

Centros e margens na produção audiovisual das décadas de 1930 e 1940: regionalidades nas performances de Carmen Miranda

Anna Carolina Paiva Diniz¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo retomar questões acerca da identidade brasileira, tema fortemente discutido durante as primeiras décadas do século XX e retomado por autores como Ortiz, já na década de 80 deste mesmo século, quando se começa a discutir a influência da indústria cultural na concepção desta temática. Somada a esta discussão de ordem político-econômica, tomaremos de empréstimo ainda os conceitos de ordem social de “centro” e “margem” trabalhados por Martino para discutir as regionalidades que permeiam esta identidade brasileira. Tomaremos como objeto de análise dois musicais cantados por Carmen Miranda em filmes brasileiros – O que é que a baiana tem (Banana da Terra, 1938) e norte-americanos – Chica Chica Boom Chic (Uma noite no Rio, 1941).

Palavras-Chave: Audiovisual; Centro e margem; Identidade; Performance.

¹Anna Carolina Paiva Diniz. E-mail: carulhina@gmail.com. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

Abstract: This paper means to retake issues about the Brazilian identity, subject heavily discussed during the first decades of the 20th century and retaken by authors like Ortiz, by the 80's, when it started being discussed the influence of Cultural Industry in the conception of such subject. Added to this debate of social-political nature, we are even borrowing the concepts of “central” and “margin” social order, taken by Martino to discuss the regionalisms that permeate this Brazilian identity. We are taking as object of our analysis two musical shows whose singer is Carmen Miranda, as part of Brazilian movies - O que é que a baiana tem (Banana da Terra, 1938) and American - Chica Chica Boom Chic (Uma noite no Rio, 1941).

Keywords: Audio-visual; Center and margin; Identity; Performance.

Por meio da análise de material audiovisual, alicerçada pelos caminhos teóricos de autores tanto que enveredam pela linha econômica e política, como Ortiz (1991), Costa (2010), quanto autores que traçam suas argumentações pelo viés sócio-cultural como Martino (2010) e Almeida (1999) tentaremos perceber quais construções nos dão pistas da visão do outro sobre a nossa cultura e a como as regionalidades são trabalhadas em duas películas do começo do século. A primeira é *Banana da Terra*, filme produzido pela Sonofilmes, dirigido por João de Barro. O segundo é um longa de 1941 produzido pela 20th Century Fox: *Uma Noite no Rio*. A escolha por filmes de fases diferentes da carreira de Carmen Miranda se deu basicamente pela possibilidade de estudo de duas temporalidades que, mesmo próximas, possuem dois contextos técnicos e ideológicos diferentes, passíveis de uma comparação que leve em conta rupturas e continuidades no que tange a representação das regionalidades nas performances.

Importa-nos também tratar da estruturação da indústria cultural brasileira. Indo por esse caminho, perceberemos que esta esteve, durante muito tempo, intimamente ligada ao Estado que ditava as regras de propaganda e regulamentava todos os setores culturais (ORTIZ, 1991, p. 40; ALMEIDA, 1999, p. 67). Os aspectos políticos e a conjuntura histórica colaboraram para o destaque dado a Carmen Miranda no contexto internacional. Sendo esta uma das cantoras de maior destaque no cenário musical do País, não fica difícil perceber as ligações de seus interesses pessoais de lançamento de uma carreira internacional aliados às intenções estadonovistas.²

Como é sabido, nesse período (década de 1940) houve a aliança os governos latinos e o norte-americano no que ficou conhecido por *política de boa vizinhança*, que tinha como meta maior a aproximação militar entre esses países. Em contrapartida à aliança, os Estados Unidos dariam destaque à cultura latina

²Tanto a ida de Carmen Miranda para os Estados Unidos quanto os espetáculos pomposos que marcaram as suas voltas ao Brasil tiveram boa parte dos custos bancados pelo governo federal. Naquele momento, Vargas gozava de absoluto poder no estado ditatorial que então se estabelecia: o Estado Novo. Esse financiamento não se dava sem motivos, pois Carmen Miranda cumpria sua “missão” de representar o povo brasileiro em Hollywood.

em filmes hollywoodianos numa espécie de apologia aos projetos nacionais latinos. O projeto varguista era a consolidação de uma nação com bases culturais sólidas pelas quais se desse o reconhecimento do brasileiro como povo.

O popular-nacional passa então a ser tratado como um internacional-popular (Ortiz, 1991, p. 183) por figurar em uma esfera de divulgação mais ampla, todos os Estados Unidos e boa parte da América Latina através da distribuição que ficava por conta da 20th Century Fox, a principal empresa apoiada por uma seção de cinema na pela Divisão de Comunicação, a *Motion Pictures Division* – MPD que incentivou os estúdios a não caracterizar os latino-americanos como vilões ou bandidos, esses deveriam ser nazistas e fascistas (MORAES, 2008, p.33).

