Toscanini, que chegara ao Brasil um mês antes, não tivera nem parte de toda aquela recepção.

Estas reações mostram uma diversidade de representações no imaginário da época. As representações propostas por Carmen eram de imenso sucesso no Brasil dos anos 30, mas não eram unânimes. Seus admiradores se dividiam entre os que achavam que ela tinha se americanizado e os que a continuavam vendo como legítima representante do Brasil. Mas, ainda, havia grupos que não aceitavam toda aquela valorização de uma cantora popular. Queriam a do maestro Toscanini. O que isso significa?

Toscanini vinculava-se à cultura das elites, a qual, nos sambas interpretados por Carmen, tantas vezes foram representados pela ópera. Isso nos mostra que havia segmentos sociais que ainda não aceitavam a associação que se tentava fazer entre a cultura popular e a nacionalidade.

Em relação aos que não admitiam uma cantora popular tão valorizada como símbolo da nação, Carmen não disse nada. Mas em relação aos que aceitavam esta associação entre o popular e o nacional, mas achavam que ela tinha traído o seu povo e se americanizado, Carmen respondeu claramente. Foi o que fez em “Disseram que voltei americanizada”, já citada anteriormente. Também fez isso em “Voltei p’ro morro”, samba de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, gravado no dia 2 de setembro de 1940, no mesmo momento de “Disseram que voltei americanizada”. Naquele samba, reafirmou, mais do que neste último, sua origem popular e, conseqüentemente, sua nacionalidade:

“Voltei p’ro morro, quero ver o meu cachorro
 Meu cachorro vira-lata, minha cuíca, meu ganzá
 Voltei p’ro morro. Mas onde está o meu moreno?
 Chamem ele p’ro sereno, porque se eu não me esbaldar eu morro
 Voltei p’ro morro. Mas onde estão minhas chinelas?
 Que eu quero sambar com elas, vendo as luzes da cidade
 Voltei, voltei, voltei
 Ai! Se eu não mato esta saudade eu morro
 Voltei p’ro morro, voltei
 Voltando ao berço do samba que em outras terras cantei
 pela luz que me alumia eu juro
 que sem a nossa melodia e a cadência dos pandeiros
 muitas vezes eu chorei, chorei
 E eu também sen senti saudade quando este morro deixei
 E é por isso que eu voltei, voltei”

Carmen foi acusada de americanizada, e não de elitizada. Por isso, poderíamos pensar: Por que ela não teria respondido “Voltei para o Brasil”? Ela respondeu “Voltei p’ro morro”. Ora, isso nos indica a síntese de uma clara associação entre a cultura popular e a nacionalidade. Dizer “voltei para o morro” foi entendido pelo público da cantora como “voltei para o Brasil”. Neste sentido, o morro está identificado com a nação brasileira, ou seja, elementos da cultura das camadas populares urbanas se tornaram o que melhor a representa.

Há, ainda, uma última questão pertinente a este capítulo da dissertação. Nesta cultura do morro, da qual Carmen se fez representante, além da questão econômica, ou seja, de serem seus agentes geralmente pobres, há um outro elemento muito importante que precisa ser analisado: a questão da etnicidade.

As reformas modernizantes ocorridas no início do século na cidade do Rio de Janeiro haviam expulsado as populações mais pobres do centro da Cidade. Estas acabaram se assentando nos morros que cercam a Cidade. Era um local próximo às regiões mais centrais, onde freqüentemente tinham de ir para trabalhar, e ao mesmo tempo, distante o suficiente das elites³⁸. Acontece que a maior parte desta população que subiu os morros para ali se assentar era negra ou mestiça. Daí, a importância de se analisar a questão étnica presente.

³⁸ Esta questão é discutida por Sandra Pesavento, em “O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre” (1999) e por Hermano Vianna, em “O mistério do samba” (1995).

Entendendo a etnicidade como um processo em construção constante que se relaciona com as necessidades contemporâneas de cada grupo, e não como algo dado naturalmente a cada grupo, adotamos a idéia de Barth, onde:

“[...] as distinções étnicas não dependem de uma ausência de interação social e aceitação, mas são, muito ao contrário, freqüentemente as próprias fundações sobre as quais são levantados os sistemas sociais englobantes. A interação em um sistema social como este não leva a seu desaparecimento por mudança e aculturação; as diferenças culturais podem permanecer apesar do contato interétnico e da interdependência dos grupos.” (BARTH, IN: POUTIGNAT, 1998: 188)

O Brasil, com largo passado escravista, no começo do século XX guardara, em sua cultura, a forte distinção entre brancos e negros. Os anos 30 se apresentavam, nesta questão, como um divisor de águas entre duas formas bem distintas de se compreender a etnicidade. É o momento de assimilação à nacionalidade das camadas populares brasileiras e, dentre estas, se concentravam os grupos étnicos não brancos.

Fortemente influenciadas pelo imaginário europeu, as elites brasileiras, em sua maioria, consideravam, até a década de 30, os elementos étnicos não brancos como entraves para o desenvolvimento do Brasil. Como afirma Renato Ortiz:

“As considerações de Silvio Romero sobre o português, de Euclides da Cunha sobre a origem bandeirante do nordestino, os escritos de Nona Rodrigues, refletem todos a ideologia da supremacia racial do mundo branco [...] Associa-se, desta forma, a questão racial ao quadro mais abrangente do progresso da humanidade. Dentro desta perspectiva, o negro e o índio se apresentam como entraves ao processo civilizatório.” (ORTIZ, 2001: 16-17)

No começo de sua carreira, as músicas interpretadas por Carmen mostravam que a questão da etnicidade era extremamente forte dentro das idéias que circulavam no imaginário dos grupos para quem ela cantava. Isso se identifica na freqüente distinção, onde Carmen afirmava quem era branco e quem era negro, dotando cada um destes grupos de adjetivos diversos. Por exemplo, em “O nêgo no samba”, de Ary Barroso, Marques Pôrto e Luiz Peixoto, gravado em 14 de dezembro de 1929, Carmen canta:

“Samba de nêgo quebra os quadris
Samba de nêgo tem parati
Samba de nêgo, oi, oi, sempre na ponta
Samba de nêgo, meu bem, me deixa tonta

No samba branco se escangaia
No samba nêgo bom se espaia
No samba branco não tem jeito, meu bem
No samba nêgo nasce feito”

Aí, identificamos uma relação de identidade do samba com o negro. Esta associação parece-nos, inicialmente, óbvia, pois o samba é um estilo musical com origem negra. Mas como o samba pode se afirmar como nacional se está associado à identidade étnica dos negros?

Em primeiro lugar, temos de levar em conta o momento da gravação desta canção. Ela foi gravada em 1929, ainda antes da Revolução de 30. É nas primeiras gravações de Carmen que a forte distinção entre negros e brancos se apresenta mais claramente. Com o tempo, as canções começam paulatinamente a não falar em negros e brancos, mas a utilizar metáforas à mestiçagem. Os termos que começam a ser mais freqüentes são: moreno, gente bronzeada e mulato. Por que esta mudança?

A década de 30 assistiu ao início da produção de um jovem intelectual que se projetou como um marco no pensamento brasileiro: Gilberto Freyre³⁹. Como fala Renato Ortiz:

“A passagem do conceito de raça para o de cultura diminui uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço. Ela permite um maior distanciamento entre o biológico e o social, o que possibilita uma análise mais rica da sociedade. Mas a operação que Casa Grande e Senzala realiza vai mais além. Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada.” (ORTIZ, 1985: 41)

O que nos interessa na obra de Freyre é a influência de seu pensamento nas representações do imaginário da sociedade brasileira. Segundo Carlos Fico (1997: 34), este foi o período de “gilbertização” do país, ou seja, da absorção dos cânones explicativos da sociedade brasileira através da obra “Casa Grande e Senzala”, que promoveu uma ressignificação dos negros e dos mestiços na cultura nacional. A partir da obra de Gilberto Freyre, a mistura de raças como formadora da identidade nacional ganhou ampla aceitação, a noção de que o Brasil tinha se formado pela mistura das três raças (o branco, o índio e o negro) difundiu-se socialmente e tornou-se senso comum.

³⁹ O positivismo de Comte, o darwinismo social, o evolucionismo de Spencer foram teorias elaboradas na Europa em meados do século XIX que apontavam para a evolução histórica e o progresso das civilizações, legitimando a superioridade da cultura branca européia sobre os povos “primitivos”. Estas teorias européias influenciaram enormemente as teorias raciais que predominaram entre as elites brasileiras no final do século XIX e início do século XX. Também na Europa, ainda no final do século XIX, começaram a aparecer trabalhos de Franz Boas, em que a noção de raça cede lugar à de cultura. A obra de Boas teve grande influência sobre Gilberto Freyre.

A obra de Gilberto Freyre ia perfeitamente ao encontro da proposta da política de Vargas, assimilando harmoniosamente diversos grupos étnicos à nacionalidade, idealizando uma sociedade sem conflitos e, com certeza, este é um dos motivos de seu pensamento ter se projetado tanto. Como afirma Hermano Vianna:

“o governo pós-Revolução de 30 tornou semi-oficial a política de miscigenação, valorizando inclusive os símbolos nacionais mestiços como o samba [...] As medidas de repressão foram inclusive legais [...] limitando as cotas de imigração [como forma de valorizar o trabalho dos mestiços brasileiros em detrimento dos brancos europeus] e estabelecendo que nenhum estabelecimento de trabalho poderia ter mais do que um terço de empregados estrangeiros.” (VIANNA, 1995: 73)

Este pensamento de Gilberto Freyre circulou enormemente e teve influência sobre as mais diversas manifestações artísticas e intelectuais, inclusive sobre as canções interpretadas por Carmen. Evidentemente que havia, no Brasil, vários tipos de miscigenação (o caboclo, o mulato, o cafuso, o mameluco, e todas as nuances entre estas misturas). Qual seria eleito como símbolo nacional? Aí também convergem Gilberto Freyre e Carmen Miranda. Através de “Casa Grande e Senzala”, Freyre fala da mistura do branco com o negro, a qual também é destacada por Carmen. Os termos que representam esta miscigenação foram cada vez mais frequentes nas canções interpretadas durante o decorrer da década de 30. No dia 1º de junho de 1932, Carmen, abolindo o termo “negro”, gravou “Mulato de qualidade”, samba de André Filho, lançado em agosto do mesmo ano:

“Eu lá no morro só de fato, só respeito o meu mulato
 Porque ele é mesmo bamba, e é bom de samba
 Qualquer parada ele topa com vontade
 É respeitado, quer no morro ou na cidade
 Eu gosto dele, porque é um mulato de qualidade

Vivo feliz, no meu canto sossegada
Tenho amô, tenho carinho, tenho tudo e até pancada

Onde o batuque tá formado, meu mulato é bem cotado
Porque tem inteligência, muita cadência
Com harmonia, diz um samba de verdade
É alinhado, como os moço da cidade
Eu gosto dele, porque é um mulato de qualidade”

A valorização da miscigenação seria, assim, a resposta para o conflito étnico brasileiro. A questão étnica, ou racial, como era entendida naquele momento, então, é resolvida de forma a unir a todos os brasileiro, tal como havia sido resolvida nos países mas adiantados no processo de construção de um imaginário sobre suas nações, unificando, no imaginário social, a identidade étnica que compõe seu povo para diferenciá-lo de outras nacionalidades. Estas teorias possibilitaram que alguns falassem em uma “raça brasileira”, contrariando o passado escravista onde havia uma clara distinção entre as raças presentes no Brasil. Em “Eu gosto da minha terra”, samba de Randoval Montenegro gravado em 1930, já citado anteriormente, Carmen canta:

“Deste Brasil tão famoso eu filha sou, vivo feliz
Tenho orgulho da raça, da gente pura do meu país”

Mesmo com a presença marcante, no imaginário da época, do triângulo das três raças, estas todas foram unificadas nesta canção. Falava-se não em diferentes raças, mas numa raça brasileira formada após todo o processo de miscigenação. A noção de uma “raça brasileira” foi, também, mencionada por Vargas em 1938, quando declarou que:

“[...] um país não é apenas uma aglomeração de indivíduos em território, mas é, principalmente, uma unidade de raça, uma unidade de língua, uma unidade de pensamento. Para se atingir este ideal supremo é necessário, por conseguinte, que todos caminhem juntos em uma prodigiosa ascensão (...)” (VARGAS apud CAPELATO, 1998: 145)

Na canção “Quem condena a batucada”, já citada anteriormente, Carmen canta:

“Quem condena a batucada dessa gente bronzeada
não é brasileiro [...]”

