

Capítulo 1 – Você tem que me dar seu coração

A análise dos anos iniciais da trajetória de Carmen Miranda demanda, em primeiro lugar, o esforço de evitarmos a tentação de interpretar seus primeiros passos a partir da legenda construída posteriormente pela cantora. Tanto as biografias sobre ela como os depoimentos concedidos produzem um efeito de linearidade para sua trajetória. É necessário, por isso, fugirmos da ilusão biográfica que aprisiona sua imagem, para acompanharmos o processo através do qual se deu sua ascensão artística.¹

De fato, era como uma novidade que, no dia 9 de fevereiro, o nome da cantora aparecia na coluna “Discos e Machinas falantes”, do jornal O Paiz. Em sua parte relativa a “Operetas e Música Popular”, o redator da coluna anunciava o lançamento de um disco do compositor e violonista Josué de Barros intitulado “Triste Jandaia”. Em meio à nota, fazia uma rápida alusão a uma certa Carmen Miranda:

“Um dos discos mais finos no gênero popular apresentando dois excelentes trabalhos do prof. Josué de Barros, de quem falaremos em outra oportunidade. Há neles muita expressão, principalmente em ‘Triste Jandaia’ que tem muito sentimento.

Carmen Miranda está à vontade, com muita graça e expressão.”²

¹ Pierre Bourdieu denomina “ilusão biográfica” o efeito produzido pelas biografias. Segundo ele, as narrativas biográficas podem gerar no leitor uma noção de fim determinado e inevitável. O encadeamento lógico dos acontecimentos exclui a noção de acaso e traça uma narrativa de vida, na maioria das vezes, teleológica do sujeito biografado. Cf. Pierre BOURDIEU. “Ilusão Biográfica”. In: Marieta de Moraes FERREIRA; Janaína AMADO (orgs.). Usos e Abusos da história oral. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2002. pp. 183 a 191.

² “Discos e Machinas falantes”. O Paiz, Rio de Janeiro, 09 de fevereiro de 1930. p.10.

Junto aos elogios ao disco, a nota trazia assim uma das primeiras referências elogiosas publicadas na imprensa carioca sobre Carmen Miranda. O caráter singelo da referência à cantora mostra que, no início de 1930, ela ainda dava seus primeiros passos no mercado artístico, sob a tutela de um compositor já renomado. Era através da divulgação da composição de Josué de Barros que Carmen era anunciada, o que evidencia que nesse momento tal compositor exercia uma supremacia em relação à própria intérprete. Não que ela fosse, então, de todo desconhecida – pois já havia no ano anterior gravado seu primeiro disco pela gravadora Brunswick, no qual interpretou as canções “Não vá Simbora” e “E o samba é Moda”, ambas igualmente de Josué de Barros.³ Era, porém, no disco “Triste Jandaia” – o primeiro que gravaria pela R.C.A. Victor – que ela se mostraria, aos olhos do crítico, “à vontade” para expressar suas qualidades como cantora, fazendo jus aos tímidos elogios que recebe na ocasião. Após esse segundo disco, Carmen gravou outro com as composições “Yayá, Yoyô”, registrado como uma marchinha, também de Josué de Barros, e “Burucutum” um samba de Sinhô.⁴

Àquela altura, no entanto, as coisas estavam prestes a começar a mudar para a jovem cantora. Em 27 de janeiro de 1930, pouco mais de um mês após o lançamento do seu segundo disco, a canção “Pra você gostar de mim” era lançada pela mesma gravadora. Se aquela gravação já havia garantido à cantora os leves elogios da crítica, o sucesso deste terceiro pode ser medido pela diferença no modo pelo qual a cantora passou, a partir de então, a aparecer na imprensa carioca. Em julho do mesmo ano, apenas cinco meses após a primeira nota, Carmen Miranda concedeu uma entrevista ao periódico Vida Doméstica, que apareceu em uma coluna intitulada “Ouvindo Cigarras humanas...”. Ela apresentava a cantora da seguinte maneira:

“Carmen Miranda, para quase todo o Rio, era apenas, aquela voz garota dos discos Victor e que aquela grande empresa espalhou por todo o Brasil. Como seria Carmen? Alta? Pequena? Gorda?...Era um mistério. E a voz veio vindo..., veio vindo..., até que, enchendo todo o ar da cidade de São Sebastião, Carmen

³ Cf. Ruy CASTRO. Op.Cit.

⁴ Segundo as informações do biógrafo Ruy Castro, os registros de gravação dessas canções datam de 22 e 23 de janeiro de 1930. Cf. Ruy CASTRO. Op.Cit.

saltou de dentro da vitrola e ficou, em pleno palco do Lyrico, diante de milhares de pessoas, na tarde de seu festival.”⁵

Além do caráter comercial da notícia para a divulgação do disco, o que impacta nessa apresentação é a alusão ao imaginário que envolvia os artistas nesse momento. Segundo a própria matéria, Carmen era identificada a uma cidade, o Rio de Janeiro, e foi através do disco que teria alcançado o resto do Brasil.

A reportagem mostra ainda que ela já despertava alguma curiosidade entre o público que a consumia. Conhecendo bem a voz dos intérpretes das músicas de que gostava, o público consumidor desses discos apenas começava a associar a tais vozes uma personalidade. Era por isso ainda como uma surpresa que matérias como aquela – que ajudavam a glamourizar a figura de intérpretes como a jovem Carmen, associando sua voz a uma personalidade artística – tratavam de satisfazer a curiosidade de seus leitores, pois faziam surgir de dentro da vitrola os cantores que eternizavam as músicas de sua predileção. Para isso, a reportagem era ilustrada por uma fotografia da cantora na frente do terceiro disco que gravava pela R.C.A. Victor, em que interpretava a canção de Joubert Carvalho: “Pra você gostar de mim”.

⁵ “Ouvindo Cigarras humanas.” Vida Doméstica, Rio de Janeiro, Julho de 1930.



Vida Doméstica, Julho de 1930

A fotografia colocava a cantora no centro da imagem, e direcionava a atenção para sua figura. O disco e o nome da música, e por sua vez o compositor da mesma, aparecem em um segundo plano. O atrativo, segundo a imagem, já era a iniciante cantora Carmen Miranda. Com a composição de Carmen para a foto, a propaganda cria a imagem de uma estrela: a pele acentuadamente branca, com a maquiagem ressaltando isso, o cabelo feito e seu vestido demonstram a tentativa de fazer de Carmen uma diva da música. Não por acaso, ela aparece em meio a flores, e não só se confunde com elas, sendo mais uma nesse meio, como parece brotar de dentro delas. Sendo a maior e a mais evidente, a cantora que surge é a mais destacada desse jardim. Sem dúvida, tratava-se, assim, de uma estrela.