Analisaremos nos musicais que Brasil é esse retratado na performance de Carmen Miranda dando destaque aos cenários, figurino, coreografias, letra e melodia. Tentaremos perceber ainda quais regionalidades são trabalhadas como “centro” e quais são colocadas à margem da composição da performance.

1. Os primeiros passos do cinema brasileiro: o negócio das elites, a propaganda e os filmes educativos no paraíso das chanchadas

A indústria cultural brasileira se erguia no Brasil ainda com os ranços de uma sociedade rural, escravocrata e paternalista. A República recém proclamada, a ideia ainda turva de democracia, a instabilidade política e a noção confusão de nação compunham o pano de fundo do país à época. A literatura e as artes plásticas eram importadas da Europa. O modelo de cinema nos centros urbanos era o americano.

Mas essa “confusão” ideológica, política e identitária começa a ser percebida pela *intelligentzia* brasileira que passa a articular as discussões que, dali pra frente, serviriam de base dos novos rumos do país que caminhava, até então, no ritmo de sua história de atrasos econômicos e sociais para a modernidade.

Espremida entre o pensamento conservador e a questão nacional, tal como ela havia sido posta, a modernização foi assumida como um valor em si, sem ser questionada. A ausência de uma discussão sobre a cultura de massa no Brasil reflete, a meu ver, este quadro social mais amplo (ORTIZ, 1991, p. 37)

Quando compra a discussão européia da nação e de identidade, a elite cultural não leva em consideração o grau de maturidade deste tipo de discurso, ao passo que, na sua aplicação crua no Brasil da época gera contradições a partir do momento em que esse discurso se mostra impraticável num país com as características de início de república descritos acima.

Discussões trabalhistas, sociais, identitárias e políticas estavam a pleno vapor na Europa do século XVII e XVIII, quando esta vivia o seu *boom* demográfico nos centros urbanos que dali a diante passariam a ser sinônimos de modernidade por concentrar indústrias que simbolizavam (simbolizam) progresso, civilização. Tudo isso só foi possível após o estabelecimento de fronteiras e da diminuição da distância entre campo e cidade (crescimento dos centros urbanos) que punham em risco as fronteiras.

Cem anos depois, ainda com problemas de fronteiras e com um percentual de ruralidade infinitamente superior ao percentual de pessoas vivendo em centros urbanos, a elite cultural consegue com a minoria erguer uma bandeira nacionalista que acabou sendo facilmente comprada pelos militares da República Velha.

Observando esse panorama da época, concordamos com Ortiz (1991, p. 32) que afirma que “a noção de modernidade estava ‘fora de lugar’ na medida em que o modernismo ocorre no Brasil sem modernização”. Assim, mesmo a *intelligentzia* tentando concentrar as discussões nas diretrizes do progresso, o ranço da história de, até ali, 400 anos de dependência³ política e de

³ Consideramos que, mesmo depois da independência formal de Portugal, o país continuou dependente politicamente daquele país. Em seguida, sucederam-se outras formas de dependência, porém não mais de ordem política, mas sim econômica de países como Inglaterra e Estados Unidos.

ruralismo mostravam que, para se seguir com o projeto de progresso e civilização europeu, seria necessário anular tais contradições.

Mas a elite cultural tinha motivos para acreditar no projeto nacionalista à européia, uma vez que a vizinhança do norte da América conseguia erguer, dali a pouco, após a Segunda Grande Guerra, um império mesmo sendo uma ex-colônia inglesa. O que eles talvez tenham desconsiderado é que o caminho até a formação de tal império se deu por uma trajetória diferente da que o país estava tomando.

Não podemos desconsiderar outros interesses para além desse aparente amor à pátria nascente e desejo avassalador de modernização. Como nos alerta Costa (2010, p. 29), boa parte dos novos formadores de opinião na América Latina eram europeus que se tornaram empresários da indústria cultural na Argentina, no Brasil e no Uruguai.

À parte, seus aliados nacionais, além das instituições que viviam sob a aparelhagem do Estado, era uma elite que representava uma espécie de extensão enviesada de antigas oligarquias latifundiárias. Dessa combinação nasce a nova safra de atores políticos na região, que talvez sejam isentos de apegos às tradições locais, posto que muitos são mesmo liberais internacionalistas ou simplesmente liberais no tocante à economia, ao mesmo tempo em que incorporam um patriotismo utilitário e retórico, fazendo uso dessas bases para empreender um projeto de modernização viável para as circunstâncias. (COSTA, 2010, p. 29)

Todavia essa influência estrangeira (européia) diminuiria tão logo o velho continente entrasse na Primeira Grande Guerra, pois tornam-se impraticáveis os negócios sob tal estado.

É nesse contexto que declina a influência da Europa tanto ideologicamente – o modelo de progresso e civilização vai aos poucos sendo contestado e passa a ser direcionado para o modelo americano – quanto no que diz respeito à técnica – produtores culturais passam a se espelhar no formato americano, principalmente na técnica do cinema que, mesmo não se

conseguindo chegar ao nível exercido naquele país, funcionará como uma espécie de farol que se deseja seguir.