Nesta estrofe temos a síntese do que a política dos anos 30 e a intelectualidade vinculada a ela gostaria que fosse o Brasil. O termo “bronzeado” servia tanto para o negro quanto para o branco, que ao sol dos trópicos, “pegou uma cor”, quanto para todos os mestiços do Brasil. A batucada e o samba, assim, deixavam de ser representantes dos negros para representar toda a nação mestiça.

A expressão “bronzeado” também servia ao pensamento de Gilberto Freyre e de Silvio Romero no sentido de dar prioridade aos elementos brancos latinos, preferencialmente portugueses como Carmen, na construção da “raça brasileira”⁴⁰. Estes elementos europeus seriam mais propensos à miscigenação pela sua sexualidade exaltada. O termo “bronzeado” se

⁴⁰ Silvio Romero, que teve sua produção intelectual especialmente nas duas primeiras décadas do século XX, é um antiindianista, se opondo à representação do índio como símbolo da unidade nacional. O indianismo criava uma Idade Média para o Brasil, atendendo à tendências estéticas da época, mas também foi o primeiro símbolo utilizado como dando unidade à nação. Romero já colocava o mestiço, mesmo que desvalorizado, no lugar de símbolo da unidade nacional. Contrariando José de Alencar, ele entendia que fazer poesia em tupi não é fazer poesia brasileira. Gilberto Freyre é,

enquadra melhor para representar um português do que um alemão, grupo com o qual Romero se preocupa muito por sua dificuldade de se miscigenar.

Além das letras das músicas de Carmen, a sua própria figura continha esta mistura étnica que representava a nação. Aí temos mais um elemento que lhe dá legitimidade como representante do Brasil. Como afirma Hermano Vianna:

“Carmen, que era portuguesa de nascimento e nunca conseguiu obter um passaporte brasileiro, “inventou” [junto a vários artistas, inclusive Dorival Caymmi] uma imagem do Brasil para ser vendida no exterior. Essa imagem, com suas bananas e balangandãs, surgiu no momento em que o ‘paradigma mestiço’, divulgado principalmente por Gilberto Freyre, como já vimos, tornava-se hegemônico no debate sobre a identidade brasileira.

Branca européia, Carmen Miranda não via nenhuma contradição em se vestir de baiana (usando a roupa ‘típica’ das negras da Bahia”) ou em cantar ou dançar o samba (música de origem negro-africana. Seu projeto (ela disse: ‘Olhem para mim e vejam se eu não tenho o Brasil em cada curva do meu corpo’) era ser brasileira e nele estava incluída a utilização tanto do traje da baiana quanto do samba, já transformados em símbolos da brasilidade, em símbolos da nacionalidade ‘mestiça’. Esse projeto não despertava críticas, e era até visto como algo corriqueiro no início da carreira de Carmen, nos anos 20.” (VIANNA, 1995: 130)

Desta forma, ela foi, também em termos de etnicidade, a síntese que se buscava para representar o Brasil. Servia aos padrões estéticos de beleza das elites brasileiras e, ao mesmo tempo, assimilava elementos que representavam a miscigenação. Neste sentido, Ana Rita

porém, quem deu o caráter positivo para este mestiço que serviu de base, conseqüentemente, para a valorização da própria nação formada por esta “raça brasileira”.

Mendonça fala dos dois lados do Rio pelos quais Carmen circulava: o dos pobres, negros e mestiços e o dos brancos, de setores sociais mais abastados, afirmando:

“Carmen era pobre, mas moça de família – e branca. Compunha um arranjo adequado para a República. Antes mesmo de virar estrela circulava pelas duas faces do Rio.” (MENDONÇA, 1999: 42)

Mas, aí, levantamos outra questão. A imagem mestiça, criada por Carmen a partir da figura da baiana, representava o modelo étnico proposto por Freyre e em voga naquele momento. Mas a cantora sempre fora uma representante da cultura popular urbana do Rio de Janeiro e a baiana não era uma figura típica daquela região. Como, então, esta figura teve tanta aceitação, inclusive no próprio Rio de Janeiro, se tornando mais uma representação da nação?

Capítulo 3:

Nacionalidade e regionalidade

“[...] Tem Pernambuco, tem São Paulo e tem Bahia
Um conjunto de harmonia que não tem rival”⁴¹

A República Velha tem o federalismo como característica, havendo certa autonomia dos estados e uma relativa regionalização do poder político. A política que se instalou depois da Revolução de 30 foi, ao contrário, centralista, trazendo boa parte deste poder para a capital do país, o Rio de Janeiro. A Revolução de 30 foi o marco de ruptura desta regionalização do poder político.

O período de 1930 a 1937 foi marcado por uma contínua tendência à centralização do poder político nas mãos de Vargas e no Rio de Janeiro. O ano de 1937, com a instituição do

⁴¹ “Recenseamento”, de Assis Valente, gravado em 1940.

Estado Novo, consagra definitivamente esta tendência centralizadora com a eliminação do imposto interestadual, a “Lei de Exportação”, imposto este que era importantíssimo na arrecadação estadual, e com a instauração de um poder político autoritário a partir da Capital do País. Relaciona-se, a esta questão política, a valorização da identidade nacional, em detrimento das identidades regionais existentes. Estas, como afirmadas na República Velha, mostravam-se como um empecilho para a centralização autoritária do poder político conforme a tendência dos anos 30⁴².

Podemos dividir as representações que definem estes regionalismos em dois grupos: um primeiro, formado pelas diversas regiões do espaço mais “civilizado” da nação, ou seja, as regiões próximas ao litoral brasileiro, onde estavam as maiores cidades; um segundo, formado pelo interior fracamente povoado. Tanto em um, quanto em outro grupo era complicada a definição da unidade nacional. Quanto ao segundo grupo, Janaína Amado, no artigo “Região, sertão, nação” (1995), compara a questão da conquista do oeste nos Estados Unidos e no Brasil. Nos Estados Unidos, diz a autora, a história está unida ao mito da construção de uma identidade nacional. Neste sentido, o mito fundador da nacionalidade está associado, justamente, à integração das regiões do oeste à nação. No caso brasileiro, porém, este oeste é representado por dois espaços simbólicos: o sertão e a Amazônia. Ambos os dois tem um caráter regional que não foi assimilado ao discurso fundador da nacionalidade.

⁴² Mostra disso é a Revolução Consitucionalista, que, em grande parte, se baseou na identidade regional paulista contra o governo central, num momento em que São Paulo buscava resgatar o poder político perdido com a Revolução de 30.

Junto à estruturação do novo modelo de estado, instalado após 1930, estava a questão da formação de um imaginário que unificasse todas as regionalidades dentro de uma nacionalidade. Ela se iniciara nos anos 20 com o modernismo que, justamente, valorizava o interior brasileiro como o reservatório da nacionalidade. Nos anos 30, tivemos, ainda, a influência do governo sobre a constituição deste imaginário, através da propaganda que o governo Getúlio Vargas exercia. E, nesta, tem especial importância a questão do rádio⁴³. O rádio também foi utilizado na assimilação das regionalidades. Esta sua finalidade é afirmada na canção “Cantores de rádio”, gravada por Carmen em 1936, da qual já falamos anteriormente e cuja seguinte estrofe expressa muito bem a influência deste meio de comunicação na assimilação das regionalidades:

“[...] Nós somos as cantoras do rádio
nossas canções cruzando o espaço azul
Vão reunindo num grande abraço
corações de norte a sul [...]”

O poder deste meio de comunicação está associado à grande distância que poderia alcançar num mesmo instante. Isto ia ao encontro da necessidade da política getulista de unir, simultaneamente, “corações de norte a sul”, ou seja, unir a nação, de uma forma quase mágica, fazendo com que a própria voz de Vargas e a de cantores, como Carmen Miranda, que representavam não mais as regionalidades da República Velha, mas a nação brasileira unida através de uma identidade comum, agora fossem ouvidas por todos os brasileiros.

⁴³ Na “Hora do Brasil”, instalada em 1935, são frequentes palestras sobre o folclore do interior do Brasil, tomado como representante desta nação.

Em pleno auge da censura política do DIP, em 1940, Carmen gravou “Recenseamento”, de Assis Valente, canção também já citada anteriormente. A última estrofe fala da questão regional dizendo que:

“Fiquei pensando e comecei a descrever
 tudo, tudo de valor que meu Brasil me deu
 Um céu azul, um Pão-de-Açúcar sem farelo
 um pano verde-amarelo, tudo isto é meu
 [...]
 Tem Pernambuco, tem São Paulo e tem Bahia
 Um conjunto de harmonia que não tem rival”

A letra nos aponta para uma tentativa de restringir as rivalidades regionais. Ela reconhece a existência de identidades regionais, mas as descreve unidas harmoniosamente, formando uma identidade nacional que não se opunha às regionalidades. É, neste sentido, que Pernambuco, São Paulo e Bahia são apresentados, nesta canção, não em divergência com o Brasil, mas em plena harmonia com este. E estes três estados não foram escolhidos aleatoriamente para serem citados. Eles representam, exatamente, extremos da diferença cultural entre as regionalidades brasileiras.

