

# *Carmen Miranda*

*entre representações da identidade nacional e de identidades regionais*



A baiana de Carmen Miranda. Fotografia.

## *Alessander Kerber*

Mestre em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).  
Doutorando em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).  
Professor do Departamento de História da UFRGS e do Centro Universitário  
Federação de Estabelecimento de Ensino Superior em Novo Hamburgo (Feevale).  
aleskerber@yahoo.com.br

# Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais

Alessander Kerber

## RESUMO

Este artigo utiliza a trajetória artística de Carmen Miranda, na década de 30, para analisar a relação entre representações regionais e nacionais. Nas músicas e na própria imagem da cantora, misturavam-se representações de diversas identidades regionais, as quais, naquele momento de intenso nacionalismo, foram associadas, de diversas formas, à identidade nacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carmen Miranda; identidades regionais; identidade nacional.

## ABSTRACT

**Abstract:** This article utilize the Carmen Miranda artistic trajectory, on the thirty's, to analyze the relationship between national and regional representations. In the music and in the her image, mix many regional identities representations that in this moment of nationalism was associated with national identity.

**KEY-WORDS:** Carmen Miranda; regional identity; national identity.

<sup>1</sup> Cabe, no caso brasileiro, a divisão proposta por Hroch para os movimentos nacionalistas. Cf. HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 21. A década de 30 seria, justamente, o período de transição entre as fases B e C, em que há a massificação do nacionalismo.

<sup>2</sup> Já foi ressaltado que 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. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995, p. 130. A relação entre a imagem, a performance e as músicas interpretadas por Carmen e a identidade nacional também foi analisada em trabalhos como o de GARCIA, Tânia Costa. A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda. *História: Questões & Debates*, n. 31. Curitiba: Ed. UFPR, jul.-dez. 1999, MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999, e em minha dissertação de mestrado, KERBER, Alessander. "O que é que a baiana tem?": representações da nação brasileira nas canções interpretadas por Carmen Miranda na década de 30. Dissertação (Mestrado em História) — Unisinos, São Leopoldo, 2002.

<sup>3</sup> Sendo chamada de "cantora do it verde-amarelo". Cf GARCIA, Tânia Costa, *op. cit.*

Na década de 1930, assistiu-se à construção, no Brasil, de uma nova versão da identidade nacional, na qual vários elementos que representavam as camadas populares da população foram incorporados a ela, ocorrendo, ao mesmo tempo, sua massificação<sup>1</sup>. Vivia-se um momento de intensa renegociação da identidade nacional, que tinha como agentes o Estado e diversos grupos sociais, entre os quais estavam os segmentos populares urbanos, que acabaram por exercer importante papel nessa nova construção, trazendo diversas representações de suas identidades para a reconfiguração da identidade nacional.

Nesse contexto, é de grande importância o caso de um ídolo popular da época: Carmen Miranda, que, além de ter se tornado a mais famosa cantora daqueles tempos, chegando até a representar o Brasil no exterior, trouxe a público uma série de representações que acabaram sendo incorporadas à identidade nacional. Neste sentido, ao mesmo tempo que Carmen tentava se apresentar como uma síntese do Brasil<sup>2</sup>, era identificada como tal por amplos segmentos de seu público<sup>3</sup> e, inclusive, contou, em certa medida, com apoio do Estado para as representações que divulgava (se não o tivesse, o próprio governo não teria patrocinado a ida do Bando da Lua, que acompanhava Carmen, para os Estados Unidos).

Sabe-se que, nos processos de renegociação da identidade nacional, sempre se envolvem uma série de agentes, e esses agentes têm determinados interesses, em função dos quais lutam para que determinadas representações sejam tomadas como nacionais. Dessa maneira, como afirma Roger Chartier, apesar de se proporem uma aproximação com a realidade, as representações

sempre são influenciadas pelos interesses de grupo que a produzem.

