

SAMBA NASCEU NA BAHIA? CARMEM MIRANDA É SAMBA? ASPECTOS DA FORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA: TERRITÓRIO, IDENTIDADE E CORPO

WAS SAMBA BORN IN BAHIA? CARMEM MIRANDA IS SAMBA? ASPECTS OF BRAZILIAN MUSICAL TRAINING: TERRITORY, IDENTITY AND BODY

Miguel Jost¹

RESUMO

O presente artigo aborda, a partir de questões como território, identidade e corporeidade, como se deu no início do século XX no Brasil a compreensão sobre o surgimento do samba urbano no Rio de Janeiro e sua relação com a dita origem do gênero na Bahia. Debate também o lugar complexo da performance e do trabalho musical da cantora Carmem Miranda dentro de um contexto de disputa pela noção de autenticidade cultural que marcou o surgimento do samba e sua eleição como principal símbolo da identidade brasileira.

Palavras Chaves: Samba. Carmem Miranda. Música popular.

ABSTRACT

The present article approaches, starting from questions such as territory, identity and corporeity, as it was given at the beginning of the 20th century in Brazil the understanding about the emergence of urban samba in Rio de Janeiro and the said origin of the genre in Bahia State. It also discusses the complex emplacement of Carmen Miranda's performance and musical work, in a context of dispute over the notion of cultural authenticity that marked the emergence of samba and its election as the main symbol of Brazilian identity.

Key words: Samba. Carmem Miranda. Popular music.

Se acompanharmos a evolução do samba até onde nos agrada e o cristalizarmos num momento que nos parece definitivo, poderemos nos ater ao samba de roda da Bahia e renegar até o mais primitivo partido-alto carioca. Reagindo contra a possível inautentificação do samba, muitos se voltaram para o morro e alguns acreditaram que somente lá ele existe realmente: Carlos Lyra fez um samba sobre o assunto e foi compor com Zé Kéti e Cartola. Entretanto o samba há

¹ Minicurriculo

muito que deixou de restringir a Bahia. E ninguém pode acusar de boa-fé Ary Barroso de uma apropriação indébita por expressar-se em samba sem ter vivido no morro e sem ser semi-analfabeto.

Caetano Veloso

A lógica, que tenta delinear determinado espaço como um território que confere mais autenticidade e que está mais credenciado para ser o habitat de uma manifestação da cultura popular, é recorrente e inerente ao desenvolvimento da vida urbana em cidades que concentram uma produção artística significativa. Em países onde a cultura negra teve preponderância dentre os traços que desenharam essa produção, essa característica ficou muito evidente e teve uma repercussão muito incisiva em abordagens histórico-sociais ou culturais sobre as cidades, como no caso de New Orleans para a cultura musical norte americana, por exemplo.

No Rio de Janeiro, esse processo sempre obedeceu a uma lógica que busca conferir ao samba o estatuto de bem cultural nacional mais representativo da expressão de nossa identidade. Assim foi em relação à região da Pequena África, ao Estácio, e, posteriormente, ao Morro de Mangueira e também Oswaldo Cruz, onde se localizam antigas escolas de samba, como a Portela e o Império Serrano. No caso dos morros e favelas cariocas, é importante destacar que esse processo é fruto de uma visão romântica que não é corroborada por dados históricos. O morro é dimensionado dessa forma de ter sido, posteriormente, um território de maior liberdade para prática do samba, mas não exatamente por ter sido seu local de nascimento e origem.

Em entrevista ao escritor e pesquisador Muniz Sodré, Donga, um dos principais nomes da primeira geração de sambistas da Praça XI afirma: “o samba não surgiu comigo. Ele já existia na Bahia, muito tempo antes de eu nascer, mas foi aqui no Rio que se estilizou.” (SODRÉ, 1998, p. 70). Essa alusão à Bahia como foco irradiador da ‘autêntica cultura popular brasileira’ compõe um cenário que também teve muita incidência no imaginário da nossa música, desde sua formação até os dias de hoje, e que interessa trazer à tona nesse debate. A Bahia sempre surge como um lugar onde o “Brasil é mais brasileiro”, como fiel depositária dessa idéia de um locus mais autêntico da expressão que determina o que é o brasileiro.