Esta harmonia que une os estados da federação que compõe a nação brasileira é representada frequentemente nas músicas interpretadas por Carmen no final da década de 30. É o caso de “Diz que tem”, samba-batuque já citado anteriormente, de Vicente Paiva e Anibal Cruz:

“[...] Cantei em São Paulo, cantei no Pará
 Tomei chimarrão e comi vatapá
 Eu sou brasileira, meu ‘it’ revela
 que minha bandeira é verde-amarela”

Temos, nesta canção, novamente, uma relação íntima entre São Paulo, Pará, Rio Grande do Sul (representado pelo chimarrão) e Bahia (representada pelo vatapá), e a nação brasileira. Dá-se a idéia de que a união de todas as culturas regionais é necessária para a construção da cultura nacional e que a nacionalidade não exclui nenhuma regionalidade, colocando-se em primeiro plano em relação a elas.

Defrontamo-nos, então, com um problema: apesar da harmonia entre os estados, qual deles teria legitimidade para ter seus símbolos representados como nacionais? Uma nação não pode ser apenas o somatório de várias regionalidades. Ela necessita de símbolos unitários que se sobreponham aos regionais e que representem a nação em todas as suas regiões, justificando a união dos vários estados. Na busca de uma unidade nacional, ao mesmo tempo que se aceitava as identidades regionais, era necessário encontrar símbolos unos, os quais servissem para toda a nação.

Neste contexto, foram eleitos alguns símbolos regionais para a definição do nacional. Assim, estes se tornaram, além de representantes da região de origem, também da nação. E quais seriam estes símbolos? Em termos de figuras típicas da nação, seria o caipira e o bandeirante de São Paulo? Seria o malandro do Rio de Janeiro? Seria o gaúcho do Rio Grande do Sul? Em termos de comidas típicas da nação, seria a feijoada do Rio de Janeiro? Seria o vatapá da Bahia? Seria o churrasco do Rio Grande do Sul? E aí se vai toda uma lista de símbolos que identificam a nação.

A centralização política se deu no Rio de Janeiro, sendo lógico que esta região tivesse certa preferência na definição de símbolos nacionais. E o Rio, realmente, ocupava um lugar de

destaque nas músicas que Carmen interpretava. Isto se mostra bem em “O samba e o tango”, já citado anteriormente, que fala:

Que habla castellano e num fandango
o argentino canta tango, ora lento, ora ligeiro
Pois eu canto e danço sempre que possa
um sambinha cheio de bossa: eu sou do Rio de Janeiro!”

A letra desta música fala de uma relação de alteridade entre Argentina e o Rio de Janeiro. Ora, não foi feita uma oposição desproporcional entre uma nação e uma cidade mas, sim, uma relação entre duas nações. O Rio de Janeiro foi tomado, nesta canção, como representante direto do Brasil⁴⁴. Quase que, sem perder a intenção, Carmen poderia ter dito: - “Pois eu canto e danço sempre que possa, um sambinha cheio de bossa, eu sou do Brasil”. A única grande perda seria a da rima com a palavra “ligeiro”, que não tem esta relação estética com “Brasil” como tem com “Rio de Janeiro”.

No artigo “A Cidade do Rio de Janeiro: de laboratório da civilização à cidade símbolo da nacionalidade”, Afonso Carlos Marques dos Santos (2000: 149-174) analisa a representação do Rio de Janeiro como cidade símbolo tanto da modernidade quanto da nacionalidade, que se inicia a partir da República. Houve uma ação política que buscou apagar, da paisagem urbana, tudo o que lembrava o atraso do Império, tornando o Rio a cidade símbolo da modernização do

⁴⁴ Em várias nações, ocorre a simbolização de uma ou mais cidades como suas representantes. Por influência do poder político, centrado na capital dos diversos países, geralmente esta capital é a cidade, ou uma das cidades, que representa a nacionalidade. Eduardo Hourcade analisa, por exemplo, o caso da cidade de Buenos Aires como representante da nação argentina, no artigo “La historia de la ciudad de Buenos Aires y la constitución de representaciones de la identidad nacional argentina” (HOURCADE, 2000).

Brasil, ao mesmo tempo em que era, pela própria condição de Capital, cidade símbolo da nacionalidade.

Sandra Pesavento, em “O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre” (1999), também analisa o Rio de Janeiro como representante da modernidade e da nacionalidade brasileira. Com a República, o Rio de Janeiro foi cada vez mais o palco da entrada da modernidade no País e as reformas modernizantes da prefeitura de Pereira Passos, em grande parte com auxílio de capital federal, denotaram este interesse na cidade como símbolo da nação e como caminho modernizador para ela. Nos anos 30, a associação entre modernidade e nacionalidade era o que a política de Vargas almejava. O Rio de Janeiro apresentava-se como a região do País que mais respondia à política que se estabelecia. Como afirma Pesavento:

“[...] essas representações da capital carioca formam, por seu lado, um padrão de referência identitária nacional, num viés metonímico que permite a sensação da modernidade introjetar-se no país, através da representação metropolizada do Rio.”
(PESAVENTO, 1999: 210)

O espaço urbano, também, era o local onde a cultura dos diversos grupos que formavam a nação circulava com mais facilidade e, conseqüentemente, o espaço onde seria mais fácil a formação de uma síntese sobre a cultura nacional que unisse os diversos grupos. E, neste sentido, o Rio de Janeiro é o local mais privilegiado do país para o surgimento desta cultura. Como afirma Gilberto Vasconcellos:

“Se a ordem escravocrata repartia a musicalidade européia e o ritmo africano, é na relativa flexibilidade social da vida dos homens livres cidadãos, nesta esfera

intermediária, que se criará as condições para o florescimento da mistura criativa popular.” (VASCONCELLOS, 1986: 505-506)

Vários símbolos do Rio de Janeiro foram apresentados como nacionais. Na canção “Recenseamento”, já citada anteriormente, Carmen cantava:

“Fiquei pensando e comecei a descrever tudo, tudo de valor que meu Brasil
me deu

Um céu azul, um Pão-de-Açúcar sem farelo, um pano verde-amarelo, tudo
isso é meu [...]”

É a paisagem do Rio de Janeiro, especialmente representada no Pão-de-Açúcar que se tornou a representante do Brasil. Perceba-se que Carmen, ao citar o Pão-de-Açúcar não se refere ao que de valor o Rio de Janeiro lhe deu, mas ao que o Brasil lhe deu. Por outro lado, não são todos os símbolos do Rio de Janeiro que condiziam com o modelo político e econômico instalado durante os anos 30. Talvez, o maior de todos os problemas era que um dos maiores símbolos associados a ele, especialmente relacionado aos seus setores populares, era o malandro. E este, sem dúvida, é a maior figura que o Rio de Janeiro tem a oferecer como símbolo para a nação. Como resolver esta questão?

Talvez Carmen Miranda tenha sido um dos personagens mais fundamentais na escolha de um novo símbolo da nacionalidade. Aí já se pode imaginar qual seja ele: a baiana. A aproximação de Carmen com a Bahia já era antiga. No dia 29 de novembro de 1932, Carmen gravou este samba de Assis Valente chamado “Etc...”:

“Bahia, que é terra do meu samba
Quem nasce na Bahia é bamba, é bamba
Bahia, terra do poeta

Terra do doutor e ‘etecetra’

Eu tenho também o meu valor (ora se tenho)
 E vivo com muita alegria
 O Samba é o meu avô, Macumba é minha tia
 Sou prima do grande Violão
 Sou bamba no batuque e no pandeiro
 Meu pai é o homem das moamba
 O grande e conhecido Candomblé (Bahia)

Eu gosto muito da Viola
 A moça feita só de pinho
 Parenta do grante Interventor
 O bamba e respeitado Cavaquinho
 O Delegado Tamborim, com jeito e com diplomacia
 Na batucada diz assim:
 Que o Samba também tem delegacia (Bahia)”

Nesta canção se apresenta uma interessante representação, a do samba, símbolo da nação, como tendo como “delegacia” a Bahia. A expressão indicava que a esta região do país era como uma guardiã da nacionalidade. O que Carmen estava dizendo era que a Bahia tinha mais legitimidade, entre os estados brasileiros, para definir a nação.

A Bahia é mencionada frequentemente nas canções interpretadas por Carmen. Em 1936, por exemplo, Carmen (CM) gravou “No tabuleiro da bahiana”, de Ary Barroso, com acompanhamento de Luiz Barbosa (LB):

“LB - No tabuleiro da baiana tem

CM - Vatapá, ôi, caruru, mungunzá, ôi, tem umbú... p’ra ioiô

LB - Se eu pedir você me dá?

CM - Lhe dou

LB - ... o seu coração, o seu amor de Iaiá

CM - No coração da baiana tem

LB - Sedução, ôi, canjerê, ilusão, ôi, candomblé

CM - P'ra você

LB - Juro por Deus, pelo Sinhô do Bonfim, quero você baianinha inteirinha
p'ra mim

CM - Sim, mas depois o que será de nós dois?

Teu amor é tão fugaz enganador

LB - Mentirosa,entirosa, mentirosa

Tudo já fiz, fui até o canjerê p'ra ser feliz, meus trapinhos juntei com você

CM - Sim, mas depois vai ser mais uma ilusão

Que no amor quem governa é o coração”

Nesta canção, identificamos a utilização da sensualidade para tornar amada a figura da baiana. Quando Luiz Barbosa diz que, no coração da baiana, tem sedução, ele a valoriza dando este atributo que toda a mulher gostaria de ter. Parece que a Bahia tinha este elemento de sensualidade tão característico do Brasil, como já idealizava Gilberto Freyre. Esta sedução e esta magia baianas são reafirmadas no decorrer de toda a canção, onde, cercado por vários símbolos da cultura popular baiana, Luiz paquera a baianinha.

Esta afetividade que começa a ser associada à Bahia é enfatizada em várias canções, com símbolos como o coração, representante da emoção, que na música ”Cangiquinha quente”, samba-batuque de Roberto Martins, é dito como estando na Bahia:

“[...] Foi Ioiô que um belo dia

me roubou o coração

E ficou lá na Bahia

sem saber que era ladrão

Vá dizer lá na Bahia

Vá dizer minha Iaiá
 que eu só penso noite e dia
 em Ioiô que eu deixei lá

Vou me embora, vou-me embora
 p'ra Bahia outra vez
 Vou vender a canjiquinha
 Só volto no fim do mês”

Novamente este apelo à sexualidade foi reiterado na canção “Quando penso na Bahia”, de Ary Barroso e Luiz Peixoto, gravado em setembro de 1937 por Carmen (CM), acompanhada de Sylvio Caldas (SC):

“CM - Quando eu penso na Bahia
 nem sei que dó me dá
 oi me dá, me dá, me dá Ioiô

SC - Ai! Que lhe dá, lhe dá, lhe dá Iaiá

CM - E se eu pudesse qualquer dia
 eu ia de novo p'ra lá

SC - Não vá, não vá, não vá Iaiá

CM - Eu vou, eu vou, se vou Ioiô
 Eu deixei lá na Bahia
 um amor tã bom, tão bom Ioiô
 Meu Deus, que amor!
 E desse amor só quem sabia
 era a Virgem Maria
 Nasceu, cresceu, viveu lá e ficou [...]”