Como vimos, existiam interesses das elites em utilizar o discurso nacionalista. Os negócios culturais dominados por estas continham vícios de antigas políticas econômicas:

(...) muitos de seus componentes ou viveram de favores do Estado até meados do século XX ou simplesmente personificaram o Estado ou, por último, no caso dos estrangeiros que chegaram depois e se nacionalizaram, tiraram vantagens de uma tradição demasiado arraigada de intersecção entre o público e o privado. (COSTA, 2010, p. 31)

Os primeiros passos do cinema nacional não fugiram a essa linha. As elites dominavam os negócios do cinema e, nas películas, em busca de um apoio do Estado – principalmente durante o Estado Novo, quando no governo do presidente Getúlio Vargas começava a perceber, mirando-se no exemplo alemão e italiano, que o cinema era uma ferramenta interessante no que diz respeito à propaganda política – se escondiam “sob a aparente simplicidade de seus enredos melodramáticos, uma complexa estratégia propagandística que, sem pretender espelhar a realidade, buscou influenciar as massas para sua adesão aos ideais defendidos pelo Estado Novo” (ALMEIDA, 1999, p. 22)

Contudo, mais do que movido por uma ideologia, o cinema é movido pela bilheteria e o público procurava qualidade técnica nas produções, o que não ocorria nos primeiros filmes produzidos no Brasil. Não só o cinema, mas também o teatro, a burleta e o rádio refletiam a dependência cultural, tecnológica e econômica do país (AUGUSTO, 1989, p. 24).

A evidente defasagem técnica também é criticada por Almeida (1999, p. 69): “a ausência de uma infra-estrutura econômica e técnica criava barreiras para a aceitação dos filmes nacionais junto aos públicos brasileiro e estrangeiro, que estavam acostumados com um cinema de qualidade técnica superior”.

Mas foi durante o governo Vargas que houve incentivos na indústria do cinema nacional. Mesmo não sendo um impulso capaz de fazer com que o cinema cruzasse a esquina, já mostrava a preocupação com os passos que este dava.

Em 26 de maio de 1934, foi publicada no Diário Oficial a primeira medida de impulso mais concreta: as instruções para o cumprimento do decreto-lei nº 21.240 encontrado no artigo 13 da Constituição daquele período que dizia que em 90 dias, a partir daquela data, começariam as exibições obrigatórias de filmes nacionais de curta-metragem complementando as sessões normais (ALMEIDA, 1999, p. 77).

A intenção do governo federal era usar o cinema como uma ferramenta de educação:

Na perspectiva de Getúlio Vargas, o cinema constituía um dos “mais úteis fatores de instrução de que dispunha o Estado moderno”, educando “sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas reclama”. Se o cinema já vinha exercendo uma importante função educativa nos “centros de civilidade milenar”, maiores seriam ainda as tarefas a cumprir num país novo como o Brasil, onde ele aproximaria “pela visão dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República”. Recurso pedagógico adequado ao país, o cinema aliar-se-ia a outros elementos que promoveriam a elevação intelectual, moral e racial do povo brasileiro. (ALMEIDA, 1999, p. 77-78)

Podemos destacar desse recorte de discurso dois fatos: o primeiro, mais evidente, é a clara intenção de “educar” a maior quantidade de pessoas com uma ferramenta considerada mais simples e eficaz que a educação tradicional. O segundo é aproximação clara entre o pensamento varguista e o nazista, ao passo que o presidente brasileiro tinha intenções educativas parecidas com do ditador alemão.

Do discurso também podem ser tirados dois questionamentos: a intenção dos cineastas da época era desenvolver vídeos educativos? Quais os gêneros produzidos no cinema nacional?

Desde o início do século, o principal gênero produzido no Brasil eram os filmes carnavalescos. O primeiro deles foi *O carnaval da avenida Central*, de 1906. O primeiro grande sucesso de bilheteria foi *Os estranguladores*, de 1908 (AUGUSTO, 1988, p. 88). Ainda sem som, esses filmes continham apenas cenas dos foliões na rua aproveitando o carnaval. Somente na quarta-feira de cinzas de 1933 chegou às telas *O carnaval cantado de 1933* que continha som e imagem sincronizados harmonicamente.

Em pouco tempo, os filmes de carnaval passaram a ter enredos mais elaborados, assim surgem as chanchadas carnavalescas, que estavam bastante distante o plano educativo pretendido pelo governo federal.

E a receita para o sucesso das chanchadas era bem simples: juntando-se ídolos do rádio ao enredo jocoso numa película de médio primor técnico, tinha-se relativo sucesso de bilheteria, suficiente para dar continuidade aos trabalhos. Dessa fórmula saíram sucessos como *A voz do carnaval*, *Alô, alô, Brasil*, *Estudantes*, *Carioca maravilhosa*, *O grande cassino*, *Alô, alô, carnaval* e ainda a trilogia tropical *Banana da terra*, *Laranja da China* e *Abacaxi azul*, da trilogia, Carmen Miranda se destaca no primeiro longa – que será destacado em análise na sequência – e no segundo, mas nesse a cantora e atriz não atua plenamente, aparece apenas em imagens de arquivo.