*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.*<sup>4</sup>

A identidade nacional, composta por diversas representações e entendida como sentimento e idéia de pertencimento a uma entidade mais ampla que a local, foi explicada por Benedict Anderson como

*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.*<sup>5</sup>

Essa comunidade imaginada se identifica a partir de uma série de símbolos. 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<sup>6</sup>. Tais símbolos não são apenas uma superficial lista de adornos, mas são essenciais para a auto-representação das pessoas que se identificam com a nação.

Carmen Miranda apresentou, nas canções que interpretava e em sua própria imagem, diversas representações de uma *check list*, dentre as quais focalizaremos as de caráter regional.<sup>7</sup>

### Identidade nacional e regional nas canções interpretadas por Carmen

O período que se estende entre o começo da I Guerra e o final da II Guerra Mundial marcou o extremo do nacionalismo em todo o mundo<sup>8</sup>. No

<sup>4</sup> CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand Brasil/Difel, 1990, p. 17.

<sup>5</sup> ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989, p. 14-16.

<sup>6</sup> Cf. THIESSE, Anne-Marie. *Ficções criadoras: as identidades nacionais. Anos 90*, n. 15, Porto Alegre, UFRGS, 2001/2002, p. 8 e 9.

<sup>7</sup> Em minha tese de doutorado, em andamento na UFRGS, intitulada *Carmen Miranda e Carlos Gardel: representações das identidades nacionais brasileira e argentina*, comparo as representações sobre o Brasil apresentadas por Carmen com as apresentadas por Gardel sobre a Argentina. É possível perceber que, em ambos os casos, a identidade nacional se relaciona com diversas outras identidades, dentre as quais figuram, significativamente, as identidades étnicas, as de elite e as populares, as sexuais e as regionais. As nações brasileira e argentina tiveram que pensar sua síntese em relação a essas identidades, e a trajetória artística de Carmen e Gardel foram expressivas nesse processo.

<sup>8</sup> HOBBSAWM, Eric, *op. cit.*

<sup>9</sup> Cf. CAPELATO, Maria Helena. Fascismo: uma idéia que circulou pela América Latina. *História em debate*, Rio de Janeiro: ANPUH, 1991, p. 51-63.

<sup>10</sup> Cf. CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998, p. 77.

<sup>11</sup> Um completo levantamento das 281 letras das canções gravadas por Carmen no Brasil já foi feito por CARDOSO JUNIOR, Abel. *Carmen Miranda: a cantora do Brasil*. Edição particular do autor, 1978. Optou-se por seguir a grafia proposta por ele, sendo que as citações dos trechos de canções interpretadas por Carmen baseiam-se em seu livro.

Brasil, além da inserção nesse contexto, a conjuntura política também influenciou essa tendência. Diferentemente da República Velha, que teve o federalismo como característica, a política que se instalou após a Revolução de 30 tendeu ao centralismo e, conseqüentemente, valorizou a identidade nacional em detrimento das regionais. O Estado autoritário que começava a se instaurar a partir de então teve uma importante atuação, em nível cultural, para a construção de uma nova identidade nacional. Maria Helena Capelato, ao analisar a influência das idéias fascistas nos regimes de Vargas e Perón, afirma que elas 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, o que acabou por repercutir amplamente no campo da cultura nacional<sup>9</sup>.

O desenvolvimento de um novo meio de comunicação — o rádio — foi fundamental na construção dessa nova identidade, tendo sido utilizado largamente pelo Estado para esse fim. Foi justamente nos anos 30 que se massificaram, no Brasil, o rádio e a identidade nacional, sendo que ambos os processos de massificação estiveram intimamente associados. Em 1937, havia 63 estações de rádio e 357.921 aparelhos no Brasil, e nos primeiros anos do Estado Novo esse número duplicou<sup>10</sup>. O potencial desse meio de comunicação é afirmado na canção “Cantores de rádio”<sup>11</sup>, marcha de Alberto Ribeiro, Josué de Barros e Lamartine Babo, interpretada por Carmen e Aurora Miranda, em 1936, numa estrofe que expressa muito bem sua influência:

*Nós somos as cantoras do rádio  
Nossas canções cruzando o espaço azul  
Vão reunindo num grande abraço  
Corações de norte a sul*

O poder do rádio 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.