E, em “Nas cadeiras da bahiana”, samba de Portelo Juno e Leo Cardoso, que ela gravou em 1938, junto de Nuno Roland (NR):

“NR - Nas cadeiras da baiana tem...

CM - Tem candomblé, tem feitiço

Canjerê com azeite de dendê

Baiana que faz cocada, a cassa e tudo enfim

NR - Baiana que tanto gosto e que não gosta de mim

Baiana eu canto samba, canto valsa e não dou rata

Vou lá na tua janela fazer uma serenata [...]

Em 1938, novamente exaltando a Bahia, Carmen gravou uma canção que se tornou um de seus maiores sucessos: “Na Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso. Novamente uma exaltação à Bahia:

“[...] Na Baixa do Sapateiro encontrei um dia

o moreno mais frajola da Bahia

Pedi-me um beijo, não dei

Um abraço, eu sorri

Pedi-me a mão, não quis dar e fugi

Bahia, terra da felicidade

Moreno, eu ando louca de saudade

Meu Sinhô do Bonfim

arranje outro moreno igualzinho p’ra mim”

A Bahia aparecia extremamente rica em termos de símbolos, talvez suprimindo a necessidade desta busca simbólica que é característica de um povo que quer construir a sua nacionalidade. Mas foi “O que é que a bahiana tem” a canção mais marcante na definição da

baiana como representante do Brasil. A cantora mais famosa do Brasil, identificada com o Rio de Janeiro, nesta música passava a se apresentar vestida com os trajes típicos das negras da Bahia. Na verdade, a imagem de baiana construída por Carmen não foi uma cópia fiel das baianas que vendiam comidas em Salvador. Ela selecionou alguns elementos dos trajes destas baianas e acrescentou outros, como analisaremos mais tarde. Foi algo muito chocante para a época: uma cantora que sempre havia se vestido dentro das tendências da moda urbana do Rio de Janeiro, neste momento, construiu um figurino totalmente distinto. Mais impressionante ainda, foi o resultado disso. Segundo a biógrafa Martha Gil-Montero:

“Algo extraordinário aconteceu no Carnaval seguinte, após a estréia 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 de 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.” (GIL-MONTERO, 1989: 85)

Sendo assim, parece haver uma resposta positiva do povo do Rio de Janeiro em relação à figura de baiana que Carmen criara. Isso mostra que estas representações regionais da Bahia não encontraram oposição dos cariocas, o que favoreceu a sua emergência como símbolos nacionais. Em outras palavras, a imagem transmitida foi acolhida pelos receptores, tendo a representação atingido seus objetivos.

Era freqüente, nas músicas interpretadas por Miranda, a descrição de modelos de brasileiros, como o malandro e a baiana, dizendo como se vestem, como agem, o que fazem. Identificamos, contudo, uma freqüência maior da descrição da figura do malandro no período até

1937 e da figura da baiana após este ano. Poderíamos supor que a política instaurada em 1937 negou o malandro mas aceitou a baiana como representação da nacionalidade.

Talvez, a canção que ficou mais famosa, ao descrever o malandro, seja “Camisa listrada”, samba-chôro de Assis Valente gravado em 20 de setembro de 1937, pouco antes do golpe que deu origem ao Estado Novo:

“Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí
Em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati
Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão
e sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão! [...]”

Já no dia 27 de fevereiro de 1939, num momento fortemente influenciado pela censura à figura do malandro, foi gravada “O que é que a bahiana tem”, onde Carmen pareceu encontrar um outro modelo de brasileiro com legitimidade para substituir aquele no imaginário social. É um samba típico baiano de Dorival Caymmi (DC) que, além de compositor, também a ajudou a montar o figurino de baiana e participou da gravação da música para o filme “Banana da Terra”:

“CM - O que é que a baiana tem?
coro - O que é que a baiana tem?
CM - Tem torso de seda tem (tem)
Tem brinco de ouro tem (tem)
Corrente de ouro tem (tem)
Tem pano da Costa tem (tem)
Tem bata rendada tem (tem)
Pulseira de ouro tem (tem)
Tem saia engomada tem (tem)
Tem sandália enfeitada tem (tem)
E tem graça como ninguém
coro - O que é que a baiana tem?”

CM - Como ela requebra bem

[...]

coro - O que é que a baiana tem?

CM - Um rosário de ouro, uma bolota assim

Ai, quem não tem balangandãs não vai no Bonfim

Ôi, quem não tem balangandãs não vai no Bonfim”

Nesta canção, Carmen, ao dizer que a baiana tem tantas coisas, estava justificando quão rica é a sua imagem e como serviria como um modelo de brasileiro a ser valorizado. Talvez, contudo, o que ocasionou o grande sucesso desta música não tenha sido a sua estrutura musical em si mas, justamente, a quantidade de símbolos que transbordavam e embriagavam o imaginário da época, símbolos presentes na letra e nas roupas que Carmen vestia ao interpretá-la, as quais acabaram se tornando sua marca registrada a partir de então.

A figura da baiana também vai ao encontro da questão da miscigenação, especialmente entre a negra e a branca que, nela, se fundem harmoniosamente, como propunha Gilberto Freyre. O pano da costa, lembrando a herança africana, o Bonfim, que lembrava o Candomblé logo após o rosário de ouro, que lembrava a Igreja Católica. Enfim, a baiana seria a representação que melhor expressaria esta forma de síntese do Brasil. E, importante, uma síntese harmônica, que representava as camadas populares brasileiras em convívio pacífico com as elites, diferentemente do malandro, que era a representação destas camadas em forte atrito com aquelas e com toda a nova organização político-econômico-social que se estabelecia. Mas, existem outros elementos que dão legitimidade à baiana como símbolo da nação.

A figura da baiana, como já foi mencionado, era apresentada como cercada de uma sensualidade que causa certa empatia. Mas, esta sensualidade também poderia ser facilmente

representada na virilidade do gaúcho. Sendo assim, este não é um fator essencial, mas um adicional à legitimação da baiana como símbolo da nação. É certo que o poder simbólico de Carmen influenciou na legitimação da baiana como símbolo nacional. Contudo, existem outros elementos que também deram legitimidade à baiana. Em primeiro lugar, temos de levar em conta que foi em terras do atual estado da Bahia que chegaram os primeiros portugueses ao Brasil. Já fazia parte do imaginário de amplos segmentos da população brasileira dos anos 30 a Bahia como sendo o local da origem do Brasil, o mito fundador da nacionalidade. A data da chegada de Pedro Álvares Cabral a terras que, nos anos 30, pertenciam ao estado da Bahia, era feriado nacional e, conseqüentemente, representação muito difundida nacionalmente. A chegada de Cabral era representada como sendo um marco inicial da nacionalidade brasileira.

Um segundo elemento histórico que legitima os símbolos da Bahia como representantes da nação é o fato da cidade de Salvador ter sido, durante a maior parte do período colonial, capital do Brasil. Neste sentido, ao mesmo tempo que o Rio de Janeiro representaria o Brasil moderno, a Bahia estaria associada ao passado histórico brasileiro.

Além destes elementos presentes no discurso histórico e difundidos largamente entre amplos segmentos da população, havia, dentro da composição urbana do próprio Rio de Janeiro um importante elemento legitimador dos símbolos da Bahia como representantes do nacional. Como analisa Mônica Pimenta Velloso, no artigo “As tias baianas tomam conta do pedaço – espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro” (1990), houve, especialmente durante a República Velha, uma grande migração de baianos para esta cidade. Nos anos 30, esta população já compunha um significativo contingente na capital do país e mantiveram elementos

culturais em determinados espaços geográficos da sociedade durante a República Velha, resistindo à homogeneização do projeto modernizador (VELLOSO, 1990: 208)

Assim, baianos que chegaram ao Rio de Janeiro puderam manter vários de elementos de sua cultura. Havia algo como uma rede de proteção aos baianos que à Capital chegavam. A casa das famosas “tias baianas” serviam como um abrigo para os baianos recém chegados ao Rio. Inclusive, era na casa de uma delas, a Tia Ciata, onde se reuniam vários artistas e intelectuais, como Donga, Pixinguinha, Sinhô, Manuel Bandeira e Mário de Andrade, possibilitando a circulação da cultura, o que permitiu, por sua vez, a legitimação, inclusive para setores da intelectualidade, de símbolos da Bahia como legitimadores da nação.

Trazidos da Bahia, vários elementos culturais já faziam parte do cotidiano do Rio de Janeiro:

“Desde o início do século, as tias baianas com os seus famosos tabuleiros estavam presentes nos mais diversos pontos da cidade. Nas esquinas, praças, largos, becos, estação de trem, porta das gafieiras, elas eram presença obrigatória, já fazendo parte do cotidiano carioca. Nas festas tradicionais das igrejas, como as da Penha e Glória, também compareciam com as suas barracas de comida típica.” (VELLOSO, 1990, 217)

Desta forma, já havia uma certa receptividade, entre setores da Capital do País, para a legitimação de símbolos baianos como nacionais. Assim, poderia se afirmar que a legitimação destes símbolos esteve intimamente associado ao aval positivo destes setores do Rio de Janeiro.

Retomando a criação da baiana por Carmen Miranda, podemos invocar pelo menos dois elementos que provavelmente influenciaram sua simpatia pela Bahia. O “descobridor” de Carmen, Josué de Barros, assim como vários outros compositores que ela interpretava, como

Assis Valente, Dorival Caymmi e outros, eram baianos que vinham tentar a carreira na Capital do País. Na bagagem, eles traziam os símbolos da Bahia consigo e, provavelmente, uma vontade de se destacar através de uma valorização de sua identidade regional. A circulação de Carmen por estes meios provavelmente influenciou em seu gosto pelos símbolos da Bahia.

Por outro lado, a figura da baiana combinava com o perfil de Carmen. Dentre os modelos femininos presentes no Rio de Janeiro, as baianas se destacavam por sua desinibição, linguajar mais solto e maior liberdade de locomoção e iniciativa (VELLOSO, 1990, 217). Estes elementos combinavam com a personalidade de mulher liberada de Carmen (que chocava muitas pessoas ao fazer coisas como dirigir sozinha e tirar fotos de maiô na praia). A figura da baiana poderia, assim, servir para ela, justamente como uma forma pessoal de manifestar seu temperamento liberado.

Pelo lado da política, especialmente na questão da valorização do trabalho, poderíamos fazer mais uma inferência na legitimação da figura da baiana como representante do nacional. A baiana não é uma figura que representa a resistência contra a exploração do trabalho, como é o malandro. Evidentemente, que havia um significativo senão nesta representação: o Estado Novo visava a construção do Brasil moderno e industrial e a baiana representava o passado arcaico brasileiro. Com certeza, porém, o imaginário da época não aceitaria, como representação da nação, um operário de fábrica ou algo parecido, símbolo da modernidade. O elemento de fio-terra com a realidade impossibilitava esta representação, tendo em vista o recente surgimento e a pequena parcela deste contingente no cenário nacional daquele momento.