2. *Banana da terra*: elementos da Bahia na baiana luso-carioca

Banana da terra estreou no Cine Metro-Passeio, no Rio de Janeiro no dia 10 de fevereiro de 1939. O enredo se dava na sofisticação dos cassinos cariocas e do rádio o que dava a deixa para que os musicais entrassem em cena. Merecem destaque, *A Jardineira*, cantada por Orlando Silva, *Tirolesa*, com Dircinha Batista, *Sei que é covardia*, de Ataulfo Alves, na voz de Carlos Galhardo e o único trecho ainda disponível de todo o filme: *O que é que a baiana tem* de Dorival Caymmi, cantada por Carmen Miranda.

Essa chanchada de carnaval fala basicamente de uma ilha fictícia no oceano Pacífico, a Bananolândia, na qual os habitantes viviam do cultivo da banana, mas cujos lucros não estavam de acordo com o esperado. Para vendê-las, a rainha da ilha, avisada pelo conselheiro-mor, devia exportar a banana para o Brasil. Os moradores iniciam então uma mobilização nos jornais e no rádio.

Neste vídeo, Carmen Miranda aparece pela primeira vez com o traje de baiana que tornou-se um dos símbolos de sua carreira. A princípio, a luso-brasileira iria cantar uma composição de Ary Barroso que acabou se negando trabalhar por um cachê menor do que havia pedido. Às vésperas da gravação, o jovem compositor baiano Dorival Caymmi, não se fez de rogado e compôs a trilha da apresentação de Carmen Miranda.

No musical, a primeira cena, ainda com os acordes iniciais da canção, preenche a tela uma imagem do Rio de Janeiro. Quando os primeiros versos da canção são entoados – pergunta-se “o que é que a baiana tem” –, a imagem do Rio ainda está na tela, o que poderia ser apenas curioso, se não fosse sem motivo.

A influência da cultura baiana, no desenvolvimento da cena do samba carioca está para além deste “marco histórico” da suposta primeira composição. As casas das tias baianas funcionavam com uma espécie de laboratório de composições nas quais indivíduos que tinham uma ligação afetiva tanto com a terra natal, quanto com o ritmo que soava por lá, se reuniam para trocar experiências que extrapolavam os limites meramente musicais.

Como afirma Santos Filho (2008):

Na Bahia, em fins do século XIX, provável berço de suas primeiras sessões, a palavra *Samba* já era usada para designar as festas de danças de escravos e ex-escravos. Nesse mesmo período muitos baianos migraram em direção ao Rio de Janeiro, e com esses baianos eram levadas as primeiras manifestações daquele que se tornou uma das maiores referências musicais brasileiras, o Samba, e essas manifestações eram atribuídas à dança e à música que outrora já se encontravam na Bahia. (SANTOS FILHO, 2008, p. 45).

Portanto, não se deu sem motivos e não causou desarmonia a citação de um lugar nos versos da canção e imagem de outro. Na tela estabelecia-se uma simbiose perfeita na mistura das regionalidades.

Na sequência⁴, Carmen Miranda surge no centro do cenário e, à sua volta, cinco rapazes sentados que só têm ação na segunda parte da canção, quando eles levantam-se e indicam com as mãos os objetos citados na música. O plano americano ajuda na visualização de tais elementos .

Nessa fase brasileira, Carmen Miranda ainda não colocava no turbante frutas como adorno. A sua preocupação ainda é bastante didática e isso é visualizado no exagero na quantidade de balangandãs é evidente, tudo isso porque ali queria-se representar uma baiana ideal.

O didatismo comentado aqui não pode ser confundido com o que esperava Getúlio Vargas. Tirando o fato de colocar na película algumas outras regiões do país que fugia ao eixo sul, a preocupação do diretor é que Carmen Miranda conseguisse expressar didática e literalmente o que a música abordava. Por esse motivo, seus movimentos são sempre articulados em direção aos objetos, como se não bastassem apenas existindo: era preciso apontá-los para que ganhassem sentindo, entendimento.

⁴ Em *O que é que a baiana tem* em *Banana da Terra*, 1938

Segundo Martino (2010), “no caso da história ocidental recente, havia/há um ‘centro’ a redor do qual gravitam ‘margens’. Esse ‘centro’ é predominantemente europeu ou norte-americano, masculino, lógico, detentor de condições de vida, vinculado a uma tradição” (MARTINO, 2010, p. 89). O que percebemos na performance de Carmen Miranda é uma tentativa de subverter essa ordem uma vez que traz a tona elementos da margem para figurarem como elementos principais na apresentação. Nesse período ainda de consolidação de um cinema nacional em que se pretendia uma divulgação do local, colocar em evidência elementos ligados à cultura brasileira.