Os cinco meses que separavam a publicação da primeira notícia em que aparece o nome de Carmen dessa entrevista evidenciam, assim, o rápido salto de popularidade atravessado pela cantora nos primeiros meses de 1930. De simples coadjuvante, ela se tornara a protagonista – pois, se na nota de fevereiro seu nome estava submetido ao do compositor e notificado no final de forma discreta, na

matéria de julho ela já aparecia como a grande atração da reportagem, que procura sanar a curiosidade de um público que já a admirava enquanto cantora. Entender a lógica dos processos que explicam esta rápida transformação, de modo a compreendermos a distância que separava as duas notícias apesar da proximidade cronológica de sua publicação, é por isso um bom meio de refletirmos sobre o processo a partir do qual, nos anos seguintes, seria erigida a lenda da cantora.

Carnavá Tai

O nome de Carmen Miranda começou a se fazer conhecido na imprensa através da indústria fonográfica. Em um momento no qual a gravação em disco se apresentava como um meio eficaz para os artistas que pretendiam divulgar seu trabalho, ela parece ter se utilizado de tal artifício, e conseguiu alcançar as páginas dos jornais pela repercussão de suas gravações. É necessário, por isso, investigar como se deu a entrada da intérprete nesse meio de produção artística, para tentar reconstruir os passos iniciais dela em um processo de massificação cultural que começava a adquirir contornos mais nítidos por volta de 1930.

O mercado de discos no Rio de Janeiro começara a crescer a partir da instalação de gravadoras na cidade no início do século XX. Segundo Nicolau Sevcenko tal fato ocorreu em um momento muito peculiar de transformação na forma física da Capital Federal. Um empreendimento visava enquadrar o Brasil no quadro das nações mais desenvolvidas, o que resultou em uma intensa movimentação cultural. A cidade do Rio de Janeiro foi palco de um projeto estético que era, sobretudo, social e positivista, que pretendia esconder áreas insalubres e marcas de pobreza do seu cenário principal.⁶ Como marca desse processo, a Avenida Central, foi inaugurada em 1904, e foi projetada para se

⁶ Nicolau SEVCENKO. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: História da vida privada no Brasil. V.3. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

tornar o centro elegante de consumo de uma elite ávida pelas novidades européias e americanas, como era o caso fonógrafo.⁷

É nesse mercado cultural embrionário do Rio de Janeiro que a memória de Aurora Miranda procura um fio condutor para compreender a inserção de sua irmã, Carmen, no mercado do disco. Segundo seu depoimento, a primeira apresentação pública de Carmen como cantora havia sido decisiva para o passo que levaria à sua primeira gravação nesse suporte. Esse encontro ocorrido em um evento muito mais prosaico, por ela narrado em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som:

“ela gostava muito de cantar tangos, que era muito moda naquele tempo. Ela gostava muito de cantar. Ai ela já mostrava aquela brejeirice dela né?. E daí ela começou ...o que eu me lembro do começo dela mesmo foi uma festa de caridade, que aliás ela foi convidada pra cantar nessa festa de caridade no Instituto Nacional de Música.”⁸

Dois elementos presentes em tais memórias ajudam a descortinar as trilhas que levaram Carmen Miranda às páginas dos jornais. Em primeiro lugar, sua participação, em 1929, em um festival beneficente, que constituiu uma de suas primeiras apresentações públicas. Segundo, o fato de que, em tais apresentações, se faziam presentes em seu repertório alguns tangos – ritmo que, distante ainda daquele hoje associado ao termo, era então lembrado como um dos mais frequentes nos salões cariocas. Aurora prossegue a narrativa,

“Foi no Instituto Nacional de Música, era dada por uma senhora de sociedade, uma festa de caridade, que eu não me lembro bem...foi ai que ela conheceu Josué de Barros.”⁹

⁷ Sobre o projeto de construção de um centro elegante do Rio de Janeiro e sua inspiração européia e, sobretudo parisiense, e as sombras desse processo no Brasil conferir: Margarida de Souza NEVES. “Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX”. In: Jorge FERREIRA; Lucília de Almeida Neves DELGADO. O Brasil Republicano. V.1. O tempo do liberalismo excluyente: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

⁸ Aurora MIRANDA. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som (MIS), Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1967.

⁹ Idem.

A irmã de Carmen narra para o entrevistador que foi nesse local que Carmen conheceu àquele que foi o primeiro compositor que ela veio a gravar em disco. O primeiro de Carmen – pela gravadora Brunswick – era composto por duas canções que apareciam com a designação de samba e de choro. O depoimento de sua irmã vai ao encontro da informação biográfica, onde Josué de Barros, compositor já renomado de gêneros distintos como a polca, o choro, o samba e canções sentimentais, foi o revelador de seu talento. A partir desse encontro é que o compositor em questão apresentou Carmen à gravadora supracitada.¹⁰ Num momento seguinte, seu segundo disco foi comercializado por outra empresa. A R.C.A Victor era uma gravadora norte-americana que ficou responsável pelos próximos lançamentos interpretados por Carmen. O encontro da intérprete com este empreendimento também foi reconstruído por sua irmã.

“Na RCA ela foi fazer um teste, e fez esse teste com duas músicas dele [Josué de Barros], esse teste foi logo uma gravação, transformou-se logo em gravação. Triste Jandaia”¹¹

Embora tendo já gravado um disco por outra gravadora, Carmen era apenas mais uma das muitas desconhecidas aspirantes a cantoras que se apresentavam em ocasiões como aquela. Porém, foi a partir da gravação de Carmen da composição “Triste Jandaia” de Josué de Barros, registrada como “canção-toada”, e das notas discretas, porém elogiosas, em relação ao seu timbre e a sua maneira de cantar, que ela parece ter despertado alguma curiosidade entre o meio de compositores do início da década. Esse termo se refere àquelas canções sentimentais e melancólicas, em sua maioria de ritmo lento, que geralmente narram desventuras amorosas. E essa era uma canção com forte ênfase instrumental no piano e no violão. Tal como sugere seu registro, a melodia possuía um toque de melancolia. Ocupava o outro lado do disco a música “Dona Balbina” que foi registrada como um samba. Marcada pelo violão, a voz de Carmen Miranda sobressaía na gravação abrejeirada de ritmo alegre. A própria

¹⁰ Ruy CASTRO. Op. Cit.

¹¹ Aurora MIRANDA. Op. Cit.

interprete em entrevista em julho de 1930, ao se apresentar e reconstruir sua trajetória na cena artista elenca esses momentos como o ponto de partida efetivo para o seu ingresso no universo da música.

“O professor Josué de Barros interessou-se por mim e apresentou-me a companhia Victor, indicando-me para gravar algumas das suas músicas, entre as quais “Triste Jandaia”, “Dona Balbina” e “Yayá-yoyo”, grande eixo do carnaval deste ano. Foi assim que ingressei na fonografia.”¹²

Carmen parece ignorar nessa entrevista seu primeiro disco gravado. Isso se deve, provavelmente, porque o empreendimento que de fato obteve alguma repercussão fora o primeiro gravado pela R.C.A. Victor. Se essa era a explicação, segundo Carmen, do modo pelo qual veio a gravar seus primeiros discos – primeiro e segundo frutos de sua aproximação com Josué de Barros – falta compreender como o autor da canção “Pra você gostar de mim”- sucesso efetivo demonstrado pelas reportagens aqui trabalhadas – interessou-se por ela. O compositor narra como foi o momento em que teve seu primeiro encontro com a voz de Miranda. Em seu depoimento ele rememora o momento de sua conversa com um senhor chamado Abreu dentro de uma casa de discos:

Joubert de Carvalho ao entrevistador: Entrei na Casa Melodia e vi o disco ‘Triste Jandaia’. E deu-se um fato curioso, eu disse ao Abreu: “Ô Abreu, interessante esta cantora hein, como ela tem presença no disco (...) quem é essa cantora?