A baiana, apesar de não ser um símbolo moderno, como se propunha ser o Estado Novo, também não era um símbolo que se opunha a este, como o era o malandro. A baiana, tal como é apresentada nas canções interpretadas por Carmen Miranda, se apresentava freqüentemente em atividades como a de vender comidas em seu tabuleiro. Assim, ela era uma trabalhadora. Ela não conseguia seu dinheiro de formas não aceitas pelo Estado Novo, como fazia o malandro. Sendo assim, a baiana não era, como o malandro, um símbolo da nação que prejudicava a política varguista, mas, justamente, que era favorável à valorização do trabalho.

Contudo, não podemos esquecer que a figura da baiana apresentada por Carmen Miranda não era idêntica à original da Bahia, mas uma montagem onde ela uniu o seu gosto para roupas com a orientação dada por Dorival Caymmi:

“Como se cuidasse de preparar Carmen Miranda, Dorival Caymmi acompanhou-a até a costureira, mulher do compositor Vicente Paiva. Caymmi lembra do tecido argentino escolhido por Carmen, com listras vermelhas, verdes e amarelas. Depois, foi com ela escolher os balangandãs na Avenida Passos.” (MENDONÇA, 1999: 18)

Assim, Carmen fez uma série de alterações na figura da baiana: fios de contas no pescoço, o estômago nu, o uso de muitas cores vistosas, e um turbante com duas cestinhas cheias de frutas que ela tinha visto na Casa Turuna, na Avenida Passos.

Fazendo uma leitura desta imagem, podemos afirmar que as alterações feitas por Carmen na sua baiana não respondiam apenas a excentricidades suas, mas tinham a ver com a própria brasilidade que ela queria transmitir em suas roupas. Com uma natureza tão punjantemente colorida, não se poderia representar o Brasil com vestes brancas, como as baianas originais

faziam. O colorido, associado às nossas belezas naturais, ao Carnaval e a todas as nuances da diversidade étnica da nação, representavam muito melhor o Brasil do que o branco. Logo, podemos afirmar que Carmen, ao alterar este elemento da imagem da baiana, a “abrasileirou”. O mesmo ocorre com as duas cestinhas de frutas que Carmen colocou na cabeça, também associadas às riquezas naturais do Brasil.

Neste sentido, podemos considerar que Carmen teve um claro “feeling” para tornar mais brasileira, ou seja, mais aceita pelo imaginário nacional, a figura da baiana. A baiana, como o próprio nome desta figura diz, não deixou de ser um símbolo regional, mas as alterações feitas pela cantora lhe deram a ele possibilidade de, além disso, também ser nacional. Evidentemente que o cinema norte-americano dos anos 40 foi responsável pela consagração, especialmente para a posteridade, da imagem de baiana criada por Carmen. Contudo, as representações precisam ter receptividade para se legitimarem e esta receptividade pode ser explicada, pelo menos em parte, dentro do contexto dos anos 30, como tentamos mostrar através da carreira de Carmen neste período.

Conclusão

Nesta dissertação, analisamos as representações da nação brasileira dos anos 30, presentes nas canções interpretadas por Carmen Miranda. Podemos afirmar, inicialmente, que as letras das músicas interpretadas pela cantora expressam representações sobre o Brasil daquele momento histórico e, nestas, o tema da nação é recorrente.

Identificamos, contudo, transformações nas representações presentes nas músicas que interpretava, todas relacionadas ao processo vivenciado nos anos 30. No começo de sua carreira, era freqüentemente afirmada a nação a partir da malandragem, da folia e da vadiagem. Estes elementos, especialmente a partir do Estado Novo, seguindo a tendência da nova política que se implantava no país, desapareceram e cederam espaço à afirmação do caráter nacional através do trabalho e da honestidade.

Outra mudança houve em relação aos conflitos sociais descritos nas letras das músicas. No começo de sua carreira, freqüentemente se afirmava a distinção e mesmo a oposição entre setores sociais. Dentre estes, os mais referidos foram os conflitos entre o rico e o pobre e entre o

branco e o negro. Durante o Estado Novo, eles não mais se manifestaram nas canções interpretadas por Carmen. Neste período, ela começou a utilizar cada vez mais expressões que indicam a mestiçagem e a unidade, como bronzado, mulato, moreno, na definição do caráter étnico brasileiro. Estas expressões vão ao encontro da nova interpretação sobre o Brasil que se formula a partir dos anos 30, em obras como a de Gilberto Freyre. Também vão ao encontro da tendência política autoritária que se estabelecia, que pretendia um país sem conflitos.

Quanto à questão regional, as canções interpretadas por Carmen expressam uma tentativa de unificação harmoniosa entre as diferentes regiões. Pareceu-nos que a definição do nacional estava intimamente relacionada à união das mesmas, as quais, todas, expressavam, em última instância, um pouco da nação. Houve, porém, uma preferência pelos símbolos do Rio de Janeiro e da Bahia como representantes do nacional⁴⁵. Contudo, os símbolos da Bahia se tornaram mais frequentes no final dos anos 30, momento da criação da imagem de baiana por Carmen. Esta imagem, inclusive, pode ter servido como substituta da imagem do malandro na

⁴⁵ Existem, porém, alguns casos que fogem a este esquema de Rio-Bahia como representação da nação, como é o caso do símbolo do bandeirante, que é fortemente associado à São Paulo, e também será tomado como símbolo da nação. O símbolo do bandeirante na representação da nação era, contudo, especialmente forte durante a República Velha. Este símbolo reduziu sua importância durante os anos 30, especialmente em virtude da derrota da Revolução Constitucionalista, que dele se havia apropriado. Cassiano Ricardo tentou um resgate da mesma novamente durante o Estado Novo (RICARDO, 1940), mas sem tanta eficiência, como argumenta Lúcia Lippi Oliveira: “Só mais tarde Cassiano Ricardo fará novamente uso da figura histórica do bandeirante, associando-o ao Estado Novo; entretanto, esta não conseguiu ter a mesma força que tinha durante a Primeira República.” (OLIVEIRA, 2000: 89)

definição do caráter nacional, dada a legitimidade que lhe era atribuída, como analisamos no decorrer deste trabalho.

Vimos, também, que as representações expressas nas canções interpretadas por Carmen Miranda estavam intimamente relacionadas à própria figura da cantora, a qual se tornou emblemática para a compreensão dos anos 30 no Brasil, dada sua imensa popularidade. Carmen, apesar de ter nascido em Portugal, dado que foi escondido durante muito tempo, viveu, desde a infância, em regiões populares do Rio de Janeiro, tendo legitimidade, como representante destes setores da população, dentro das manifestações artísticas que aconteciam naquele tempo. Nos anos 30, momento em que a cultura popular emerge como representação do nacional, Carmen estava liderando este processo. Nas canções que interpretava, ela se apresentava sempre como representante das camadas populares, ao mesmo tempo que afirmava o valor destas através da definição de seus símbolos como representantes da nação.

Além de seu grande sucesso, outro elemento que tornou Carmen Miranda a representante ideal da nação, especialmente durante o Estado Novo, foi o fato do seu histórico nacionalismo, sendo, o Brasil, sempre valorizado nas canções que interpretava. O motivo para legitimar este nacionalismo frequentemente era definido nas belezas naturais brasileiras. A cantora também expressa seu amor pelo Brasil afirmando, em várias canções, que este é o melhor lugar para se viver e que deseja aqui permanecer.

Ao mesmo tempo, a não politização de Carmen, não criando atritos políticos com nenhum grupo ideológico, parece ter sido outro elemento que a legitimou como representante da nação. Isso ia ao encontro da tendência autoritária do estado, que pretendia se afirmar, pelo

menos para o imaginário social, não o defensor de nenhuma ideologia, mas o representante direto da nação. Neste sentido, Carmen era o modelo ideal de brasileiro para a política de Vargas: nacionalista e não politizada.

Sem dúvida houve uma utilização política de Carmen Miranda por Vargas. Desde suas turnês na Argentina, até a sua ida para os Estados Unidos, em ambos os casos, ela representava o esplendor da nação brasileira, no qual estava ancorada a política varguista.

Dentro do nosso país, também, Carmen, por todo seu apelo popular, teve influência fundamental na constituição do caráter afetivo da nação. Eliana Freitas Dutra (1997: 24), retomando a obra de Freud, analisa o aspecto social do ideal de ego, o que coloca a nação como uma ampliação da família. Maria Helena Capelato (1992) mostra como este elemento de ampliação da família foi forte na Argentina peronista, em que Eva e Perón assumiram algo como figuras materna e paterna coletivas, utilizando a afetividade que amplos setores da Argentina depositavam em seus pais para a legitimação política. Vargas, no Brasil, seguiu o mesmo modelo, tendo assumido algo como uma figura paterna nacional. Sua esposa, dona Darcy Vargas, porém, nunca teve o carisma de Evita e não pode assumir, de tal forma, a figura materna da nação. Neste sentido, talvez tenha sido Carmen Miranda quem, em muitos momentos, assumiu elementos desta figura materna nacional. Os boatos de seu caso amoroso com Vargas talvez tenham sido, justamente, influenciados por um desejo coletivo de legitimá-la como figura materna nacional.

Tal como Evita, também Carmen teve tão grande espaço conquistado nos “corações” de amplos setores da população através do novo grande meio de comunicação: o rádio. Este novo

fenômeno social e cultural dos anos 30 teve, na cantora, um essencial referencial que deu origem a uma nova geração de ídolos populares: os cantores do rádio. E estes se afirmaram, dada as possibilidades do rádio, não mais regionalmente, mas nacionalmente, influenciando na formação de uma unidade imaginária nacional.

Em relação as representações contidas nas canções que interpretava, poderíamos, enfim, afirmar que as que Carmen Miranda propõe são, justamente, as dominantes em cada momento dos anos 30. De representações diversificadas e até mesmo contraditórias no início desta década, afirmando o conflito e a diferença entre negros e brancos, entre ricos e pobres, ela, paulatinamente, com o decorrer dos anos 30 e, especialmente, a partir do Estado Novo, começou a propor representações cada vez mais unas e condizentes com aquele momento política e ideologicamente. Apenas o nacionalismo, a valorização da nação independente dos símbolos à ela associados, foi um elemento definido que permaneceu durante todo o decorrer da carreira de Carmen.

Fontes musicais

As canções interpretadas por Carmen Miranda constituem nas principais fontes desta dissertação. Compreendem 281 músicas, das quais aproximadamente um terço trata de temas relevantes para esta investigação e foram utilizadas diretamente no estudo realizado. As canções analisadas foram⁴⁶:

Agenor de Oliveira (Cartola):

Tenho um novo amor (11/05/32)

Alberto Ribeiro:

Sonho de papel (10/05/35)

Balancê (19/11/36) (com João de Barro)

⁴⁶ As músicas foram listadas a partir do compositor, obedecendo a seguinte ordem: nome do compositor, nome das músicas de sua autoria, data da gravação por Carmen Miranda e, quando for o caso, nomes de outros co-autores.