São inúmeras as letras de canções que falam desse lugar que a Bahia costuma representar para o resto do Brasil. E não se trata só das que tentavam ligar aos filhos das Tias baianas a emergência do samba, como na letra de “Entregue o samba aos seus donos”, de Hilário Jovino:

Entrega o samba a seus donos
É chegada a ocasião
Lá no norte não fazemos
Do pandeiro profissão

Falsos filhos da Bahia
Que nunca pisaram lá
Que não comeram pimenta
Na moqueca e vatapá

Mandioca mais se presta
Muito mais que tapioca
Na Bahia não tem mais coco
É plágio de um carioca (DEALTRY, 2009, p. 75)

Podemos ver também em diversas letras de Dorival Caymmi, em canções Gilberto Gil, e mesmo em letras mais recentes do repertório de bandas e de grandes estrelas do axé music baiano, que essa ideia de que o Brasil tem na Bahia um porto seguro de sua cultura é cantada e decantada pelos artistas da música brasileira. “Quando eu voltar à Bahia, terei muito que contar”, afirma Dona Ivone Lara depois de cantar que “sempre fui obediente/ mas não pude resistir/foi numa roda de samba/que juntei-me aos bambas pra me distrair”.² Todo um espectro de artistas, não só compositores da música popular, referendam essa noção em suas obras. Como bem demonstra o antropólogo Antonio Risério, Ary Barroso compôs “Tabuleiro da Baiana” sem sequer conhecer a Bahia, e antes mesmo do sucesso em rádio das canções de Dorival Caymmi com temáticas que remetiam à cultura baiana. Da mesma forma, Sinhô recitava uma Bahia arquetípica em suas canções, como também demonstra Risério a partir de uma fala de Jota Efegê sobre o sambista carioca. “A Bahia e suas tradições, suas lendas e crenças, seus dengues, suas comidas, foram sempre motivo de encantamento de poetas e escritores, de artistas e seresteiros.” (RISÉRIO, 1993, p.48). Mesmo Oswald de Andrade já afirmava em seu manifesto antropofágico que “fizemos Cristo nascer na Bahia”.

² “Alguém me avisou” (Ivone Lara) In *Sorriso negro* (Ivone Lara – WEA – 1981)

Os intermináveis exemplos que poderiam ser dados com relação aos enredos das escolas de samba e os sambas compostos para eles, que têm a Bahia mítica como pano de fundo, são outro índice desse encanto que atravessa nossa produção cultural há muito tempo. A ala das baianas, hoje obrigatória em qualquer agremiação do desfile do carnaval carioca e símbolo dos mais significativos desse carnaval, corporifica esse fato melhor do que qualquer outra referência que eu poderia citar aqui.

Em 72, em entrevista à revista *Bondinho*, uma das publicações mais importantes da contra cultura desse período, ao ser perguntado sobre a importância do carnaval baiano, o já citado Jorge Mautner afirmava a mesma noção de estabilidade cultural e referência territorial que tento delinear aqui. A citação é bastante significativa no contexto dessa reflexão a que me proponho:

Você falou em Meca, que o pessoal vem aqui como Meca. Eu tava escrevendo um negócio sobre isso, no sentido de peregrinação. As pessoas aqui inclusive fazem um clima místico e mítico em relação à Bahia. Os próprios baianos se mitificam e vêm tudo mitificadamente. Isso tudo faz parte, essa é a grande densidade poética, isso faz você viver na fantasia. Enquanto na indústria você tem mais a dilaceração da angústia. Se você conseguir unir as duas, essa é a questão, aí então nós poderíamos ter um caminho nítido de saúde.... então quando eu falo São Paulo-Bahia, se a gente conseguir fazer uma transfusão mútua; então você coloca uma industrialização e ao mesmo tempo mantém esse espírito lúdico, pra que você suporte a vida nas cidades, no trabalho alienado, no dia-a-dia do trabalho. Então isso é a importância do carnaval aqui na Bahia. (JOST; COHN, 2008, p. 176)

O livro de Antônio Risério sobre a obra de Dorival Caymmi é um dentre muitos que demonstram como se cristalizou no nosso pensamento essa ideia sobre a Bahia, tendo, é claro, Salvador, ou melhor, a Cidade da Bahia, como era chamada até o início do século, como centro da engenharia de construção do mito. E Caymmi, como um daqueles que, através da canção popular e de sua autenticidade baiana, incorporou essa ideia ao nosso imaginário afetivo, social e político.