Abreu: Você não conhece, é uma cantora nova

Joubert de Carvalho ao Abreu: Olha, pois eu gostaria de compor uma música para ela interpretar, porque ela sabe dizer as coisas, e pro compositor é uma coisa muito boa, conhecer alguém que possa compreender e transmitir aos outros, mas quando é que ela vem aí?

Abreu: Ela costuma vir aí...

Joubert de Carvalho ao entrevistador: De repente ele diz assim: Oh tai oh! Ela entrava, era Carmen Miranda. E aquele tai é que deu a causa ‘ta ai eu fiz tudo pra você gostar de mim’, tai nasceu assim. No dia seguinte eu levava pra Carmen Miranda.¹³

¹² “Ouvindo Cigarras humanas.” *Vida Doméstica*, Rio de Janeiro, Julho de 1930.

¹³ Joubert de CARVALHO. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som (MIS), Rio de Janeiro, em 23 de dezembro de 1966.

Esse episódio é narrado anos depois pelo próprio compositor. O depoimento sugere que a presença de Carmen no disco de Josué de Barros tinha sido a via pela qual a cantora ficara conhecida entre os compositores da época. Ainda que se tratasse de uma intérprete nova e inexperiente, ele encontrou nela alguém que sabia se relacionar com aquela nova mídia que era o disco, que exigia uma forma diferenciada de canto. Se a entrada de Carmen na fonografia se deveu ao interesse de Josué de Barros pela voz revelada num festival beneficente, o encontro dela com seu primeiro grande sucesso fez parte da lógica própria do mercado fonográfico. Dessa forma o narrador atribui à composição da música “Pra você gostar de mim” a um encontro casual e a uma inspiração momentânea, resultado da bela voz da jovem cantora. Embora devamos considerar as possíveis reelaborações da memória expressas no depoimento, ele nos serve de mote para compreender de que forma a cantora de ritmos variados, que iam das toadas sentimentais a tangos, passou a ser associada a um universo musical particular. Segundo Carmen em julho de 1930, “o disco de maior sucesso até agora foi Pra você gostar de mim, cuja tiragem se eleva a muitos milhares e constitui um dos recordes da gravação da Victor”¹⁴.

Empresas como a R.C.A Victor – gravadora da música de Joubert de Carvalho interpretada por Carmen – e a Odeon vieram para o Rio de Janeiro como consequência do dinamismo que envolvia a cidade no início do século. Ainda na busca por captar os cantores e fidelizar o público às suas novidades, eles investiram em um primeiro momento em ritmos que já eram populares em âmbito local. São exemplos desses a marcha-racho, o maxixe, a modinha e o lundu. As canções interpretadas por Miranda não só não se restringiam a um determinado ritmo como se aproximava dessa nova dinâmica.¹⁵ Segundo Sevcenko “as gravadoras e emissoras de rádio já sabiam o caminho”¹⁶, e esse caminho era, justamente, buscar num repertório já difundido o passaporte para alcançar um mercado lucrativo. Evidencia-se, com isso, que a ação dessas empresas estava longe de tentar construir arbitrariamente o gosto musical de seu público,

¹⁴ “Ouvindo Cigarras Humanas.” *Vida Doméstica*, Rio de Janeiro, Julho de 1930.

¹⁵ Sobre a relação entre os músicos e a indústria fonografia conferir Eduardo GONÇALVES. *Phonographos e gramophones: A Casa Edison e o mercado fonográfico no Rio de Janeiro entre os anos de 1900 a 1913*. Dissertação de Mestrado: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011.

¹⁶ Nicolau SEVCENKO. Op. Cit.

beneficiando-se, pelo contrário, da riqueza musical pré existente no Rio de Janeiro do período.¹⁷

A adoção usual de tal estratégia por parte das gravadoras torna ainda mais inusitada a aposta da R.C.A Victor na jovem Carmen Miranda. Embora já não fosse uma estreante no disco, ela estava até então longe de ter a projeção já alcançada por outros intérpretes. Para compreendermos o sentido desse investimento, cabe assim buscarmos, para além da lógica da indústria, os motivos que explicam o grande interesse em promover a iniciante cantora.

O mesmo movimento que levou essas empresas a investirem no que já era sucesso local para se consolidar no mercado fonográfico do Rio de Janeiro do início do século XX pode nos servir de ponto de partida para buscar em que momentos poderiam ser percebidos as preferências musicais dos ouvintes das mais diversas origens. O rápido começo artístico de Carmen, verificado no lançamento do disco em que interpretou a letra de Joubert de Carvalho, provavelmente tem relação com a festa urbana carioca de maior expressão durante o ano: o carnaval.

De fato, as gravadoras percebiam esse momento como oportuno para a venda de seus produtos. Isso pode ser verificado em uma propaganda publicada no jornal O Globo, onde era divulgado um disco da gravadora R.C.A. Victor com as músicas lançadas para o carnaval daquele ano – portanto, anterior ao lançamento do disco em que Carmen era a figura central. Dentre os “retumbantes sucessos deste carnaval em discos Victor”¹⁸ que eram anunciados, apareciam quatro canções interpretadas por ela: “Yaya Yoyo”, descrita como uma marcha-carnavalesca; “Burucutum”, um “samba”; “Mamãe não quer”, definida como um “samba-canção”; e, por fim, a marcha-carnavalesca “Pra você gostar de mim”. Os discos eram lançados antes das festas carnavalescas para que as músicas já estivessem divulgadas no período, e o público pudesse ter essas canções em sua casa. A chamada da propaganda indica que a gravadora parecia apostar no talento recém descoberto da jovem Carmen Miranda para ser a grande voz do carnaval de 1930. Era mesmo nos dias de carnaval, no entanto, que se podia checar o sucesso ou o fracasso das apostas das gravadoras, pois cabia ao público das ruas escolher suas preferências.

¹⁷ Cf. Eduardo GONÇALVES. Op.Cit.

¹⁸ O Globo, 17 de fevereiro de 1930. p.7.

Se por hora utilizar esse exemplo como metonímico para explicar a relação entre a carreira de Carmen e a festa carnavalesca pode soar de forma arbitrária, em uma entrevista para a revista semanal Cruzeiro em 3 de dezembro de 1938, a própria intérprete elege essa festa como um momento chave para a divulgação do seu repertório:

“Carmen Miranda passa a falar sobre o carnaval de 1939.