Em pleno auge da censura política do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), em 1940, Carmen gravou “Recenseamento”, de Assis Valente.

*Em 1940 lá no morro começaram o recenseamento  
E o agente recenseador 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*

*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  
Tem feriado que pra mim vale fortuna  
A Retirada de Laguna vale um cabedal  
Tem Pernambuco, tem São Paulo e tem Bahia  
Um conjunto de harmonia que não tem rival*

A letra desse samba remete ao discurso oficial, que tentava, entre outras coisas, restringir as rivalidades regionais, pensando as identidades regionais como *um conjunto de harmonia*. Conforme Adalberto Paranhos, no entanto, ele vinha recheado de ironia. No seu entender, apesar do intervencionismo e da censura estatal, houve espaço para que outras versões sobre a nação brasileira fossem construídas, driblando a própria censura do Estado Novo, o que mostra a diversidade de agentes envolvidos na negociação sobre a identidade nacional. Como afirma:

*Sem pretender negar a adesão espontânea, forçada ou interessada de muitos compositores populares à cantilena estado-novista, o que se percebe, em dezenas de registros fonográficos do período, é que, apesar dos pesares, o coro dos diferentes jamais deixou de se manifestar, de modo mais ou menos sutil, conforme as circunstâncias.<sup>12</sup>*

Dessa forma, Paranhos refere-se à canção "Recenseamento" como um exemplo. Nela, Assis Valente teria como que zombado do pensamento dominante no Estado Novo, que propagava as excelências do "Brasil novo". Para tanto, o autor recorreria ironicamente à representação de uma mulher pobre, que, incomodada pelo agente recenseador, fala de tudo de bom que o seu Brasil lhe deu, enquanto continua vivendo na pobreza.

Seja como for, nessa canção Pernambuco, São Paulo e Bahia são apresentados, 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.

Essa harmonia que uniria os estados da federação é representada freqüentemente nas músicas interpretadas por Carmen no final da década de 30. É o caso de "Diz que tem", samba-batuque de Vicente Paiva e Anibal Cruz, também gravado em 1940. Esta composição, destituída de ironia, apresenta uma união harmônica das diversas regionalidades, conforme era de interesse do Estado Novo

*Cantei em São Paulo, cantei no Pará  
Tomei chimarrão e comi vatapá  
Eu sou brasileira, meu it revela  
Que minha bandeira é verde e amarela*

<sup>12</sup> PARANHOS, Adalberto. Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida: música e trabalho no "Estado Novo". *ArtCultura*, v. 4, n. 4, Uberlândia, Edufu, jun. 2002, p. 91.

<sup>13</sup> V. 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.

<sup>14</sup> V. PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano — Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

Temos, nessa 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 aceitavam as identidades regionais, era necessário encontrar símbolos unos, os quais servissem para toda a nação.

Nesse contexto, foram eleitos alguns símbolos regionais para a definição da identidade nacional. Assim, estes se tornaram, além de representantes da região de origem, também da nação. E quais seriam estes símbolos? 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", composta por Amado Regis e gravado por Carmen em 1937. Nesta canção a parte em espanhol tem a estrutura musical do tango, enquanto que a parte em português tem a dicção do samba.

*Se habla castellano e num fandango  
O argentino canta tangos,  
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 dessa 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, nessa canção, como representante direto do Brasil. Em outras palavras, 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".

Autores como Afonso Carlos Marques dos Santos<sup>13</sup> e Sandra Pesavento<sup>14</sup> já analisaram a representação do Rio de Janeiro como símbolo tanto da modernidade quanto da nacionalidade, a partir da República. Houve, então, 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 Brasil, ao mesmo tempo em que era, pela própria condição de capital, cidade-símbolo da nacionalidade.