Num texto anexo a esse trabalho, chamado “Uma Teoria da Cultura Baiana”, Risério tenta explicitar o processo de construção desse imaginário, relacionando-o ao desenvolvimento urbano e ao passado escravista e colonial da cidade. O antropólogo apresenta uma série de relações sociais e políticas que influíram nas dinâmicas que construíram esse perfil de Salvador e do povo

baiano. E se aprofunda também numa análise sobre as diferenças entre a cultura dos escravos bantos, vindos no primeiro período da escravidão, e a dos sudaneses, que chegaram num segundo momento e consolidaram as práticas iorubá na região, determinantes para essa construção.

O antropólogo faz questão, inclusive, de ressaltar e chamar a atenção para o que seria um equívoco da etnografia brasileira em relação à reflexão sobre a influência dessas duas culturas africanas em solo brasileiro. Assim, denuncia o que seria um *nagô-centrismo* da nossa pesquisa etnográfica, que teria gerado diversos mal entendidos para essas análises ao tratar o continente africano como um bloco homogêneo, sem diferenças entre suas regiões e Estados.

Um caso que o autor destaca como símbolo desse descuido é a consultoria prestada pela antropóloga Lélia Gonzáles - um nome de suma importância para afirmação do discurso contra o racismo no Brasil - ao diretor Cacá Diegues, quando da filmagem de *Quilombo*. Segundo Risério, o diretor criou um quilombo *nagô*, da cultura iorubana, que só chegaria aqui pela segunda metade do século XVIII, para uma experiência sócio-cultural banto do século XVII.

Segundo o antropólogo e muitos outros que se dedicaram a estudos sobre a formação social do Estado ou de sua capital, é fundamental compreender que na Bahia não houve, como na maior parte do Brasil, uma migração de trabalhadores vindos de outras regiões da Europa. A formação da sociedade baiana se manteve, assim, fixada nos alicerces luso-banto-iorubanos, como define Risério (1993), recebendo muito poucas influências de outras culturas e povos. Talvez tenha sido justamente essa estabilidade um dos fatores que permitiu criar a imagem dessa Bahia arquetípica.

O autor sugere mais alguns índices que teriam fixado essa ideia em nossas mentes e no imaginário de tantos compositores populares e de outros criadores do campo artístico no Brasil, destacando uma série de características da economia baiana e outros fatores que determinaram a urbanização, ou a falta dela, em Salvador. As dificuldades da cidade, após a transferência da capital para o Rio de Janeiro e o declínio da economia açucareira, em se realinhar ao desenvolvimento socioeconômico do país, fizeram com que Salvador permanecesse até bem recentemente, mais precisamente até a

metade do século XX, como uma sociedade pré-industrial e com características estruturais que remetiam ainda ao tempo do Brasil colonial.

Foram a estabilidade sociocultural e certa paralisia do desenvolvimento urbano os principais responsáveis, segundo o antropólogo, por essa designação da Bahia como terra mãe e porto seguro da cultura brasileira. Provavelmente, por apresentarem de forma mais transparente aqueles que são considerados os traços definitivos da nossa constituição étnica: a forma de colonização portuguesa e a cultura negra dos escravos que aqui desembarcaram.

O mito baiano está assentado num tripé: antiguidade histórica, originalidade cultural, beleza natural e urbana. Foi a partir desses elementos que são reais, que o mito evoluiu, dos tempos coloniais aos dias de hoje. Ainda recentemente tivemos a idealização 'contracultural' da Bahia como lugar onde tudo era significativamente mais profundo, mais mágico, mais 'forte', mais etc. Atualmente – e ainda a partir de elementos reais – é a vez dos negros idealizarem ao extremo o 'axé' da Bahia. É um mito persistente e rico. A Bahia recebeu desde sempre um tratamento especial. Do deus efeito sedutor não escaparam sequer intelectuais vanguardistas. (RISÉRIO, 1993, p.111).