Minha terra tem palmeiras (30/11/36) (com João de Barro)

Dou-lhe uma... (06/11/36) (com André Filho)

Cachorro vira-lata (04/05/37)

Fon fon (17/09/37) (com João de Barro)

Vira p'ra cá (13/10/37) (com João de Barro)

Paris (03/05/38) (com Alcyr Pires Vermelho)

Veneno p'ra dois (04/05/38) (com João de Barro)

Alcebíades Barcellos

Entre outras coisas (11/01/35) (com Walfrido Silva)

Moreno (16/01/35) (com Dan Mallio Carneiro)

Nunca mais (11/10/34) (com Armando Marçal)

Não me falta nada (11/01/35) (com Waldemar Costa)

Quem canta, seus males espanta!... (com Walfrido Silva)

Aldo Taranto

Quando você morrer (05/01/33) (com Ernesto dos Santos)

Agora não (26/03/34) (com Walfrido Silva)

Almany Grego

Polichinelo (19/05/36) (com Gadé)

Primavera da vida (29/08/37) (com André Filho)

Alvarenginha

Quantas lágrimas (03/12/37) (com Marcílio Vieira)

Amado Regis

Meu balão subiu... subiu... (13/05/36) (com Marcílio Vieira)

Paga quem deve (13/05/36) (com Marcílio Vieira)

O samba e o tango (24/02/37)

Reminiscência triste (24/02/37)

Américo de Carvalho

Mamãe não quer (22/01/30)

André Filho

O meu amor tem (27/02/30)

Eu quero casar com você (27/02/30)

Malandro (12/08/30)

Cuidade, heim! (11/08/30)

Adeus! adeus! (16/12/30)

Bambolêo (10/12/31)

Quero só você (10/12/31)

Quando me lembro (14/04/32)

Por causa de você (14/04/32)

Mulato de qualidade (01/06/32)

Espera um pouquinho (31/05/32)

Fala, meu bem (30/12/32)

Lua amiga (30/12/32)

Alô... alô?... (28/12/33)

Quando a saudade apertar (26/03/34)

Beijo bamba (06/11/36)

Pelo amor daquela ingrata (06/11/36)

Dou-lhe uma... (06/11/36) (com Alberto Ribeiro)

Entra no cordão (25/11/36)

Primavera da vida (29/08/37) (com Almanyr Grego)

Bahiana no tabuleiro (29/08/37)

Anibal Cruz

Diz que tem... (02/09/40) (com Vicente Paiva)

Arlindo Jacob

Só em saber (18/05/33) (com Ideraldo Barcellos)

Arlindo Marques

Foi numa noite assim (29/04/35) (com Roberto Roberti)

Queixas de colombina (01/05/35) (com Roberto Roberti)

Nova descoberta (20/12/35) (com Roberto Roberti)

Deixa esse povo falar (26/12/35) (com Roberto Roberti)

Não fui eu (18/03/36) (com Roberto Roberti)

Capelinha do coração (19/03/36) (com Roberto Roberti)

Ary Barroso

O nêgo no samba (14/12/29) (com Marques Pôrto e Luiz Peixoto)

Deixa disso (13/12/30)

Sou da pontinha (16/12/30)

Gira! (09/06/31) (com Marques Pôrto)

Bemzinho (10/06/31)

Sonhei que era feliz (14/12/31)

Isto é xodó (10/12/31)

Nosso amô veio d'um sonho (10/03/32)

Por especial favor (21/03/34)

Na batucada da vida (20/03/34) (com Luiz Peixoto)

Balão que muito sóbe (09/05/34) (com Oswaldo Santiago)

A. B. C. do amor (10/10/34)

Mulatinho bamba (08/01/35) (com Kid Pêpe)

Anoiteceu (08/01/35)

Como “vaes” você? (02/10/36)

No tabuleiro da bahiana (29/09/36)

Não se deve lamentar (10/12/36)

Novo amor (10/12/36)

Quando eu penso na Bahia (17/09/37) (com Luiz Peixoto)

Eu dei... (21/09/37)

Você está ahi p'ra isso? (14/12/37)

Pois sim, pois não! (14/12/37)

Boneca de pixe (31/08/38) (com Luiz iglezias)

Escrevi um bilhetinho (31/08/38)

Salada mixta (17/10/38)

Na baixa do sapateiro (17/10/38)

Batalhão do amor (02/12/38)

Vingança (24/11/38) (com Alcyr Pires Vermelho)

A vizinha das vantagens (08/12/38) (com Alcyr Pires Vermelho)

E a festa Maria? (02/12/38) (com Alcyr Pires Vermelho)

Assis Valente

Good-bye (29/11/32)

Etc... (29/11/32)

Elogio da raça (18/05/33)

P'ra quem sabe dar valor (18/05/33)

Tão brande, tão bôbo (01/08/33)

Lulú (13/12/33)

Sapateia no chão (11/12/33)

Tenho raiva do luar... (21/03/34)

P'ra que amar (20/03/34)

Acorda São João (23/04/34)

Minha embaixada chegou (28/09/34)

...Té já (28/09/34)

Recadinho de Papae Noel (11/09/34)

Por causa de você yoyô (28/09/34)

Vou espalhando por ahi (23/04/34)

E bateu-se a chapa (26/06/35)

Isso não se atura (26/06/35)

Ô... (20/12/35)

Fala, meu pandeiro (26/12/35)

Camisa listada (20/09/37)

... E o mundo não se acabou (09/03/38)

Uva de caminhão (21/03/39)

Deixa comigo (21/03/39)

Recenseamento (27/09/40)

Ataulpho Alves

Tempo perdido (02/05/33)

É um quê que a gente tem (06/09/40) (com Torres Homem)

Augusto Rocha

Rancor (12/03/36) (com Paulo Frontin Werneck)

Benedicto Lacerda

Teu feitiço me pegô (11/05/34) (com Oswaldo Silva)

Querido Adão (26/09/35) (com Oswaldo Santiago)

P'ra fazer você chorar (26/09/35) (com A. Cabral)

Duvi-de-ó-dó (20/01/36) (com João Barcellos)

Nem no sétimo dia (04/12/36) (com Herivelto Martins)

Como eu chorei (25/11/36) (com Herivelto Martins)

Onde vae você Maria? (22/12/37) (com Darcy Oliveira)

Carlos Medina

Será você? (21/06/30)

Veja você (04/08/30) (com Rogério Guimarães)

P'ra judiá de você (04/08/30) (com Oscar Cardona)

Carmen Miranda

Os home implica comigo (21/06/30) (com Alfredo Vianna)

Por ti estou presa (17/12/30) (com Josué Barros)

C. Nery

Si no me quieres mas (07/08/30) (com Luiz Rubinstein)

Custódio Mesquita

Por amor a este branco (29/06/33)

Fructo prohibido (19/07/35) (com Jayme Távora)

Cuíca, pandeiro, tamborim... (14/05/36)

Sambista da Cinelândia (14/05/36) (com Mário Lago)

Quem é? (20/07/37) (com Joracy Camargo)

Cyro de Souza

Onde é que você anda? (29/12/37)

A nossa vida hoje é diferente (29/01/39)

Desmond Geral

Tenho um novo namorado (27/03/30)

Djalma Esteves

Dance rumba (25/03/37) (com Bucy Moreira)

Em tudo, menos em ti (25/03/37) (com Oswaldo Santiago)

Domingos Magarinos

Miss sertão (13/06/30) (com Plínio de Britto)

Dorival Caymmi

O que é que a bahiana tem (27/02/39)

A preta do acarajé (27/02/39)

Roda pião (29/04/39)

O denego que a nêga tem (06/09/40)

Ewaldo Rui

Ninho deserto (10/09/34)

Floriano Ribeiro Pinho

Piassaba p'ra vassoura (30/11/32)

Cartão de visita (30/11/32)

Germano Augusto

Não durmo em paz (15/04/36) (com Wilson Baptista)

Gomes Filho

Blaque-blaque (27/09/40) (com Juracy de Araújo)

Ginga-ginga (27/09/40) (com Juracy de Araújo)

Gonçalves de Oliveira

É findo o nosso amor (11/08/30)

Guito Iteperê

Como gosto de você (13/12/30)

Heitor Catumby

Comigo não!... (11/10/34) (com Valentina Biosca)

Herivelto Martins

Cabaret no morro (20/07/37)

Na Bahia (02/05/38) (com Humberto Porto)

Meu rádio e meu mulato (02/05/38)

Hervé Cordovil

Inconstitucionalíssimamente (01/08/33)

Dia de Natal (16/10/35)

Samba (16/10/35)

Ildefonso Norat

Isola! Isola! (21/12/31) (com Murillo Caldas)

José Curangi

Burucuntum (22/01/30)

Feitiço gorado (11/08/30)

João de Barro

Eu queria ser “yoyo”... (13/06/36) (com Lamartine Babo)

Primavera no Rio (20/08/34)

Sorrisos (16/01/35) (com Hervé Cordovil)

João Feritas Ferreira

Não tens razão (29/06/31)

E depois (29/06/31)

João Machado Guedes

Perdi minha mascote (29/06/33)

João Martins

Já te avisei (15/12/30)

Não vae zangar (14/03/32)

Josué Barros

Não vá simbora (1929)

Se o samba é moda (1929)

Triste jandaya (04/12/29)

Dona Balbina (14/12/29)

História de um capitão africano (09/12/29)

Yayá-yôyô (23/01/30)

Moreno bonito (17/06/30)

Vamos brincar (16/12/30)

Carnavá tá ahi (11/12/30) (com Alfredo Vianna)

Joubert de Carvalho

P'ra você gostar de mim (Tahi) (27/01/30)

Gostinho diferente (23/04/30)

Neguinho (22/04/30)

É com você que eu queria (06/08/30)

Esta vida é muito engraçada (04/08/30)

Se não me tens amor (17/12/30)

Eu sou do barulho (11/12/30)

Quero ver você chorar (12/12/30)

Quero ficar mais um pouquinho (12/12/30)

Absolutamente (22/06/31) (com Olegário Marianno)

Foi elle... foi ella (22/06/31) (com Paulo Robert)

Tem gente ahi! (21/09/31)

Amor! Amor! (21/09/31)

E de trampolim... (03/12/31)

Se você quer (03/12/31) (com Olegário Marianno)

O gatinho (31/05/32)

Olá!... (04/01/33)

Foi você mesmo (06/01/33)

Sossega o teu corpo, sossega! (04/01/33)

Que bom que estava (19/07/33)

Bom dia, meu amor (20/07/33) (com Olegário Marianno)

Eu quero te dar um beijo (07/12/33)

Uma vezinha só (07/12/33)

Um pouquinho de amor... (08/06/34)

Sapatinho da vida (08/06/34)

Ninguém tem um amor igual ao meu (25/09/36)

Terra morena (25/09/36)

Sahe da toca Brasil! (08/03/38)

Jurandyr Santos

Ok... (27/12/33)

Kid Pepe

Si gostares de batuque (09/07/35)

Triste sambista (15/04/36) (com Siqueira Filho)