Uma vez sabendo que estar no centro ou à margem é uma questão relacionada a de onde se olha e do poder que se tem quando se olha (MARTINO, 2010, p.90), a seguir, veremos quais as rupturas e as continuidades no que diz respeito à localização dos centros e da margem na utilização das regionalidades na performance de Carmen Miranda no musical *Chica Chica Boom Chic*, primeira cena do seu segundo filme em Hollywood, *Uma Noite no Rio*.

3. *Uma Noite no Rio*: conexões entre Rio e Hollywood

Uma noite no Rio é uma comédia hollywoodiana produzida pela 20th Century Fox que conta a história de um empresário brasileiro, o Barão Manuel Duarte, que viaja a Buenos Aires a negócios e tem que ser substituído em um baile por um sócio, o imitador Larry. Este tenta fazer com que todos acreditem que é o próprio Barão, inclusive a Baronesa Cecília.

Isso desperta a ira da namorada de Larry, Carmen Miranda, que interpreta a si mesma. Mas a dificuldade de Larry é maior no que diz respeito aos negócios do Barão. Meio sem querer, Larry consegue sanar as dívidas desse em uma conversa casual com um negociante.

O filme tem em seu enredo uma série de musicais ora cantados em português, ora em francês, ora em um portunhol mal amanhã. Além de Carmen Miranda, o Bando da Lua, grupo que a acompanhava quando se

apresentava no Brasil, faz participação em boa parte desses musicais, sempre como a base instrumental. Sobre o Bando da Lua, cabe uma retranscrição.

Quando Carmen Miranda foi contratada pela Fox, exigiu que o grupo fizesse parte do contrato. Porém, devido à quantidade de músicos que compunham o grupo, os produtores acharam melhor não levá-los. Sabendo que haviam sido despachados, os músicos resolveram usar de suas influências no Palácio do Catete para conseguir fundos para viajar com Carmen Miranda.

O principal contato do Bando da Lua era com a filha de Getúlio Vargas, Alzira Vargas, que, logo que soube da desistência dos produtores em levá-los, contactou Lourival Fontes, diretor do DNP (Departamento Nacional de Propaganda), e este, por debaixo dos panos, às vésperas da viagem, deu o dinheiro necessário para a temporada de gravação e shows nos Estados Unidos. (CASTRO, 2005, p. 193).

A principal desculpa para a liberação da verba foi o fato de o secretário acreditar que, mesmo mantendo músicos muito bons, os americanos não conseguiriam tocar o samba tal qual os músicos brasileiros o faziam. Seria necessário enviar músicos que o soubessem tocar para que essa parte da cultura brasileira não se “perdesse” em rumbas e foxes.

Uma noite no Rio foi rodado em 1941, logo depois do fracasso de *Serenata Tropical* que, como já foi dito, representou mais um problema diplomático do que necessariamente um nó nos laços da política externa. Por isso, era necessário que *Uma noite no Rio* não cometesse erros. O Bando da Lua estava ali para que a música dessa vez fosse executada de forma correta.

Aqui nos interessa analisar a primeira cena do longa que conta com a participação mais densa do núcleo brasileiro da trama – Carmen Miranda e o Bando da Lua – o musical *Chica Chica Boom Chic*.

Cabe lembrar que o protagonista, o Barão Manuel Duarte, apesar de brasileiro, é interpretado pelo ator norte-americano Ameche que não se esforça a falar português durante o filme. O inglês é falado por ele e por todos os personagens da trama, menos por Carmen Miranda, que além de não dominar o idioma, representa o povo brasileiro e todo seu exotismo, que incluem um idioma pouco falado na América. O Bando da Lua, por sua vez, nas poucas

partes em que participam extra-musicalmente, falam em português ou espanhol.

Como já foi dito, Carmen Miranda interpreta ela mesma que, pelas entrelinhas do enredo, se mostra uma mulher explosiva, ciumenta, vibrante e insegura. Essas características dão o tom de uma representação ideal de uma mulher latina. Vale ressaltar que Carmen está ali atuando não como a grande estrela que fizera um sucesso avassalador no Brasil, mas sim como uma atriz que representa todo um gênero, uma categoria: a mulher latina.

Este é apenas o segundo filme dela em solo americano. Ainda era pouco conhecida e sua fama se dava pelo seu comportamento efusivo de gestos largos, muitos sorrisos, por sua música cheia de ritmo e suas fantasias exóticas. No Brasil, ela era vista como uma embaixatriz do país em Hollywood. Nos Estados Unidos, era vista como uma ferramenta para diálogo diplomático. Portanto, sua participação tem uma função pontual elucidativa: representar um gênero (o feminino) e uma cultura (brasileira/latina).

A cena que dá início ao filme tem uma imagem do Pão de Açúcar rodeado por palmeiras e uma mata que lembra em muito uma selva. Em seguida, a câmera abre o zoom afastando-se do morro e mostrando uma espécie de praça no primeiro plano. Enquanto isso, no segundo plano, no horizonte, fogos estouram e ali começa uma grande festa.