Diz Carmen:

- O publico sabe que as boas marchas e os bons sambas são reservados pelos autores para a grande estação carnavalesca.”¹⁹

Nesta, que é concedida quase dez anos depois do sucesso de “Taí”, a intérprete testemunhava o papel central que o carnaval desempenhava no processo de propagação das músicas e cantores que fariam sucesso. O carnaval aparece assim, em seu próprio relato, como uma arena importante para a consolidação do prestígio de cantoras como ela. Ao reconhecer a centralidade da festa para o sucesso das músicas e músicos lançados a cada ano, Carmen Miranda nos indica ser ela um bom meio de reflexão sobre o rápido sucesso que alcançou. Cabe, por isso, mergulhar um pouco mais na festa, de modo a tentar entender melhor a relação que a intérprete formula entre o sucesso musical que alcançou e os dias de Momo.

Os leitores podiam encontrar, em colunas dedicadas à celebração de Momo, notícias sobre as programações dos blocos de carnaval, as músicas que seriam lançadas para esse momento e a expectativa dos foliões para a festa. Tanto destaque atestava o enorme apreço da população carioca pelo evento, capaz de transformá-lo por vários dias no mais importante assunto do noticiário. Em vista disso, os principais jornais e revistas do período dedicavam páginas inteiras para a festa, de modo a apresentar aos leitores as novidades de cada ano.

Era o que acontecia no dia 6 de janeiro de 1931, quando o jornal O Globo noticiava o início da contagem regressiva para a comemoração. Seu texto pode nos dar uma pista do motivo de tamanha vivacidade:

¹⁹ “Confidencialmente”. Cruzeiro, 03 de dezembro de 1938, p. 6.

“[a população] freme de entusiasmo na perspectiva de sua festa predileta, o Carnaval. Os folguedos de Momo, iniciados na noite de São Silvestre com os bailes esplendorosos dos grandes e pequenos clubes, prometem ter, nesse 1931, uma animação muito viva, a despeito da dificuldade financeira momentânea. É compreensível. (...) Não tarda muito e as tradicionais batalhas de confete começarão a travar-se. Com elas, vem vindo os banhos de mar a fantasia, vão se intensificando os bailes nas sociedades carnavalescas, nos grêmios do recreativismo e nos clubes de futebol. E muito breve, assim, eis-nos em plena fase(...), que formam o tríduo do irrequieto soberano da alegria popular.”²⁰

A reportagem dá conta, em um espaço curto de notícia, dos diferentes setores que se divertiam nos folguedos de Momo, como são chamados os dias de carnaval. Segundo o noticiário, a festa mais esperada pelo povo carioca era o carnaval. Nela se divertiam tanto os membros da elite carioca, em bailes elegantes, ou nos salões dos grandes clubes, quanto aqueles que sofriam de “dificuldade financeira” – que comemoravam a festa nos clubes dançantes organizados nos bairros habitados por trabalhadores de baixa renda²¹. Tratava-se, assim, de uma festa capaz de congregar grupos sociais os mais diversos, ainda que demarcasse para cada um deles espaços físicos e simbólicos específicos.

A análise feita por Maria Clementina Pereira Cunha sobre o carnaval carioca no livro Ecos da Folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920²², nos auxilia a compreender como essa diversidade presente na festa pode ter contribuído para impulsionar a carreira de Carmen. Embora seu recorte temporal seja anterior ao momento de sucesso de Carmen Miranda, sua análise é importante por caracterizar o carnaval como uma arena de negociação e conflito entre os diferentes públicos que dele participava. Para Maria Clementina muitas das práticas carnavalescas patrocinadas por trabalhadores de baixa renda, como os cordões, representavam para a elite local – que costumava se divertir nas chamadas Grandes Sociedades Carnavalescas, clubes fechados que saíam em desfile nos dias de carnaval – uma expressão de barbarismo. Isso porque, ao

²⁰ “O Globo e o Carnaval”. O Globo, 06 de janeiro de 1931, p. 7.

²¹ Cf. Leonardo A. M. PEREIRA. “O Prazer das Morenas: bailes, ritmos e cruzamentos culturais nos clubes dançantes da Primeira República.” In: Andréa MARZANO; Victor MELLO, Vida Divertida. Histórias do Lazer no Rio de Janeiro (1830-1930). Rio de Janeiro, Apicuri, 2010.

²² Maria Clementina Pereira CUNHA. Ecos da Folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

saírem às ruas com instrumentos de percussão e fantasias de índios, de diabo e de velho, eles eram associados à temida herança africana de negros e mestiços, indo de encontro aos ideais supostamente modernos defendidos por letrados que enxergavam tal ligação com a cultura africana como sinônimo de atraso e primitivismo. Foi para fugir do preconceito lançado sobre esses grupos que outros trabalhadores teriam dado forma aos ranchos. Estes propunham um modelo misto de folia, que mantinha a base musical e estética dos antigos cordões, mas já a misturava à influências culturais eruditas, seja quanto a sua musicalidade ou às suas fantasias. Em vista disso, tais grupos passaram a ser aceitos e valorizados por literatos e jornalistas que passaram a ver neles uma forma moderna de brincar o carnaval. Evidenciava-se assim, entre os espaços diversos da folia, a existência de fortes espaços de compartilhamento de práticas e símbolos comuns, capazes de circular entre esses diferentes espaços. Por mais que demonstre o equívoco em atribuir qualquer homogeneidade à festa carnavalesca realizada no Rio de Janeiro do começo do século XX, Maria Clementina aponta com isso para o fato de que o carnaval era também momento de compartilhamento simbólico e negociação entre grupos diversos – em processo capaz de afirmar, para esses diferentes sujeitos, elementos comuns, como fantasias, brincadeiras e músicas.

O compartilhamento desses elementos pelos diversos sujeitos que compunham a festa permitia ao jornalista de O Globo afirmar seu sentido de unidade. Esta se expressa através do que o redator chama de “alegria popular”, que entra em contradição com a diversidade de espaços e práticas carnavalescas descritas pelo próprio jornalista. Era esse processo de compartilhamento de símbolos que explicava o processo testemunhado por Carmen Miranda, ao definir o carnaval um espaço privilegiado de afirmação da popularidade dos cantores do período. Na tentativa de aproveitar-se das possibilidades abertas por uma festa capaz de unir públicos diversos em uma mesma celebração massiva, cantores e compositores trataram de tentar fazer do carnaval a base do lançamento de suas músicas. Não por acaso, o jornal Diário de Notícias tornava público, naquele mesmo ano, um evento carnavalesco destinado exatamente a este fim: o “baile dos artistas”.

“A noite de hoje será, talvez, a mais interessante desta temporada de Carnaval. Se, nesses dias, as festas se sucedem em elevado número, dificilmente alguma se apresentará com mais atrativos e originalidade que o Baile dos Artistas. Isso porque o grande acontecimento de hoje no Teatro Phenix arrasta consigo o esplendor de uma linda decoração, a maravilha de certas fantasias, música boa e canções compostas especialmente para a festa. (...)