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. Sob esse aspecto, o Rio de Janeiro era o local mais privilegiado do país para o surgimento dessa cultura. Como

dizem Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr.,

*Em contraste com as estruturas rígidas e violentas do latifúndio e da escravidão, os centros urbanos mais desenvolvidos apresentavam uma relativa flexibilidade social, molejo este que fornecia subsídios para uma prática musical mais sincrética. O florescimento do ambiente urbano permitiu o ponto de mistura criativa entre os sons cindidos pela Casa Grande e a Senzala, criando o espaço de uma síntese original entre influências musicais africanas, européias e, em menor grau, do índio da terra.<sup>15</sup>*

Vários símbolos do Rio de Janeiro foram apresentados como nacionais. Na canção "Recenseamento", 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. O maior de todos os problemas era, provavelmente, um dos maiores símbolos associados a ele: o malandro. E este era, sem dúvida, a maior figura que o Rio de Janeiro tinha a oferecer como símbolo para a nação. Como resolver essa questão?

Apesar de se aproximar da figura do malandro carioca, Carmen Miranda foi um dos personagens 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 um samba de Assis Valente (baiano radicado no Rio de Janeiro) chamado "Etc."

*Bahia, que é terra do meu samba  
Quem nasce na Bahia é bamba, é bamba  
Bahia, terra do poeta  
Terra do doutor et cetera*

*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 cordão  
Meu pai é o homi das muamba  
O grande e conhecido candomblé  
(...)  
Eu gosto muito da viola  
A moça feita só de pinho  
Parenta do grante interventor  
O samba do respeitado cavaquinho*

<sup>15</sup> VASCONCELLOS, Gilberto e SUZUKI JR., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira: III — O Brasil republicano*, 4 — Economia e cultura (1930-1964). 3. ed. Rio de Janeiro, 1995, p. 504.

(...)  
*O delegado tamborim  
Com jeito e com diplomacia  
Na batucada diz assim:  
Que o samba também tem delegacia*

Nesta canção se apresenta uma interessante representação, a do samba, símbolo da nação, tendo como “delegacia” a Bahia. A expressão indicava que 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 era mencionada freqüentemente nas canções interpretadas por Carmen. Em 1936, por exemplo, ela (CM.) gravou “No tabuleiro da baiana”, de Ary Barroso, acompanhada de Luiz Barbosa (LB):

LB: *No tabuleiro da baiana tem*  
CM: *Vatapá, oi, caruru, mungunzá, oi, tem umbu... 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, oi, canjerê, ilusão, oi, 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, mentirosa, mentirosa*  
*Tudo já fiz, fui até num canjerê*  
*P'ra ser feliz*  
*Meus trapinhos juntar com você*  
CM: *Sim, mas depois*  
*Vai ser mais uma ilusão*  
*Que no amor quem governa*  
*É o coração*



Nesta composição, identificamos a utilização da sensualidade valorizando a figura da baiana. Quando Luiz Barbosa diz que, no coração da baiana, tem sedução, ele a valoriza dando-lhe um atributo que toda a mulher gostaria de ter. Parece que a Bahia tinha esse elemento de sensualidade tão característico do Brasil, como já pensava Gilberto Freyre. Essa sedução e essa magia baianas são reafirmadas no decorrer de toda a canção, com a qual, cercado por vários símbolos da cultura popular baiana, Luiz paquera a baianinha.

O apelo à sexualidade foi reiterado em várias outras canções interpretadas por Carmen, como em “Quando penso na Bahia”, de Ary Barroso e Luiz Peixoto, gravada em setembro de 1937, em “Nas cadeiras da baiana”, samba de Portelo Juno e Leo Cardoso, que ela gravou em 1938, e em um de



seus grandes sucessos de 1938: “Na Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso. Mas foi “O que é que a baiana tem” a canção mais marcante na definição da baiana como representante do Brasil.