Os personagens dividem-se em: músicos (Bando da Lua) que executam um samba; dançarinas que, junto com os músicos, formam a primeira fileira de um círculo público espectador que, mesmo sendo espectador, dança por trás dos músicos e das bailarinas⁵; Carmen Miranda que dança por todo o círculo e o Larry que surge em um carro aberto vestido de militar.

Os cenários do musical são basicamente dois: uma primeira parte dançada e cantada no Rio de Janeiro, numa espécie de praça aos pés do Pão de Açúcar. A segunda parte se dá ainda no Rio de Janeiro, porém em um ambiente tipicamente americano: civilizado, com público bem arrumado que não participa ativamente do espetáculo, apenas o observa.

⁵ Em *Chica chica boom chic* em *Uma noite no Rio*, 1941

Depois do fracasso na produção de *Serenata Tropical*, a Fox fez todo o trabalho de investigação pra que *Uma Noite no Rio* pudesse ter cenários que representassem o Rio de Janeiro da forma mais parecida possível. Por isso, na praça, temos elementos que, para os produtores, representam o Brasil: floresta, fogos para dar idéia de festa, Pão de Açúcar pra situar o espectador, algumas casas pra não dar idéia de uma selva completa; dançarinas; músicos com instrumentos bem brasileiros (cuíca, pandeiro, cavaquinho, etc). Apesar da organização dos personagens no cenário, não existe a ideia de sincronia muito estabelecida, o que existe é um amontoado de gente dançando num círculo. Essa desorganização mostra uma despreocupação “natural” com linearidade, com a simetria. Estes elementos são muito racionais para uma conduta brasileira que se via como exótica e ênfase no emocional.

Os planos mais abertos na cena do salão mostram a grandeza de um grande espetáculo que merece ser observado por todos os ângulos. A parte da “cena brasileira” é rica em planos médios que dão ênfase aos gestos de tronco e de resto da cantora luso-brasileira.

Entre a primeira parte da cena – a “cena brasileira” – e a segunda – a “cena americana” – existe um corte simbólico: uma sequência de closes em instrumentos brasileiros vai sendo construída para, em seguida, a câmera abrir o plano até chegar a um enquadramento com todos os músicos do Bando da Lua que estão vestidos ao estilo *Mariachi*. Esse momento de corte no musical posterior a ação da “cena brasileira” para a posterior “cena americana” simboliza uma passagem da América do Sul para os Estados Unidos passando pelo México, simbolizado pelos trajes Mariachis do Bando da Lua. A conexão entre o Rio de Janeiro e Hollywood se estabelece em meio a uma grande festa diplomática finalizada com todos os participantes do número musical em posição de sentido.

3.1. Samba de Roda: as regionalidades em cena

É importante destacar nessa parte da análise os aspectos regionais percebidos na cena a partir das pistas deixadas pelas performances dos envolvidos na cena. Nunca é demais salientar que o Brasil é um país continental e que, por essa razão, tornava-se difícil qualquer produção tentar juntar todas as características culturais para compor um personagem brasileiro em um filme. Quanto mais geral, mas amplo, mas fácil se daria o reconhecimento por parte dos brasileiros.

Já caracterizada como baiana nas apresentações no Brasil, como foi visto no musical *O que é que a baiana*, Carmen Miranda não teve dificuldades em “impor” tais características e elementos na composição de seu personagem brasileiro. Tropical que somos, tínhamos frutas, muitas cores cítricas, roupas decotadas e um sotaque forte de um idioma pouco falado entre os latinos. O personagem estava pronto antes mesmo de desembarcar em Hollywood.

Faltava o elemento musical. A letra da canção será analisada no tópico seguinte, mas já podemos destacar que o gênero a ser usado nesses filmes seria aquele que mais se aproximasse a outros gêneros latinos como a rumba e o fox e que fizesse jus aos elementos tropicais que compunham os personagens. A música deveria passar alegria, por isso, em *Uma noite no Rio*, foi usada uma composição classificada como canção-fox ou samba-rumba escrita pelos americanos Harry Warren e Mack Gordon em 1941, especialmente para o longa.

Apesar de se passar a ideia de um samba carioca, não em estrutura de apresentação, mas sim percebida na localização imposta pelo cenário – Pão de Açúcar – a disposição dos personagens e a execução aproximam a performance de um samba de roda, mais ligado às origens baianas desse gênero.