Dentro desse ambiente se desenvolverá o original programa do baile. Ele será aberto com o “Bloco dos Sem Trabalho”, por iniciativa do poeta Paschoal Carlos Magno. À 1 hora haverá um número sensação: Carmen Miranda cantará a canção “Absolutamente...”, música de Joubert de Carvalho e letra do poeta Olegário Mariano. Serão distribuídos pelas mesas, originais da nova canção. Mais adiante, haverá a recomposição dos maracatus do Norte, sob a direção de Hekel Tavares, que também lançará o frevo de Pernambuco.

Comparecerão à festa os mais finos elementos de nossa sociedade, figuras de relevo e representação nas letras, na diplomacia e nas artes.”²³

O jornalista define para a festa um sentido restrito, marcado por um evento ao qual compareceria apenas a elite da cidade. De fato, o jornalista preocupa-se em definir o público que freqüentaria o local: quem tinha poder aquisitivo para comprar o ingresso. Pela informação do redator, não seria o mesmo público das ruas, mas a nata intelectual e financeira da cidade do Rio de Janeiro.

Interessante atentar, por isso, para a música que Carmen cantou na ocasião, que se apresenta como a expressão acabada do diálogo entre os diferentes mundos culturais. Segundo a reportagem, a “sensação” do evento seria uma música por Carmen interpretada, que teve sua letra distribuída entre os presentes para que todos pudessem acompanhar sua execução. A letra era do elegante poeta Olegário Mariano e a música de Joubert de Carvalho, autor de marchas-carnavalescas. Se o autor da letra pode ser descrito como membro da elite carioca, ele tentava representar, com essa música, um universo cultural distinto – como mostram os versos distribuídos na ocasião:

“Toda vez que te aproximas
É p'ra dizer: ´vamos casar!...
Vamos viver em paz, para um ano depois
Em vez de dois sermos mais´
Oh! não, absolutamente
Casar não posso, passou de moda
Eu não vou nisso, essa conversa não convém
Que o amor desaparece quando a fome vem.

²³ Diário de Notícias, 12 de fevereiro de 1931. p. 11.

Mas insistes na cantiga
 Dizendo assim: 'p'ra que comer?
 Quando a gente quer bem, mesmo sem ter vintém
 Come a comida que tem”

A canção, descrita como uma “marcha”, possui em sua melodia o som da sanfona como instrumento principal. Com poucos versos e melodia tranqüila, ela poderia ser assimilada rapidamente pelos ouvintes, de modo a ser repetida ao longo do carnaval. Chama atenção, no entanto, a peculiaridade da voz narrativa assumida pela letra da composição. Por mais que o evento não se destinasse a pessoas com alguma dificuldade financeira, pois reuniria apenas os “mais finos elementos da sociedade”, a canção em questão tematizava as agruras financeiras de um rapaz que não queria se casar. Tratava-se, assim, de uma música que assumia o ponto de vista dos trabalhadores de baixa renda da cidade - muitas vezes descritos como malandros. Em meio aos elegantes foliões que compareciam ao Baile dos Artistas, a música apresentava uma graça expressa justamente na distância que os separava do universo retratado na canção, que podiam então cantarolar com um interesse condescendente.

A presença de Carmen que no evento era apresentada como trunfo da noite não parecia ser assim tão inusitada. No dia seguinte outro acontecimento da mesma natureza contava com a presença da intérprete.

“No dia 13 de fevereiro próximo, vésperas do Carnaval, haverá, no Teatro Republica, um espetáculo que terá por título “Festa do disco carnavalesco”. Toda a gente sabe o êxito formidável que alcançam, nesta época, os discos com canções próprias do carnaval. (...) (estarão presentes) os interpretes, em pessoa, das canções carnavalescas, como Francisco Alves, Carmen Miranda, Almirante, Pile, Sylvio Caldas e tantos outros cujos nomes não nos ocorrem agora.”²⁴

Essa reportagem apresenta Carmen não mais como a jovem que surgia, mas, segundo a divulgação do evento, já tinha uma marca definida: era cantora de ritmos carnavalescos. Começava a se definir, para a nova cantora, um perfil associado diretamente àquela que já era então a maior festa popular da capital

²⁴ “O Globo nos Teatros”. O Globo, 22 de janeiro de 1931, p. 5.

federal. Ela está dentre alguns dos mais destacados cantores do período. A reportagem apresenta a relação entre o disco e o carnaval. As gravadoras lançavam seus discos antes desse período e produziam festas temáticas para divulgar e garantir adesão ao seu produto. Muito embora o redator não defina a qual ritmo se refere, ele estabelece uma relação direta entre as canções interpretadas por tais artistas e o momento do carnaval. Define seu lugar de expressão.

Segundo a propaganda, Carmen apresentaria seu repertório de carnaval no teatro República. Embora o número de espectadores de um teatro ou casa de shows fosse menor do que aquele público presente nas ruas, isso demonstra que o alcance desse ritmo e dos artistas não se restringia a um determinado espaço ou a outro. As músicas e os intérpretes transitavam entre os mais diferentes públicos, o que lhe conferia um público cada vez maior e diversificado. Além disso, as canções até então interpretadas por Carmen não se limitavam a um gênero específico. Ela transitou entre canções sentimentais de ritmo lento, como era o caso de “Triste Jandaia”, e pela marcha-carnavalesca, como era o caso de “Pra você gostar de mim”. Esta última se caracteriza enquanto um estilo de canção que é feita para cantar e caminhar ao mesmo tempo. A cadência da música deveria acompanhar os passos dos foliões em dia de carnaval, por isso tal adjetivo. Esse é o momento de voltarmos, então, à canção que inseriu Carmen como sucesso no mundo carnavalesco, gravada em disco e estimulada em propagandas. Ao interpretar a letra de Joubert de Carvalho, ela cantava:

“Taí, eu fiz tudo p'rá você gostar de mim
Ah! meu bem, não faz assim comigo não!
Você tem, você tem que me dar seu coração!
Meu amor não posso esquecer
Se dá alegria faz também sofrer
A minha vida foi sempre assim
Só chorando as mágoas que não têm fim
Essa história de gostar de alguém
já é mania que as pessoas têm
Se me ajudasse Nosso Senhor
eu não pensaria mais no amor”

A marcha-carnavalesca possuía versos curtos, facilmente memorizados, e seu ritmo lembrava a fala de alguém. Seu ritmo era próprio para o desfile carnavalesco. Sua letra aparentemente despreziosa e romântica não restringia e nem definia sujeitos. Os sentimentos evocados na canção podiam pertencer a pessoas das mais distintas origens sociais. Sua letra e seu ritmo garantiram, por isso, a sua adaptabilidade ao carnaval carioca. A importância dessa festividade para a carreira de Carmen se liga assim justamente à diversidade característica do momento em que foi lançada - diversidade de práticas, de espaços e de sujeitos, que entram em contato uns com os outros pelas ruas ou pelos salões. Através de tais contatos, músicas como “Eu fiz tudo pra você gostar de mim” podiam chegar a diferentes públicos, que tratavam de absorvê-las de maneira própria. Foi assim ao se aproveitar deste espaço que Carmen atingiu um novo patamar em sua carreira, e tornou-se conhecida por amplos setores da sociedade carioca.