A citação de Risério sobre a atualidade desse 'orgulho extremo do axé' pelos negros se refere diretamente a reestruturação de blocos afros como os Filhos de Gandhi e o Ilê Aiyê, o surgimento de outros como o Olodum, e o papel destes na afirmação da cultura negra da Bahia. Letras como "bata no peito mais forte e diga eu sou Ilê" ou "Força e pudor / liberdade ao povo do Pelô" e todo um vasto repertório de afirmação das origens da cultura popular da Bahia, e de contestação social, tiveram, na década de 90, uma repercussão em todo o país. O Olodum, que fez um sucesso no mercado mundial da música após trabalhar como cantor Paul Simon, foi, sem dúvida, o que colocou essa narrativa mais em evidência neste momento. Esses blocos, que na verdade no caso Olodum e do Ilê Aiyê nós devemos chamar de grupos culturais, pois atuam em diversas áreas de cultura e educação, tiveram assim um papel muito importante na reconfiguração do próprio movimento negro em Salvador e na valorização da noção de identidade que é tão significativa para população negra na Bahia.

Risério faz um trabalho exemplar para os pesquisadores da música popular na análise sobre Caymmi. Vai aos poucos (re) criando para os leitores

todo o universo caymmiano, com base em interseções que ajudam a olhar o quadro de referências musicais e temáticas do compositor por diversos ângulos. Economia, literatura, culinária, gênero, tecnologia - são todos meios pelo qual o antropólogo nos leva ao destino final de sua tese no livro. O objetivo do autor é apontar um recorte da obra de Caymmi como indicador de uma utopia de lugar, expressão que dá nome ao livro de Risério, e nos serve como um importante balizador da noção de romantização ou de uma construção idílica sobre determinado território. Segundo o autor:

Temos uma utopia de lugar sempre que a terra-da-felicidade não é localizável em nenhum mapa. [...] Ou quando topamos com reconstruções idealizadas de lugares realmente existentes. Caymmi cai nesse segundo caso. [...] Caymmi compôs uma versão idealizada da Bahia. De uma parte, ele ignora o que não se ajusta à imagem diferencial da região. É o caso das novidades urbanas por exemplo. De outra, ele exclui programaticamente de sua poesia os aspectos desagradáveis da vida baiana. Veja-se o retrato caymmiano de Itapuã. Não há lugar aí para a incerteza política, as crueldades da opressão social ou a rapinagem econômica. (RISÉRIO, 1993, p. 108-109)

Guardadas as devidas proporções, pois não há um referencial histórico tão significativo sobre os morros cariocas antes do surgimento do samba quanto os que o Risério desenha sobre a Bahia anterior a Caymmi, é possível perceber na afirmação do antropólogo que a utopia que define Muniz Sodré ao falar da idealização do morro pelos sambistas é similar a do compositor baiano, pois está inserida no mesmo segundo caso da “reconstrução idealizada de um lugar realmente existente”.

Em outro trecho, Risério disseca de forma ainda mais clara a Bahia que inspira a lírica de Caymmi:

Pois bem, Caymmi recriou esteticamente a Cidade da Bahia tal como a conheceu entre as décadas de 20 e 40 do século que está passando: uma cidade tradicional, semi paralisada, culturalmente homogênea, curtindo seus dias de vagarosa estância da vida urbana pré-industrial. [...] Sua leitura do espaço estético é esquiva as novidades urbanísticas pós-coloniais. Para ele, Salvador é a cidade do samba de roda, das velhas igrejas, de pé de guiné no caco de barro, da batida do agogô no afoxé. Não é nunca a cidade do cálculo de engenharia, do incipiente planejamento urbano, da agência bancária, do sonho industrialista têxtil. Não: é a Bahia das sedas e das rendas; das feiras e dos casórios; das mulatas, gamelas e malaguetas. (RISÉRIO, 1993, p. 63)