Segundo o Iphan,

a forma real de disposição dos participantes do samba de roda pode ser antes a de um semicírculo, ou mesmo, a depender do espaço onde acontece o samba, assemelhar-se

a um quadrado ou a uma elipse. Todos os participantes são iguais em importância e tomam a mesma distância do centro da roda que é, no entanto, polarizada pelo ponto onde se agrupam os músicos. De certa forma, todos os presentes em um samba de roda são músicos, pois todos, em princípio, batem palmas e cantam as respostas. O erotismo é um componente estrutural do samba, expresso não só pelos corpos dos participantes, mas também pelas mais variadas interjeições e comentários, inclusive aqueles relativos aos conflitos por ciúmes. Considera-se que no samba de roda e o papel típico do homem é tocar, enquanto o da mulher é sambar. O passo mais característico do samba de roda é o chamado miudinho. Trata-se de um leve e rápido pisoteado, com os pés na posição paralela e solas plantadas no chão. Quem entra na roda para sambar, tem que correr a roda. (Iphan, 2006, p. 53)

O que percebemos durante a performance dos dançarinos é uma forma de samba de roda estilizado. Apenas uma participante se destaca representando todos os que estão na roda: Carmen Miranda que circunda todo o círculo dançando o “miudinho”, passo eminente do samba de roda. Ela está ali para representar o povo brasileiro. Em contrapartida, ela consegue se estabelecer com uma atriz de sucesso nos Estados Unidos, tendo seu rosto exportado para toda a América Latina por meio dos filmes.

A sensualidade da dançarina principal é estendida pelo resto do enredo do filme. Carmen tenta a todo instante reconquistar Ameche que se mostra sempre muito encantado pela baronesa Clarice.

Os músicos se postam agrupados em uma parte do círculo fazendo a marcação musical do samba. É importante destacar que muitos dos instrumentos utilizados no filme não são vistos em sambas de roda “originais”. As roupas vestidas pelos músicos lembram em muito as usadas pelos grupos de música mexicana como os Mariaches, destoando do caráter simples percebido nos músicos das rodas de samba.

Contrastando totalmente com o samba de roda estilizado encenado na parte brasileira da performance, no cenário do salão, tem-se uma dança organizada, simétrica, ensaiada, dançarinos sempre aos pares, existem batuqueiros apenas quando Carmen entra em cena. Em geral, a marcação do ritmo é orquestrada, mas para música americana do que brasileira. Sempre que a luso-brasileira entra em cena, ensaia-se uma formação de uma roda na qual Carmen estará centralizada sambando no miudinho, única forma possível de movimentação já que, como podemos perceber, seu longo vestido não a possibilita mais movimento do que o simples pisoteado.

A simetria e a organização simbolizam a civilização norte-americana, o progresso, a cultura central enquanto que a cultura brasileira passa, nesse filme, a ser representada como margem, tratada como algo para além de exótico: é desorganizado, assimétrico e passional.

3.2. A dança e os gestos

Os gestos são usados, em geral, para dar ênfase, descrever ou completar um conteúdo. Zumthor (2003) classifica os gestos da seguinte forma:

- 1) Gestos de rosto (de olhar e mímica);
- 2) Gestos de membros superiores, de cabeça, de busto;
- 3) Gestos de corpo inteiro.

Nas performances solo de Carmen, existe uma preocupação didática com os movimentos. Ela sempre aponta os objetos que quer dar ênfase, faz careta quando reprova alguma coisa, sorri quando está de acordo (gestos de rosto). Os movimentos sempre são em direção aos adereços porque, uma vez cantando em português, ela se vê obrigada a tornar seus movimentos mais didáticos (gestos de membros superiores, de cabeça, de busto). Quando a ideia é mostrar a dança em si, o samba no miudinho, Carmen se utiliza dos gestos de corpo inteiro. Na performance em *Banana da terra*, o didatismo se percebe principalmente na necessidade de se explicar o significado de cada objeto.

Destaca-se que “a dança inverte a relação da poesia com o corpo. Quando ela é acompanhada de canto, este prolonga, sublinha um movimento, o esclarece”. (ZUMTHOR apud VALENTE, 2003, p. 106). Destaca-se também que as coreografias são elementos indexadores de gêneros. Partindo desse pressuposto, percebemos que, em *Chica Chica Boom Chic*, na parte brasileira, a representação do samba de roda se dá por meio da disposição circular, do miudinho dançado por Carmen Miranda, da forma como os músicos tocam. Esses elementos nos remetem ao pensamento de que ali se configura um samba, se nosso cabedal cultural nos permitir ir além – com a análise feita até aqui já podemos deduzir algumas coisas –, chegaremos mesmo a dizer que aquilo ali encenado tem indício de um samba de roda.

Ainda em *Chica Chica Boom Chic*, na parte americana, a orquestra, os dançarinos no centro do palco como atrações principais, a coreografia bem trabalhada, nos dão pistas de que ali está sendo representado um gênero diferente do samba de roda. Mais próximo ao jazz. O que queremos dizer é que partimos do pressuposto de que a performance “está conectada aos diversos cenários presentes de forma virtual nos gêneros musicais e materializados nas canções” (JANOTTI JR., 2006, p. 10) e que, “de acordo com a natureza da canção, varia a gestualidade da performance” (VALENTE, 2003, p. 105).