E o samba é moda

Aos poucos Carmen definia uma marca musical que estava relacionada ao universo do carnaval. Porém, ainda é necessário compreendermos como passou a ser definida uma musicalidade carnavalesca a qual a cantora se filiava.

Ainda que a canção sucesso do carnaval de 1931, conhecida do grande público como “Taí”, tenha sido caracterizada pelo seu autor como própria a uma “marcha-carnavalesca”, as músicas que faziam sucesso nos carnavais daquele ano foram gradativamente sendo caracterizadas de forma mais ampla como músicas “populares”. É o que atestava, em fevereiro de 1930, a análise de um cronista musical do jornal O Paiz:

“A música popular encerra muitas feições que caracterizam o meio, o sentimento e as paixões de certas classes ou, como em muitos casos, o estado d’alma de seus autores. Este gênero de música é o mais fiel espelho da psicologia de um povo, aquele que reflete as suas alegrias, as suas tristezas, o seu humor, a sua ironia. No Brasil a música popular é de uma riqueza incrível, as suas modalidades são infinitas e quando chega a quadra carnavalesca a produção atinge um nível

inconcebível. É verdade que há também muita coisa abaixo da crítica. A regra, contudo, é que nessa superprodução há verdadeiras superproduções... O povo todo as recebe com imenso prazer e dentro em pouco até os papagaios as cantam...É que algumas são deliciosas, como música e como poemas. ‘Na Pavuna’, ‘Da Nella’, ‘Yoyo Yaya’, ‘Saramba’, e muitas outras tem a letra interessante e por isso vamos atender a muitas solicitações, publicando algumas”.²⁵

Essa reportagem procura definir que tipo de canção é característica do carnaval carioca. Faz uso de expressões que naturalizam a relação entre música e carnaval, porém nada diz a respeito dos sujeitos que constituem a festa. Ao mesmo tempo em que faz uso do argumento totalizante, que denomina como “música popular”, o autor acaba esbarrando na dificuldade de estabelecer definições para a música e os foliões. Ele se limita em adjetivar como “música popular” algo que estava longe de alcançar uma definição clara. A distinção entre os gêneros parece se perder na narrativa ansiosa do redator que busca construir uma unidade para a festa. Porém, quanto mais nos aproximamos de tal momento e de tais canções percebemos que o sentido de unidade se distancia dos propósitos dos sujeitos que experimentam esses momentos. O autor naturaliza a relação entre o que denomina de “música popular” e “psicologia do povo”, pois, segundo ele a música carnavalesca é um gênero capaz de espelhar a alma de todos. Amplia com isso a capacidade de identificação dessa canção, pois seu relato sugere se ela capaz de superar a diferença de classes. Embora reconheça a diversidade implícita ao momento, o redator elege a música como o elemento capaz de aplacar tais diferenças.

Não por acaso, Carmen Miranda é a intérprete de uma das composições citadas pelo cronista - a canção “Yaya, Yoyo” que tem sua letra publicada no mesmo dia pelo jornal. Longe de se voltar à moralização ou a algum tipo de educação cívica dos foliões, a música tem como tema o próprio carnaval – em especial do modo pelo qual era brincado pelos foliões de baixa renda:

“Yoyô, Yayá
me dá licença p'rá eu brincar no carnava?

²⁵ O Paiz, 09 de fevereiro de 1930. p. 11.

Iaiá, ioiô
 vancês não vai, mas deixa eu ir qu'eu vô
 Nunca vi festa tão boa (Yayá, Yoyô)
 Carnavá é memo o suco (Yayá, Yoyô)
 São três dias de alegria (Yayá, Yoyô)
 que inté faz ficá maluco

Você diz que vai-se embora (Yayá, Yoyô)
 Não m'importa, não faz má (Yayá, Yoyô)
 Eu só quero que tu vorte (Yayá, Yoyô)
 só depois do carnavá

Você diz que me despreza (Yayá, Yoyô)
 Eu só tô quereno vê (Yayá, Yoyô)
 Depois não pegue a chorá (Yayá, Yoyô)
 Quando tu te arrendê

Quando nós dois se encontrou (Yayá, Yoyô)
 Nós peguemo a se gostá (Yayá, Yoyô)
 Tu me disse umas coisinha (Yayá, Yoyô)
 qu'eu nem quero me alembrá
 (Voz masculina): Deixa eu entrá no cordão, minha nêga?
 Carmen Miranda - Entra meu nêgo, entra, mas não encosta, hein”

Embora a canção seja também registrada como marcha carnavalesca, ela apresenta uma forma diversa a outras do mesmo gênero – baseado, em geral, no uso de estribilhos e refrões que se repetem. Ainda que o ritmo mantivesse as características da marcha, ao som de instrumentos de sopro, a letra e o desenvolvimento da canção apresentavam características singulares. A música que é interpretada por Carmen Miranda tem a forma de uma conversa entre um homem e uma mulher que pretendem brincar a folia sem serem tolhidos. Pedem para isso a permissão de “Yaya, Yoyo”, expressão usualmente dirigida aos antigos senhores de escravos. Ela mantém, em sua letra, os erros gramaticais e a pronúncia imperfeita que seriam típicos da expressão oral dos trabalhadores, em especial dos afro-descendentes. Não se trata, é claro, de um acaso: ao tratar uma cena que se passa em um cordão carnavalesco, seu autor tenta com tal artifício representar a origem social dos sujeitos que retrata. É assim a experiência dos trabalhadores de baixa renda, em sua maior parte afro-descendentes, que a letra da música pretende representar.

Se tematiza em seus versos o cotidiano de um público específico, o faz, porém, em perspectiva polissêmica. O fato de que tal letra seja cantada por uma

cantora de voz suave e pele branca como Carmen Miranda permitia que a canção fosse ouvida com sentidos muito diversos: sem ser uma expressão original dos sujeitos retratados, ela poderia aparecer, para boa parte do público letrado que se divertia com seus versos, um pastiche desta experiência popular feita pelo compositor e pela cantora. Não é assim de se estranhar a opinião do cronista de O Paiz, ao defender que essa canção podia demonstrar sentimentos e paixões de classes distintas, aproximadas pelo apreço a uma mesma musicalidade.

Alguns dias depois, o mesmo jornal mantém sua aposta nessa canção, que para um de seus redatores seria fatalmente o grande sucesso do carnaval que se aproximava:

“Apesar de chegar à última hora, a estupenda marcha carnavalesca de Josué de Barros está alcançando um sucesso formidável que a fará, sem dúvida, a música predominante nos três dias do sucesso de Momo.

Ela tem todos os predicados exigidos pelos foliões, devendo-se salientar a sua cadência rigorosa. É o tipo perfeito de marcha carnavalesca. (...)

(...) Carmen Miranda, está um colosso de graça, a sua voz, aliás pequena e um tanto fraca, agrada por ser afinada e de timbre agradável.