É importante alertar que o Caymmi que inscreveu a Bahia mítica no repertório da canção popular brasileira é, principalmente, o compositor das canções praieiras. É na primeira fase da sua obra que o compositor baiano descreve a Bahia chamada pré-industrial por Risério, aquela do movimento dos barcos de Itapuã, aquela que descreve a estrutura sociocultural da Bahia litorânea, calcada na economia da pesca e numa estrutura ainda arcaica, se comparada à dos centros urbanos que se desenvolveriam nas décadas seguintes. Enfim, a Bahia que povoou esse imaginário arquetípico que defini, e que não foi criada nesses moldes pela obra de Caymmi, mas sim estabilizada por suas canções, como referência cultural e musical.

Caymmi foi, simplesmente, ou genialmente, o mediador que, através da canção popular e da entrada do seu corpo na cena cultural, ilustrou e bem definiu essa apreensão que já povoava o imaginário do brasileiro. Tal como Noel Rosa e o grupo de sambistas do Estácio fizeram com o samba, mas talvez de uma forma mais original, Caymmi se destaca, principalmente porque não tinha referências, como a da primeira geração de sambistas da Praça Onze ou a experiência do carnaval de rua.

Foi ele quem trouxe para o circuito da canção de consumo uma narrativa definitiva sobre a “Bahia de Castro Alves, do acarajé, das noites de magia, do candomblé” (OLIVEIRA, 1964), e que conferiu a ela uma realidade enunciativa que nenhum outro compositor poderia ter traduzido ou mesmo fabricado em seu trabalho. Assim como Jorge Amado trouxe para literatura e as obras de Carybé para as artes visuais, Caymmi, nesse caso, foi daqueles compositores populares que cabem perfeitamente no conceito de etnógrafo de ouvido, criado por Risério em seu livro.

O próprio Risério aponta para uma possível contradição no uso da expressão “utopia de lugar”, no caso de Caymmi, pois não se trata de um discurso de intenção utópica com motivações de cunho social e histórico, mas sim de uma estratégia lírica para idealização da Bahia como lugar de uma vida sedutora, como a boa terra para se contemplar e celebrar, como em diversas letras de canções que a citam. O que nos interessa aqui é perceber como Caymmi foi o que melhor delineou as características formais e estéticas que fixaram esse imaginário para os brasileiros. E como sua obra se consolidou como a expressão mais autêntica dessa imagem.

Não seria a toa que no clássico prefácio de Tom Jobim ao disco de João Gilberto que marca o surgimento da bossa nova, o maestro, para conferir uma credibilidade ao seu texto que afirmava a sinceridade, a sensibilidade e a simplicidade do trabalho João, escreveria ao fim dele: “p.s – Caymmi também acha”³.

Como mostrei acima, não nos faltam letras que aludem a essa noção. Talvez “Eu Vim da Bahia”, composição de Gilberto Gil, interpretada de forma genial por João Gilberto no disco João Gilberto (1973), seja mais sintética do que qualquer outra no sentido da leitura que estou propondo:

Eu vim
Eu vim da Bahia cantar
Eu vim da Bahia contar
Tanta coisa bonita que tem
Onde a gente não tem pra comer
Mas de fome não morre

Porque na Bahia tem mãe lemanjá
De outro lado o Senhor do Bonfim
Que ajuda o baiano a viver
Pra cantar, pra sambar pra valer
Pra morrer de alegria

Na festa de rua, no samba de roda
Nas noites de lua, no canto do mal
Eu vim da Bahia
Mas eu volto pra lá
Eu vim da Bahia
Mas algum dia eu volto pra lá (GILBERTO, 1973)

Mais uma vez, reitera-se a ideia de que na Bahia há uma reserva simbólica da alegria e de uma vida mais bem vivida do que em outros lugares do país. “A Bahia que vive pra dizer / como é que faz pra viver”. Talvez, se conhecesse um pouco mais das peculiaridades regionais do nosso país, Maiakovski tivesse afirmado: “Parece que em algum lugar, dizem que na Bahia, existe um homem feliz”.