### Identidade nacional e regional na imagem de Carmen

Em 1939, num momento fortemente influenciado pela aversão estatal à figura do malandro, foi gravada “O que é que a baiana tem”. É um samba típico baiano de Dorival Caymmi, que, além de compositor, também 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*  
*Oi, quem não tem balangandãs*  
*Não vai no Bonfim*

A cantora mais famosa do Brasil, identificada com o Rio de Janeiro, nessa 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 dessas baianas e acrescentou outros. Foi algo muito chocante para a época: uma cantora que sempre havia se vestido dentro das tendências da moda urbana do Rio de Janeiro, nesse 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 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.<sup>16</sup>*

<sup>16</sup> GIL-MONTERO, Martha. *Carmen Miranda: a pequena notável*. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 85.

Sendo assim, parece haver uma resposta positiva do povo do Rio de Janeiro em relação à baiana que Carmen criara. Isso mostra que essas 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. Evidentemente que o sucesso internacional da figura de baiana de Carmen foi um elemento que influenciou na legitimação desta como símbolo nacional. Porém, se não tivesse aceitação dentro do próprio país, ela não teria como se afirmar como nacional.

A figura da baiana também vai ao encontro do elogio à 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 essa 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 daquelas camadas em forte atrito com estas 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 baiana, como já foi mencionado, era apresentada como cercada de uma sensualidade que causa certa empatia. Porém a sensualidade também poderia ser facilmente representada na virilidade da figura do gaúcho, por exemplo. Assim, ela não é um fator essencial, sendo antes um adicional à legitimação da baiana como símbolo da nação. É certo que o poder simbólico de Carmen influiu 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. A Bahia já fazia parte do imaginário de amplos segmentos da população brasileira dos anos 30 como o local da origem do Brasil, o mito fundador da nacionalidade. A data da chegada de Pedro Álvares Cabral a terras que, na década de 30, pertenciam ao estado da Bahia, era feriado nacional e, conseqüentemente, representação muito difundida como 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. Nesse sentido, ao mesmo tempo que o Rio de Janeiro representaria o Brasil moderno, a Bahia estaria associada ao passado histórico brasileiro.

Além desses 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, houve, especialmente durante a República Velha, uma grande migração de baianos para essa cidade. Baianos que chegaram ao Rio de Janeiro puderam manter vários elementos de sua cultura. Havia nas casas das famosas "tias baianas" algo como uma rede de proteção aos baianos que chegavam à capital. 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 aceitação, inclusive para setores da intelec-

tualidade, 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.<sup>17</sup>*

Dessa 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 desses símbolos esteve intimamente associada ao aval recebido no Rio de Janeiro.

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<sup>18</sup>. 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 imagem da baiana poderia, dessa maneira, servir para ela como uma forma pessoal de manifestar seu temperamento liberado.

Pelo lado da política, especialmente quanto à valorização do trabalho, poderíamos fazer mais uma inferência sobre a baiana como representante do nacional. Ao contrário do malandro, a baiana não representa um mundo à margem do trabalho regular. Nela não se pode identificar, em princípio, qualquer vestígio de resistência à exploração do trabalho. Mas havia um significativo senão nessa representação: o Estado Novo visava à 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 desaconselhava essa representação, tendo em vista o recente surgimento e a pequena parcela do contingente de trabalhadores fabris 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 aparecia 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 por formas não aceitas pelo Estado Novo, como fazia o malandro.

Contudo, não podemos esquecer que a baiana estilizada de Carmen Miranda não era idêntica à original da Bahia, mas uma montagem na qual 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.*<sup>19</sup>

Carmen fez uma série de alterações na composição da baiana: fios de

<sup>17</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, n. 6, Rio de Janeiro, CPDoc/FGV, 1990, p. 217.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> MENDONÇA, Ana Rita, *op. cit.*, p. 18.

contas no pescoço, o abdômen 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 dessa 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 deveria 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, representava muito melhor o Brasil do que o branco. Logo, podemos afirmar que Carmen, ao alterar esse 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.

Por isso tudo, 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 diz, não deixou de ser uma figura regional, mas as alterações feitas pela cantora deram a ela a possibilidade de, além disso, também ser nacional.

80

*Artigo recebido em setembro de 2004. Aprovado em fevereiro de 2005.*