Além disso, a ilustre e bela cantora tem o verdadeiro chiste carnavalesco carioca. Em “Iaiá, Ioiô” ela nos faz sentir toda magia diabólica do nosso carnaval de rua, esse carnaval inconfundível, manancial fortíssimo e de músicas populares.”²⁶

Essa crítica diz respeito ao segundo disco de Carmen Miranda pela R.C.A Victor. Esse que foi a aposta da gravadora para o carnaval de 1930 foi anunciado com fervor e entusiasmo pelo redator da nota. A música, segundo ele, faria sucesso por seu gênero alegre e ritmo forte, que se adequaria perfeitamente à festa de Momo. Embora se mostrasse crítico em relação aos talentos vocais de Carmen Miranda, não deixava assim de reconhecer – ligado à capacidade de interpretar esse tipo de música – que seu timbre se adequava ao momento. Por isso, ele define o carnaval como o local propício para Carmen se apresentar – pois aquele seria um espaço não de músicos de voz forte e imponente, como cantores líricos, mas de alguém capaz de representar em sua graça e trejeitos a folia carnavalesca. O autor da reportagem vê assim o carnaval como berço de uma musicalidade própria, dita “popular”.

²⁶ O Paiz, 23 de fevereiro de 1930.

Os dias de folia daquele ano não deixariam de lhe dar razão. Se aquela música à qual faz menção não chegou a conquistar o público, o grande sucesso daquele carnaval foi “Pra você gostar de mim”, de Joubert de Carvalho, cantada pela própria Carmen. Foi assim como cantora carnavalesca, intérprete de ritmos “populares”, que a partir de então seria apresentada Carmen Miranda.

De fato, em 1º de fevereiro de 1931, as vésperas do carnaval, o Jornal do Brasil trazia uma nova propaganda da gravadora R.C.A. Victor com o sucesso que lançaria no carnaval do mesmo ano²⁷. A canção “Carnavá Ta aí” era um dos destaques da propaganda, que destacava as canções lançadas para aquele ano:

“Carnavá taí! (tá mesmo)! Vamo vadiá (vamo embora)!
 Vamo vadiá, se a polícia não atrapaiá
 Oi, carnavá taí! Vamo vadiá (vambora)!
 Vamo vadiá, se a polícia não atrapaiá
 Carnavá é o forguedo mais mió de se brincá
 Oi, quem não gosta do brinquedo, não sabe o que é forgá
 Carnavá é o forguedo mais mió de se brincá
 Oi, quem não gosta do brinquedo, não sabe o que é forgá
 Oi!
 Carnavá antigamente era festa populá
 Hoje é perciso que a gente peça us home prá brincá
 Carnavá antigamente era festa populá
 Hoje é perciso que a gente peça us home prá brincá
 Oi nêgo!
 Mandei fazê um estandarte com as cor da nossa bandeira
 Todo enfeitado com arte, praquê eu sou é brasileira
 Mandei fazê um estandarte com as cor da nossa bandeira
 Todo enfeitado com arte, praquê eu sou é brasileira!
 Oi, nêgo”

De dupla autoria, a música de Josué de Barros e Pixinguinha, mais uma vez tentava negociar com a diversidade de públicos que compõe a festa. Incorporava, novamente, o mesmo recurso da fala errada e o mesmo sujeito lírico: o malandro carioca. Tanto a canção de 1930 quanto essa tentaram assim traçar um perfil de canção “popular” que possui características demarcadas e reforçadas à medida que temática e forma eram repetidas. A canção incorpora a ideia do rancho carnavalesco como um produto nacional, fruto da negociação de diversos

²⁷ Jornal do Brasil, 01 de fevereiro de 1931, p. 13.

sujeitos. Além disso, marca a transformação da forma como podiam brincar tais dias, como a exigência de autorização policial para manifestações como blocos, cordões e ranchos. Foi com duas definições que essa canção foi registrada: marcha carnavalesca e samba – em opção que apontava para um caminho de definição próprio da musicalidade representada pela nova cantora. Embora a melodia da nova canção fosse ritmada como as marchas-carnavalescas anteriores, sua temática ajudava a definir-lhe, de fato, um perfil singular, de sentido “popular”. Sucesso na voz de Carmen Miranda, a música foi exaustivamente ouvida e cantada pelas ruas da cidade no mesmo carnaval. Ela fez parte, por isso, do processo de criação da imagem popular da cantora, visto que dialoga com um público amplo e diverso.

Quando, no ano seguinte, outra reportagem publicada no jornal O Globo voltava a preparar os foliões para a festa que se aproximava, já estava assim em pleno andamento o processo que definiria um perfil singular para o tipo de música carnavalesca cantada por Carmen Miranda:

“A alma do carnaval carioca é a canção. Alegre, viva e maviosa no seu ritmo, ela é bem a expressão real do espírito álaque do nosso povo, sobretudo quando executada na própria massa do povo, por esses conjuntos de flauta, violão, cavaquinho e cuíca, que descem dos morros e surgem dos recantos modestos dos bairros, e como bandos de rouxinóis, vem para as ruas da cidade, nos três grandes dias enchendo-as da vibração intensa do seu chilrear delicioso, cheio de uma harmonia toda especial. (...) O samba e a marcha são, pois, os reis do tríduo de Momo.”²⁸

De forma diversa daquela apresentada no ano de 1930, a música de carnaval recebia duas designações nessa reportagem: samba e marcha. Se no ano de 1930 a marcha era a música carnavalesca por excelência, nesse ano de 1932 o samba compõe esse momento como sua base fundamental. Quase como uma conclusão, o jornalista define o que aparecia em aberto nas outras notícias. O adjetivo vago de “música popular”, utilizado um ano antes por outros cronistas, cede lugar a definições mais precisas sobre o gênero musical próprio ao carnaval. Mais uma vez podemos perceber a tentativa do jornalista em definir que a música

²⁸ “Carnaval”. O Globo, 22 de janeiro de 1932. p. 7.

– e agora especificamente o samba – e o carnaval possuem uma relação simbiótica, no sentido de que uma não existiria sem a outra.

O autor da reportagem constrói com isso a ideia de que o samba e a marcha são o reflexo daqueles que estão nas ruas no período carnavalesco. Define ainda de quem está falando, e com isso, aponta os sujeitos responsáveis pela música de carnaval: os homens e mulheres que moram nos morros. Seu enredo retrata, por vezes, sentimentos comuns de amor ou infidelidade, e outras trazem em sua narrativa o dia-a-dia de cidadãos que vivem a realidade do trabalho, da dificuldade financeira. Essa música, que segundo o jornalista nasceu dos morros, dos trabalhadores de baixa renda que tomam conta da cidade durante o carnaval, possuiria ainda características musicais particulares – expressas em um conjunto instrumental próprio, que deixava de lado os sopros comuns das marchas para se caracterizar por instrumentos de corda e percussão, como o violão e a cuíca. Era a essa musicalidade que se associava Carmen Miranda, a julgar pelos comentários que apareciam na imprensa sobre o seu talento. Inicialmente uma cantora de diversos ritmos, Carmen passou a dar voz a um ritmo que com o tempo começou a assumir a designação de samba.