É curioso perceber como um universo criado na precariedade do processo de urbanização e desenvolvimento de uma região pode se tornar um bem simbólico, a ser exaltado e utilizado como um diferencial positivo posteriormente em sua história. Essa Bahia, “onde a gente não tem pra comer /

³ In Chega de saudade (João Gilberto – Odeon – 1959).

mas de fome não morre” que samba para valer e para morrer de alegria e para qual o compositor há de um dia voltar, se tornou hoje, ou talvez já há muitos anos, principalmente em Salvador e em seu litoral, um território que vive da exaltação desse encanto e dessa fascinação que criou no imaginário brasileiro. O slogan da campanha publicitária do governo baiano no momento de comemoração dos 500 anos do Brasil não deixou dúvidas: “O Brasil nasceu aqui”.

Essa breve apresentação das análises sobre o desenvolvimento da cultura baiana e sobre a sua estabilização cultural a partir da obra de Caymmi, lida por Antonio Risério, nos serve então como parâmetro que guiou muitos compositores na reverência dessa ligação Rio-Bahia-samba e essa constante menção à Bahia como lugar de origem da nossa cultura popular. Entretanto, para minha análise, o mais importante aqui é constatar quais características e que mecanismos utilizados para abordá-las delinearam um espaço propício para a emergência dessa Bahia mítica, onde o Brasil seria mais brasileiro e onde encontraríamos nossa expressão popular mais genuína e autêntica. E como Caymmi pode, através de suas canções praieiras, ser designado como representante mais fiel dessa “utopia de lugar”.

É concomitante à penetração das canções de Caymmi no circuito dos rádios e das gravações de disco que entra em cena um corpo que é, ao mesmo tempo, a melhor e mais confusa representação dos índices que venho elencando ao longo deste capítulo: o corpo que deu ao mundo e à cultura de massa a primeira imagem e referência cultural do Brasil. O corpo da carioca portuguesa sambista, que se vestia de baiana e voltou americanizada - Carmen Miranda.

A crítica brasileira, principalmente de sua época, sempre teve dificuldade na leitura da obra dessa artista. De certa forma, como afirmou o compositor Caetano Veloso, em artigo publicado no início da década de 90, no *The New York Times*, o sucesso de Carmen Miranda nos colocava na berlinda, já que o aspecto pitoresco, exótico e ao mesmo tempo tão bem acabado de seu trabalho apresentava uma caricatura e radiografia de nossa realidade cultural (VELOSO, 2005). Caetano, em muitos momentos importantes de sua carreira, fez menção a esse híbrido corpo de Carmen Miranda que, segundo ele, teria

feito mais e melhor samba do que nós estávamos dispostos a admitir. (VELOSO, 2005).

É a partir da leitura de Caetano que localizo Carmen no presente artigo, pois me interessa destacar como esse corpo - que reunia artificialmente muitas das características que tentei elencar neste capítulo, como índices que correspondiam aos nossos anseios de estabilizar uma noção de tradição, mas que não podia de forma alguma conferir uma ideia de autenticidade à sua expressão - foi justamente o que deixou uma das marcas mais profundas na cultura ocidental sobre a musicalidade e a corporalidade do brasileiro.

Refiro-me ao sentido de uma radiografia e caricatura da nossa realidade cultural, pois, sem dúvida alguma, esse corpo empenhava uma série de símbolos que apontávamos como determinantes da especificidade de nossa identidade, mas o fazia a partir de uma em-cena-ação excessivamente fabricada, que elevava a uma potência bem exagerada a adoção destes símbolos. Carmen era, ao mesmo tempo, o índio dos românticos - sob a ótica da crítica que denunciava seu caráter artificial -, e a negra que tanto ensinou para Mário de Andrade (me refiro a uma passagem de uma das mais famosas cartas de Mario para Carlos Drummond de Andrade) - e que os modernistas queriam apresentar no palco do teatro universal. Isso porque expressava de forma muito contundente essa corporalidade que nos diferenciava de todo o mundo.