Moreno batuqueiro (21/03/39) (com Germano Augusto)

Candieiro (21/03/39) (com David Nasser)

Me dá, me dá no chang-lang (18/04/39) (com Portello Jumo e Paulo Actis)

Lamartine Babo

Moleque indigesto (05/01/33)

Chegou a hora da fogueira (05/06/33)

Tarde na serra (05/06/33)

As cinco estações do ano (06/07/33)

2 X 2 (06/12/33)

Marchinha nupcial (06/12/33)

Em também... (05/01/34)

Isto é lá com Santo Antônio (14/05/34)

Se abóbora (11/01/35)

Allô, allô, carnaval (18/01/36) (com Hervé Cordovil)

Cantoras do rádio (18/03/36) (com Alberto Ribeiro e J. de Barro)

Laurindo de Almeida

Mulato ante-metropolitano (05/04/39)

Você nasceu p'ra ser granfina (05/04/39)

Luiz Peixoto

Preto e Branco (02/05/39) (com A. Vasseur e M. Porto)

Voltei p'ro morro (02/09/40) (com Vicente Paiva)

Disso é que eu gosto (06/09/40) (com Vicente Paiva)

Disseram que voltei americanizada (02/09/40) (com Vicente Paiva)

Bruxinha de pano (06/09/40) (com Vicente Paiva)

Mário Paulo

Violão (10/04/33)

Moleque convencido (10/04/33)

Milton Amaral

Mocidade (20/08/34)

Primavera (27/08/35)

Cor de guiné (27/08/35)

Que baixo (18/04/39)

Nássara

Toma mais um chopp (10/10/34)

Naylor A. de Sá Rego

O desprezo é minha arma (02/05/33)

Nelson Petersen

Foi embora p'ra Europa (09/03/38)

Deixa falar! (02/08/38)

Quem condena a batucada (01/08/38)

Noel Rosa

Assim sim (31/05/32) (com F. Alves e Ismael Silva)

Retiro da saudade (10/09/34) (com Antônio Nássara)

O que é que você fazia (02/01/36) (com Hervé Cordovil)

Oscar Cardona

Vou fazê trança (04/08/30)

Oswaldo Ribeiro

Roseira Branca (10/05/35) (com Walfrido Silva)

Honrando um nome de mulher (19/05/36) (com W. Silva)

Polichinelo (19/05/36) (com Almany Grego)

Oswaldo Silva

O samba é carioca (26/03/34)

Paulo Barbosa

Casaquinho de tricot (15/10/35)

Dona Geisha (13/10/37) (com Oswaldo Santiago)

No frêvo do amor (03/12/37) (com Oswaldo Santiago)

Cuidado com a gaita do Ary (07/12/38) (com Oswaldo Santiago)

A pensão da Dona Stella (07/12/38) (com Oswaldo Santiago)

Paulo Carvalho

Endereço errado (07/03/38)

Portello Juno

Me dá, me dá (04/05/37) (com Cícero Nunes)

Nas cadeiras da bahiana (08/03/38) (com Leo Cardoso)

Samba rasgado (07/03/38) (com J. Pereira)

Essa cabrocha... (18/04/39) (com L. Portella)

Randoval Montenegro

De que eu gosto (16/06/30)

Muchachito de mi amôr (08/08/30)

Eu gosto da minha terra (06/08/30)

Para um samba de cadência (01/06/32)

Roberto Martins

Cangiquinha quente (04/05/37)

Russo

Esqueci de sorrir (24/01/36)

Você não tem pena (19/03/36) (com Bucy Moreira)

R. S. de Mello

A mulhé quando não qué (13/06/30)

O castigo hás de encontrar (17/12/30)

Sá Roriz

Cozinheira granfina (03/05/39)

Synval Silva

Ao voltar do samba (26/03/34)

Alvorada (11/12/33)

Coração! (11/10/34)

Adeus batucada (24/09/35)

Saudade de você (20/03/37)

Gente bamba (20/03/37)

Amor ideal (05/04/39)

Nosso amor não foi assim (05/04/39)

Waldemar Silva

Imperador do samba (04/05/37)

Walfrido Pereira da Silva

Chegou a turma boa (30/12/33)

Não há razão para haver barulho (02/05/33)

Me respeite... ouvio?... (04/12/33)

Tic-tac do meu coração (07/08/35) (com Alcyr Pires Vermelho)

Y. Scolati Almeyda

Ya canta el gallo (26/11/31)

Fontes bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Martins, 1971
[primeira edição de 1928]

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1962;
[primeira edição de 1928]

BONFIM, Manoel. O Brasil nação: realidade da soberania nacional. Rio de Janeiro : Topbooks,
1996. [primeira edição de 1931]

DEPARTAMENTO DE IMPRENSA E PROPAGANDA. Da Independência ao Estado Novo.
Rio de Janeiro: DIP, 1940.

FREYRE, Gilberto. Casa grande e senzala. RJ: José Olympio, 1977. [primeira edição de 1934]

GALLET, Luciano. Estudos de folclore. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.

RICARDO, Cassiano. Marcha para oeste: a influência da “bandeira” na formação social e política do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959. [primeira edição de 1940]

VARGAS, Getúlio. A nova política do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

VIANA, Oliveira. Populações meridionais do Brasil. São Paulo: Ed. Monteiro Lobato e Cia., 1920.

Bibliografia:

Livros:

ANDERSON, Benedict. Nação e consciência nacional São Paulo: Ática, 1989.

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas - reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

ANTELO, Raúl (org.). Identidade e representação. Florianópolis: UFSC, 1994.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. Cultura popular no Brasil – perspectiva de análise. São Paulo: Ática, 1992.

BALAKRISHNAM, Gopal. Um mapa da questão nacional Rio de Janeiro, Contraponto: 1996.

BARSANTE, Cassio Emmanuel. Carmen Miranda. RJ: Europa, 1983.

BEYHAUT, Gustavo; BEYHAUT, Hélène. América Latina III – De la independencia a la segunda guerra mundial. Historia Universal Siglo veintiuno. Vol. 23. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1986.

BOIA, Lucian. Pour une histoire de l'imaginaire. Paris: Belles Lettres, 1998.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa: Bertrand/Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Coisas ditas. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas lingüísticas. São Paulo: EDUSP, 1996.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Identidade e etnia; construção da pessoa e resistência cultural. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BURKE, Peter. A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500 - 1800. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

BURKE, Peter. Variedades de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CALDAS, Waldenyr. Iniciação à música popular brasileira. São Paulo: Ática, 1985.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papyrus, 1998.

CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. Dependência e desenvolvimento na América Latina. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

CARDOSO JUNIOR, Abel. Carmen Miranda: a cantora do Brasil. Edição particular do autor, 1978.

CARONE, Edgar. A República Nova (1930 - 1937). São Paulo: Difel, 1974.

CARONE, Edgar. Brasil: anos de crise (1930 - 1945). São Paulo: Ática, 1980.

CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas. SP: Cia. das Letras, 1990.

CERTAU, Michel de. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. A história cultural Lisboa: Bertrand/Difel, 1990.

CHAUI, Marilena. Brasil: mito fundador da sociedade autoritária. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e ideologia no Brasil. São Paulo: Novas Metas, 1978.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo. Bauru: EDUSC, 1998.

CORSI, Francisco Luiz. Estado Novo: política externa e projeto nacional. São Paulo: UNESP, 2000.

CUNHA, Célio da. Educação e autoritarismo no Estado Novo. São Paulo: Cortez, 1981.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

D'ARAUJO, Maira Celina. A Era Vargas. São Paulo: Moderna, 1997.

DART, Thurston. Interpretação da música. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DONGHI, Túlio Halperin. História da América Latina. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

DUTRA, Eliana de Freitas. O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997

FAORO, Raymundo. Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro. São Paulo: Globo, 2001.

FAUSTO, Boris. A Revolução de 1930. São Paulo: Brasiliense, 1970.

FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo: USP, 1995.

FICO, Carlos. Reiventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São Paulo: Loyola, 1996,

FRANCO, Sérgio da Costa. Getúlio Vargas e outros ensaios. Porto Alegre: UFRGS, 1993.

GAMBINI, Roberto. O duplo jogo de Getúlio Vargas. São Paulo: Símbolo, 1977.

GELLNER, Ernest. Nações e nacionalismo: trajectos. Lisboa: Gradiva, 1993.

GIL-MONTERO, Martha. Carmen Miranda: a pequena notável Rio de Janeiro: Record, 1989.

GOLDFEDER, Miriam. Por trás das ondas da rádio nacional. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOLDMANN, N. El discurso como objeto de la historia. Buenos Aires: Hachette, 1989.

GOMES, Angela Maria de Castro. Burguesia e trabalho - política e legislação social no Brasil (1917-1937). Rio de Janeiro: Campus, 1979.

GOULART, Silvana. Sob a verdade oficial ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero, 1990.

HAUSSEN, Doris Fagundes. Rádio e política: tempos de Vargas e Perón. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

HELENA, Lúcia. Modernismo brasileiro e vanguarda. São Paulo: Ática, 1986.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOBSBAWM, Eric. Nações e nacionalismo desde 1780. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBSBAWM, Eric. Era dos extremos – o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.

IANNI, Octávio. A formação do estado populista na América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

JOVCHELOVITCH, S. (org.). Textos em representações sociais. Petrópolis: Vozes, 1994.

KIEFFER, Bruno. A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Ed. UFRGS / Movimento, 1977.

LE GOFF, Jacques. A história nova. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LEITE, Dante Moreira. O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia. São Paulo: Pioneira, 1976.

LENHARO, Alcir. Sacralização da política. Campinas: Papirus, 1986.

LENHARO, Alcir. Cantores do rádio: a trajetória de Nora Rey e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.

LEVINE, Robert. O regime de Vargas - anos críticos: 1934-1938. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MENDONÇA, Ana Rita. Carmen Miranda foi a Washington. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MONTEIRO, Francisco. Interpretação e educação musical. Porto: Fermata, editora, 1997.

MOREIRA, Sonia Virgínia. O rádio no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.

MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da cultura brasileira. São Paulo: Ática, 1977.

MOURA, Gerson. Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. Cultura Brasileira – utopia e massificação. São Paulo: Contexto, 2001.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; CASTRO GOMES, Ângela M. Estado Novo: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A questão nacional na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1990.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Identidade, etnia e estrutura social. São Paulo: Livraria Pioneira, 1976.

OLIVEN, Ruben George. Urbanização e mudança social no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1988.

OLIVEN, Ruben George. Violência e cultura no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1989.

OLIVEN, Ruben George. A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação. Petrópolis: Vozes, 1992.

ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 1993.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Discurso e leitura. Campinas/SP: UNICAMP, 1996.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PANDOLFI, Dulce (org.). Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed UFRGS, 1999.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. Teorias da Etnicidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PRADO, Maria Lúgia. O populismo na América Latina. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RANGEL, Lúcio. Sambistas e chorões: aspectos e figuras da MPB. São Paulo: Paulo de Azevedo Ltda., 1962.