Percebemos ainda que a dança está mais ligada à Bahia, os trajes também, porém o samba que quer ser representado é o samba mais carioca (vide cenários). Esse hibridismo vai ser passado para o resto do mundo como sendo a cultura brasileira. Exclui-se muitas coisas da performance, mistura-se outras, e a síntese é um multiculturalismo embalado nos filmes como cultura nacional.

Como afirma Martino (2010) “os discursos de identidade, em geral, também são discursos de diferença, estabelecendo dentro de seus critérios o que é igual do que é estranho” (MARTINO, 2010, p. 37). No musical, a performance detida do americano e a alegre e efusiva de Carmen nos mostram um abismo entre ambas o que reforça os contornos de cada uma dessas duas culturas – americana e brasileira/latina.

Na performance do ator americano percebemos a forte militarização de sua atuação. Os gestos são sempre muito contidos ao contrário dos de Carmen que são sempre muito amplos e leves. A dureza do americano representa a segurança e a firmeza de um país que está disposto a ser parceiro do Brasil. A cena é fechada emblematicamente com Carmen Miranda e o militar em posição de sentido.

3.3 A canção

Por fim temos a canção, que não é menos relevante na composição da performance. *Chica chica boom chic* é uma composição classificada na época como canção-fox (de fox-trote) ou samba-rumba escrita por Harry Warren e Mack Gordon em 1941.

São nove estrofes sendo três delas apenas com onomatopéias – que representam o som de instrumentos de percussão –, quatro em português e duas em inglês. Foi uma música encomendada especialmente para o filme, portanto ela se encaixa ao contexto que tem partes no Brasil e parte nos Estados Unidos.

A composição exalta as coisas brasileiras (na parte em português), principalmente as relacionadas à cultura baiana que é o “berço” do samba, característica comum na maioria das músicas cantadas por Carmen. A alusão não se faz à toa. É sabido que, quando foi para os Estados Unidos, foi a própria cantora que resolveu levar a fantasia de baiana e usá-las em suas atuações.

Sabendo disso, não podemos ignorar o fato de que ela não foi meramente um instrumento de manipulação: teve sim uma ação ativa nas produções chegando a escolher repertório, figurino e os músicos que iriam acompanhá-la. E esses não são elementos quaisquer: todos eles dão à performance uma carga de significados que interferem na produção de sentido do filme. O que queremos dizer é que, em sua performance, Carmen não foi apenas um marionete como se tem quase como um consenso: ela ajudou a

compor em seus filmes essa ‘brasilidade’ confusa que mistura uma série de regionalidades.

Ainda sobre a música, no trecho em inglês, a voz dos americanos diz que aquilo tudo não faz o mínimo sentido, mas mesmo assim glorifica a intensidade desse “chica boom chic”. Mais uma vez tem-se a exaltação do efusivo, do alegre, do emotivo, características que são colocadas na cultura latina.

Observações gerais

Seria complicado analisar a performance de Carmen Miranda nesse musical sem se levar em consideração os aspectos políticos e sociais que estavam compondo o cenário desse período. Não só a produção do filme, mas a própria ida da cantora e do Bando da Lua para os Estados Unidos é recheada de intromissões políticas que não podem deixar de ser consideradas.

Essas intromissões acabam interferindo na performance, como pudemos perceber nesta análise. As rupturas e as continuidades no que diz respeito às regionalidades, ora tomada como centro, ora colocada à margem, eram trabalhadas de acordo com as questões ideológica, políticas e sociais que marcavam a produção dos filmes.

No primeiro momento (em *Banana da Terra*), percebemos a preocupação em se colocar em evidência todo o tropicalismo e a alegria do Brasil em um filme de uma trilogia carnavalesca, gênero brasileiro de grande sucesso e aceitação do público no começo do século. Já em Hollywood, os objetivos mudam e a performance acompanha. Naquele momento, não interessava mostrar afinidade Brasil/EUA, mas sim America Latina/EUA o que era centro se vê diante do harmônico, racional, civilizado e se conduz quase que naturalmente para a condição de margem.

Referências

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999.

AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

COSTA, Sebastião Guilherme Albano. *A modernidade representada na América Latina: os romances e os filmes S. Bernardo e Pedro Páramo*. Natal: Editora da UFRN, 2010.

FENERICK, José Adriano. *Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira*. *Revista História em Reflexão*, v 1, n° 1, 2007.

FREIRE FILHO, João; JENOTTI JR., Jeder. *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006.

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

MARTINO, Luís Mauro Sá. *Comunicação e identidade: quem você pensa que é?* São Paulo: Paulus, 2010.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?retorno=detalheInstituc&sigla=Institucional&id=12567>. Acesso em: 23 nov. 2012.

SANTOS FILHO, Juvino. *Ensaio sobre o samba. Repertório: Teatro & Dança*. Salvador, v. 11, n° 11, 2008.

VALENTE, Heloísa de Andrade Araújo. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

_____. *Os cantos da voz*. São Paulo: Annablume, 1999.