Dessa forma, era complicado localizá-lo num território confortável para intelectuais e críticos de cultura no Brasil. Se não havia como designar ou determinar para ele a estabilidade que tantos desejávamos, restava, do ponto de vista crítico - pois do ponto de vista do público brasileiro Carmen foi uma estrela de grande sucesso -, isolá-lo sob a pecha de uma anomalia ao nosso cenário cultural. Quando Tom Zé, por exemplo, afirma que o Brasil era, até o início de 1958, um simples exportador de matéria prima e, no fim de 1958, havia se tornado um exportador de arte, o que inclusive seria um caso inédito em toda história mundial, ele está, senão desconsiderando a vocação para a arte final da artista destacada por Caetano, ao menos esquecendo o estrondoso sucesso internacional de Carmen Miranda com Os Anjos da Lua.

É interessante perceber, que após termos feito enorme esforço nas primeiras décadas do século XX para reconhecer uma manifestação como

base da nossa cultura popular, no caso o samba, e também tanto esforço para referendar a nossa corporalidade como um traço positivo, estabelecemos um paradoxo ao não reconhecer, no primeiro corpo que apresentou esses elementos para o mundo, uma justa amostra do que desejávamos expressar como a identidade brasileira.

Hermano Vianna, ao analisar o debate sobre a americanização da cantora, referenda essa dificuldade em demarcar uma coerência no trabalho e no corpo de Carmen, sob o jugo da almejada autenticidade da tradição cultural brasileira. Segundo o autor:

Branca européia, Carmen Miranda não via nenhuma contradição em se vestir de baiana (usando as roupas típicas das negras da Bahia), ou em cantar e dançar samba (música de origem negro-africana). Seu projeto 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. Mas com a consolidação do samba como música nacional (e com a definição da brasilidade mestiça) recrudesceram as cobranças de coerência sambista. (VIANNA, 2007, p.130).

Uma passagem de uma crônica de 1944, da escritora Rachel de Queiroz no jornal Folha Carioca, destacada por Stella Caymmi em seu livro Caymmi e a Bossa Nova, é uma das que melhor sublinha essa dificuldade da crítica brasileira em absorver a expressão do trabalho da Pequena Notável por seu aspecto pitoresco. Ao comentar uma possível proibição do poder público do Rio de Janeiro à venda de doces por baianas, a escritora deixa transparecer o que boa parte da 'inteligência' brasileira pensava sobre Carmen na década de 40:

Um ilustre confrade da imprensa diária denunciou, há dias, certa ameaça que me encheu de alarme e de mágoa: pretendem as autoridades cariocas acabar com o comércio de doces das baianas [...]. Gostamos de baianas na cozinha, no rádio ou no cinema, sem falar dos que gostam muitíssimo de baianas dentro de casa. Ensinamos até os americanos a apreciá-las; e não é culpa nossa nem delas se os americanos as estragaram, as estilizaram, as deturparam, transformando-as numa espécie de carro alegórico; também não era fácil fabricar uma baiana de verdade com uma portuguesa e alguns penachos! [...] Não podemos nós nem as baianas pagar pelos pecados de Hollywood. [...] Senhora autoridade, ai, de certo nunca foi à Bahia, numa segunda feira do Bonfim! Nunca viu de perto as baianas lindas e líricas, flutuando nas ondas engomadas das saias brancas, o peito de pomba-rola nas rendas do cabeção, a chinela miudinha... Mal a gente começa a falar em baiana, fica feito uma

personagem de Dorival Caymmi. (QUEIROZ, 1944 apud CAYMMI, 2008, p.62)

Por não ter o caráter sofisticado e civilizado que posteriormente a bossa nova ofereceu ao mundo, nem a autenticidade de um Dorival Caymmi ou da 'casta' do samba carioca, o trabalho de Carmen foi recalcado durante muito tempo por nós como uma representação do exotismo latino-americano, que contemplava os interesses políticos que os Estados Unidos propagavam àquele tempo, a chamada 'boa vizinhança'.