REICHEL, Heloisa J.; GUTFREIN, Ieda. As raízes históricas do Mercosul – a região platina colonial. São Leopoldo: UNISINOS, 1996.

RENAN, Ernest. Qu'est-ce qu'une nation? Paris: Éditions Mille, 1997. [primeira edição: 1882]

RINK, John. The practice of performance – studies in musical interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

SAIA, Luiz Henrique. Carmen Miranda. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANDES, Noé Freire. A invenção da Nação – entre a Monarquia e a República. Goiânia: UFG, 2000.

SEITENFUS, Ricardo A. S. O Brasil de Getúlio Vargas: 1930-1942 – o processo do envolvimento brasileiro na II Guerra Mundial. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.

SEVERIANO, Jairo. Getúlio Vargas e a música popular. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1983.

SKIDMORE, Thomas. Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SKIDMORE, Thomas. Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOIHET, Rachel. A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Ed Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SPINK, Mary Jane P. (org.). O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SQUEFF, Enio. e WISNICK, José Miguel. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

THIESSE, Anne-Marie. A criação das identidades nacionais. Europa, século XVIII - XX. São Paulo: Seuil, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. Música popular: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

TOTA, Antonio Pedro. O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.

VIEIRA, Maria do Pilar de A.; PEIXOTO, Maria do R. da C.; KHOURY, Yara M. A. A pesquisa em história. São Paulo: Ática: 2000.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. História do século XX. Porto Alegre: Novo Século, 1998.

WEBER, Max. A ética protestante e o espírito do capitalismo. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

WHITE, Hayden. Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.

Teses e dissertações não publicadas:

BARROS, Orlando de. Custódio Mesquita, um compositor romântico: o entretenimento, a canção sentimental e a política no tempo de Vargas (1930-1945). (tese de doutorado). São Paulo: USP, 1995.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Brasil novo - música, nação e modernidade: os anos 20 e 30. (tese de livre docência). São Paulo: USP, 1988.

DUVAL, Adriana Ruschel. Pequenos notáveis: rádio e Carmen Miranda no Brasil. (dissertação de mestrado). Porto Alegre: PUC, 1999.

FERREIRA, Jorge Luiz. Os trabalhadores do Brasil: a cultura popular no primeiro governo Vargas (1930-1945) (dissertação de mestrado). Niterói: UFF, 1989.

FREITAG, Léa Vinocur. O nacionalismo musical no Brasil: das origens a 1945. (tese de doutorado). São Paulo: USP, 1972.

SILVA, Alberto Ribeiro da. Sinal Fechado - a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78). (dissertação de mestrado). Niterói: UFF, 1993.

Artigos:

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. IN: Estudos Históricos. vol. 8, nº 15. Rio de Janeiro, 1995. [p. 145-152]

BACKZO, B. A imaginação social. IN: ROMANO, Ruggiero. Enciclopédia Einaudi. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985. [p. 296-331]

BEOZZO, José Oscar. A Igreja entre a Revolução de 30, o Estado Novo e a Redemocratização. IN: FAUSTO, Boris (Org.). História Geral da Civilização Brasileira. Tomo III, 4º volume. São Paulo: Difel, 1995.

CAPELATO, Maria Helena. Fascismo: uma idéia que circulou pela América Latina. IN: História em Debate. Rio de Janeiro: ANPUH, 1991. [p. 51-63]

CAPELATO, Maria Helena. O personagem na história. Perón e Eva: Produtos da sociedade argentina. IN: BRESCIANI, Stella; SAMARA, Eni de M.; LEWKOWICZ, Ida. (org). Jogos da

política: Imagens, representações e práticas. São Paulo: ANPUH; Marco Zero; FAPESP, 1992.
[p. 239-245]

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e construção da identidade nacional coletiva.
IN: Revista Brasileira de História, vol. 16, nº 31 e 32. São Paulo: Contexto/ANPUH, 1996. [p.
328-352]

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. História e análise de textos. IN: Domínios
da História : ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. [p. 375-399]

CARVALHO, José Murilo de. Brasil: nações imaginadas. IN: Antropolítica, nº 1, jan./jun. 1995.
Niterói: UFF [p. 7-36]

CHANADY, Amaryll. Mestiçagem e construção da identidade nacional na América Latina. IN:
BERND, Zilá; GRANDIS, Rita de. Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas
Américas. Porto Alegre: Sagra DC - Luzzatto, 1995. [p. 33-39]

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. IN: Estudos Avançados, nº 11, vol 5. São
Paulo: USP, 1991.

CHARTIER, Roger. Las representaciones de lo escrito. IN.: Estudio Sociales. Revista
Universitária Semestral. Ano VII, nº 13. Santa Fé, Argentina, 1997. [p. 119-138]

CHIARAMONTE, José Carlos. La formación de los estados nacionales en latinoamérica. IN:
Boletín del Instituto de História Argentina y Americana "Dr. Emílio Ravignani". Terceira série,
nº15. 1º semestre de 1997. [p. 143-165]

- CONTIER, Arnaldo Daraya. Arte e estado: música e poder na Alemanha dos anos 30. IN: Revista Brasileira de História. São Paulo: USP, 1987-88. [p. 107-122]
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e história. IN: Revista de História da USP, N° 119. São Paulo: USP, 1988. [p. 69-89]
- DAMATTA, Roberto. Brasil: uma nação em mudança e uma sociedade imutável? IN: Estudos Históricos. Vol. 1, N° 2. Rio de Janeiro: Cpdoc; FGV, 1988. [p. 204-219]
- DAMATTA, Roberto. Em torno da representação da natureza no Brasil: pensamento, fantasias e divagações. IN: Conta de mentiroso. Sete ensaios de antropologia. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. [p. 91-123]
- DURKHEIM, Émile e MAUSS, Marcel. De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives. (1903). IN: Mauss, Marcel. Oeuvres. 2. Représentations collectives et diversités des civilisations. Paris: Ed. Minuit, 1969. [p. 13-19]
- DUTRA, Eliana Regina de Freitas. O fantasma do outro: espectros totalitários na cena política brasileira dos anos 30. IN: Revista Brasileira de História. Vol. 12, nº 23,24. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, 1992. [p. 125-141]
- FAUSTO, Boris. Brasil – Argentina e a formação da identidade nacional – Comentários. IN: A visão do outro: seminário Brasil – Argentina. Brasília: FUNAG: 2000. [120-126]
- GARCIA, Tânia Costa. A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda. IN: Questões e Debates. Ano 16, nº 31. Curitiba: Ed. UFPR, 1999. [p. 67-94]

GINZBURG, Carlo. Représentation: le mot, l'idée, la chose. IN: Annales, Paris, Novembro de 1991. [p. 1219-1234]

GOMES, Angela de Castro. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. IN: Tempo. vol. 1, nº 2. Rio de Janeiro, 1996. [p. 31-58]

HELENA, Lúcia. A narrativa da fundação: Iracema, Macunaíma e Viva o Povo Brasileiro. IN: Letras. nº 6. Santa Maria: UFSM, 1993. [p. 80-94]

HOURCADE, Eduardo. La historia de la ciudad de Buenos Aires y la constitución de representaciones de la identidad nacional argentina. IN: A visão do outro: seminário Brasil – Argentina. Brasília: FUNAG: 2000. [p. 175-204]

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: ANPUH / Humanitas Publicações. Vol. 20, Nº9, 2000. [p. 167-189]

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. IN: Projeto História. São Paulo: Ed. PUC-SP, 1993. [7-28]

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. As festas que a República manda guardar. IN: Estudos Históricos. Vol 2, nº 4, Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, 1989. [p. 172-189]

OLIVEN, Ruben George. Mitologias da nação. IN: FÉLIX, Loiva O.; ELMIR, Cláudio P. (org.). Mitos e heróis: construção de imaginários. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1988. [p. 23-39]

OLIVEN, Ruben George. O vil metal: o dinheiro na MPB. IN: Revista Brasileira de Ciências Sociais, Volume 12, Número 33. São Paulo, 1997. [p. 143-168]

PEREZ, Léa Freitas. A cultura brasileira e seu significado: a constituição de uma noção de brasilidade. IN: Veritas: Revista Trimestral de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS. Vol. 35, N° 137. Porto Alegre: PUC, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Trabalhadores e máquinas: representação do progresso (Brasil: 1880-1920). IN: Anos 90, N° 2. Porto Alegre: UFRGS, 1994. [p. 165-182]

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de outra história : imaginando o imaginário. IN: Revista Brasileira de História. Vol. 15, N° 29. São Paulo: ANPUH/Humanitas, 1995. [p. 9-27]

REICHEL, Heloisa J. A identidade sul-rio-grandense no imaginário de Érico Veríssimo. IN: GONÇALVES, Roberto P. (org.). O tempo e o vento: 50 anos. Santa Maria/RS: UFSM; Bauru/SP: EDUSC, 2000. [p. 207-216]

REIS, Elisa. O estado nacional como ideologia: o caso brasileiro. IN: Estudos Históricos. Vol. 1, N° 2. Rio de Janeiro: Cpdoc; FGV, 1988. [p. 187-203]

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A cidade do Rio de Janeiro: de laboratório da civilização à cidade símbolo da nacionalidade. IN: A visão do outro: seminário Brasil – Argentina. Brasília: FUNAG: 2000. [p. 149-174]

TELLA, Torcuato S. Di. Las ideologías nacionalistas durante los años 30. IN: A visão do outro: seminário Brasil – Argentina. Brasília: FUNAG: 2000. [p. 537-558]

THIESSE, Anne-Marie. A Europa para além das nações. Resumo da palestra dada no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS. Porto Alegre: UFRGS, 2000. [p. 1-7]

VASCONCELLOS, Gilberto. A malandragem e a formação da música popular brasileira. IN: FAUSTO, Boris (org.) História Geral da Civilização Brasileira. Tomo III, 4º vol. São Paulo: Difel, 1986. [503-523]

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço – espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. IN: Estudos Históricos. vol. 3, nº 6 Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, 1990. [207-228]

WILLETT, Ralph e WHITE, John. Os anos 30. IN: BRADBORY, M. e TEMPERLEY, H. Introdução aos estudos americanos. Rio de Janeiro: Forense-Univers., 1981 [276-303]

Anexos



Anexo 1: Imagem de Carmen Miranda no começo de sua carreira, ainda sem os balangandãs de baiana. (BARSANTE, 1983: 44).



Anexo 2 – Carmen na capa da revista Argentina “Antena”, em uma de suas turnês para aquele país. (BARSANTE, 1983: 57)



Anexo 3 - Carmen Miranda em sua chegada aos Estados Unidos (1939). Sentada sobre suas malas, ela disse ao fotógrafo: "Vai para o Brasil? Então deixa eu sorrir." (MENDONÇA, 1999)



Anexo 4 – Carmen e Aurora Miranda no filme “Alô Alô Carnaval” (BARSANTE: 1983,

67)



Anexo 5 – A imagem de baiana construída por Carmen (BARSANTE, 1983: 10)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)