Caetano discorda em parte dessa posição e afirma que o interesse americano pelo trabalho da 'pequena notável' se dava justamente pela competência que a cantora apresentava como performer e como uma sambista "com grande vocação para arte-final" e com "uma capacidade de desenhar a dança do samba num nível exacerbado de estilização" (VELOSO, 2005, p. 75). Quando Carmen volta dos Estados Unidos para o Brasil, e sofre as acusações de 'falsa baiana' e de 'ter voltado americanizada', ela responde de forma provocativa: "Olhem para mim e vejam se eu não tenho o Brasil em cada curva do meu corpo" (VIANNA, 2007, p. 130).

O corpo de Carmen, através do seu gestual, da dança e do figurino, influenciou de forma única a cultura norte-americana da época, fazendo inclusive com que grifes lançassem coleções inspiradas na cantora. Ela ter se tornado a artista mais bem paga da indústria cultural americana, em determinado momento de sua vida, não deixa qualquer dúvida sobre essa força que exerceu nos Estados Unidos.

É importante lembrar que acaba de ser lançada, neste ano de 2011, uma edição comemorativa de selos com artistas latinos que tiveram grande importância para cultura norte americana. Carmen foi o primeiro da série de lançamentos. Se hoje existe um grande número de cantoras latinas incorporadas a esse mercado, é possível afirmar, independente das necessidades de agregar as massas latinas à lógica de consumo americana, o que sempre existiu: que estas artistas devem muito ao estrondoso sucesso de Carmen no período pós-guerra.

Carmen Miranda desenhou, assim, para o mundo todo, um corpo que refletia em muitos aspectos a formação da nossa cultura popular e a definição

da nossa música como uma expressão intimamente ligada à corporalidade. O corpo do brasileiro só voltaria a ter tamanha incidência internacional quando Garrincha desfilou em campos suecos, em 1958. E, na música popular, quando Sinatra descreveu os passos da Garota de Ipanema em sua tradução para língua inglesa.

O fato de Caymmi ter influenciado diretamente na construção desse mito - por mais que a engrenagem para sua emergência já estivesse toda montada quando ele apareceu para substituir Ary Barroso como compositor da canção interpretada na performance de Carmen tipificada de baiana, no filme *Alô Alô Carnaval* - é exemplar da complexidade de capturamos o que está envolvido no jogo de cena da produção da corporalidade em nossa música popular. Caymmi, que ajudou inclusive na sugestão do figurino e ensinou a Carmen o jogo mímico que marcaria seu trabalho em Hollywood, tinha inscrito no seu corpo e escrito na sua produção musical a “utopia de lugar”, que Carmen apresentou ao mundo.

Podemos ver nisso uma sobreposição entre autêntico e artificial, que foge a qualquer apreensão essencialista da configuração da ‘identidade’ cultural brasileira. O que era o autêntico, em âmbito interno, moldou o artificial que, no âmbito externo, delineou o que é visto como nossa autenticidade. Uma equação bem confusa, mas que de forma bem clara desmonta qualquer tentativa de fixar uma genealogia da produção de corporalidade na canção popular no Brasil. Por mais que escolhêssemos um arquétipo de um corpo como representante mais fiel dessa identidade, este, ao longo da história do nosso cancionário, permaneceria sob o mesmo jogo entre o claro e escuro da sua presença, e sob o mesmo jogo ‘originalidade e artificialidade’, que marcou sua invenção e sua estratégia de afirmação na cena cultural de nosso país.

REFERÊNCIAS

CAYMMI, Stella. **Caymmi e a bossa nova**. Rio de Janeiro: Íbis Libris, 2008.

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

EFEGÊ, Jota. **Figuras e coisas do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

GILBERTO, João. **João Gilberto**. Rio de Janeiro: Polydor, 1973. 1 CD (50 min.)

JOST, Miguel; COHN, Sérgio (orgs). **Entrevistas do Bondinho**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

LARA, Ivone. **Sorriso negro**. Rio de Janeiro: WEA, 1981. 1 CD (38 min.)

MATOS, Claudia Neiva. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

RISÉRIO, Antonio. **Caymmi**: uma utopia de lugar. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

VELOSO, Caetano. **O Mundo não é chato**: ensaios. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2005.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007