Porém, se a noção de que essa música caracterizava a “expressão real do espírito álaire do nosso povo” aparece de forma aparentemente despreziosa na reportagem de 1932, ela se ligava, naquele momento, a uma relevante discussão presente nos círculos letrados, que tomavam para si a tarefa de compreender a alma do brasileiro enquanto povo de herança mestiça. Essa discussão teria como marco a obra de Gilberto Freyre publicada em 1933, Casa Grande e Senzala²⁹, na qual ele buscou traçar um panorama para a compreensão da sociedade brasileira. Para o sociólogo, a miscigenação resultante do encontro cultural da herança africana e dos portugueses que aqui se estabeleceram passava a ser vista como uma característica positiva da formação brasileira. Essa mestiçagem, na análise de Freyre, deixava de ser um problema, e passava a ser o elemento que singularizava o Brasil frente aos outros países, se tornando motivo de orgulho nacional. Como consequência, os produtos desse cruzamento cultural, como o samba, passavam a ser valorizados de forma singular, como expressões autênticas e originais da nacionalidade.

²⁹ Gilberto FREYRE, Casa Grande e senzala. São Paulo: Graal, 2003 [1933].

Se essa discussão foi em geral associada ao estudo de Freyre, análises posteriores procuraram dar conta do samba enquanto um ritmo resultante do encontro entre os músicos do morro e os intelectuais, como é o caso do antropólogo Hermano Vianna³⁰. No entanto, pesquisas mais recentes apontam para a ambiência mais complexa dessa discussão. Para além da origem letrada dessa idéia, outros autores têm mostrado como essa valorização de uma cultura mestiça se operava, desde a década de 1910, pela ação de sujeitos diversos. Leonardo Affonso de Miranda Pereira, por exemplo, acompanha a formação de clubes dançantes por trabalhadores de baixa renda do início do século XX no Rio de Janeiro. Através da análise das associações dançantes constituídas no bairro de Bangu, bairro operário carioca do início do século, ele demonstra como os trabalhadores locais participaram também, a seu modo, do processo de construção dos valores de caráter mestiço que foram depois associados à nacionalidade. Com isso, indica como essas imagens mestiças da nação forjadas pelos intelectuais eram fruto, na verdade, de um processo social mais amplo e mais antigo, através do qual sujeitos diversos lutavam para legitimar seus próprios costumes e práticas, antes sujeitas à crítica letrada e à repressão oficial.³¹

Foi no bojo desse processo que Carmen Miranda começou a erigir sua popularidade. Se ela não se apresentou inicialmente como uma cantora de um ritmo específico – pois seu repertório incluía desde tangos até canções sentimentais e marchas – aos poucos ela começou a ser associada ao universo da “música popular”, expresso progressivamente através do termo “samba”. Ela foi parte ativa, por isso, de um processo mais amplo de refundação das bases da cultura nacional – em uma sintonia que acabou por garantir sua identificação com o variado público que, de pontos de vista e posições sociais diversas, passava a ter naquele tipo de musicalidade um importante elemento de diversão e identidade.

³⁰ Hermano VIANNA. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

³¹ Cf. Leonardo Pereira. Op.Cit.

A estrela da Broadway Tropical

A associação de Carmen Miranda ao universo do samba não bastaria, porém, para garantir sua popularidade. Para que essa fosse efetiva, era preciso que tal relação fosse assegurada pelo reconhecimento, por parte do público, da cantora que passava a cantar tais composições. Para isso, tão importante quanto a gravação em disco de músicas que fariam sucesso no carnaval seria a aproximação da intérprete com aquele que era, então, o principal veículo de comunicação do circuito cultural carioca: o Teatro de Revista.

Essa aproximação se inicia ainda em setembro de 1930, poucos meses após seu primeiro grande sucesso. No dia 13 daquele mês, na coluna dedicada aos “Teatros”, o Jornal do Brasil noticiou a nova peça que iria estrear no Teatro João Caetano, com o título “Vai dar o que falar”:

“É hoje finalmente, a estréia da companhia do teatro João Caetano. (...) uma orquestra grande, moderna, que tudo executa, um desempenho por um elenco ao qual nada falta, até duas promissoras estréias que vão dar o que falar – **Carmen Miranda** e Raul Veroni, uma encenação impecável de Octávio Rangel, eis o que será hoje a sensacional estréia do João Caetano.”³² (grifos meus)

Cabe ressaltar, de início, o aparecimento de Carmen em uma coluna dedicada aos “teatros”, e não à música ou ao carnaval. Isto sugere um possível intercâmbio entre as diferentes áreas do entretenimento da cidade. A peça era anunciada como um evento luxuoso e que prometia grande surpresas, sendo uma das maiores a estréia da cantora Carmen Miranda nos palcos de teatro. Após conhecer o sucesso naquele mesmo ano com a música “Pra você gostar de mim”, a cantora assumia assim seu papel de estrela, passando a atuar nos palcos cariocas.

³² Jornal do Brasil, 13 de setembro do 1930. p. 14.

Se a participação de Carmen Miranda no universo do teatro de revista poderia de início parecer uma incógnita para a platéia, o mesmo jornal publicou, no dia seguinte, um relato sobre o primeiro espetáculo do qual a cantora tomou parte:

“Estreou mal a companhia de revistas do João Caetano. Os srs. Marques Porto e Luiz Peixoto que tamanho sucesso tem obtido no teatro ligeiro produziram uma revista sobre modo fraca(...) A representação correu fria. Artistas de nome feito, por mais que se esforçassem nada puderam fazer e somente Carmen Miranda, Zaira Cavalcanti e Raul Veroni, nas suas especialidades, (...), conseguiram quebrar por momento, a gelidez da platéia.”³³

A nota deixa claro que a companhia de teatro especializada no teatro ligeiro não obteve o sucesso esperado. Porém, nem tudo pareceu perdido. Se os atores já consagrados no palco teatral não foram capazes de salvar o espetáculo, essa função ficou a cargo da estreante Carmen Miranda e outros dois artistas. Essa primeira notícia apontava, assim, para o êxito do primeiro encontro da cantora com a platéia do teatro, que ela conseguiu esquentar com suas músicas.

Para que possamos compreender a importância desse sucesso, é necessário situar o Teatro de Revista no cenário cultural carioca das décadas de 1920 e 1930, de modo a entendermos o impacto que ele produzia e a maneira pela qual a presença de Carmen nesse cenário contribuiu para definir sua entrada no universo cultural do Rio de Janeiro. Segundo Tiago de Melo Gomes, o Teatro de Revista era um gênero difundido nas grandes cidades desde a metade do século XIX, sendo uma “parte importante da formação do universo do entretenimento urbano”³⁴. Esse mesmo teatro apresentou características distintas durante a sua existência. Para o autor, até a década de 1920 as peças contavam com uma espécie de fio condutor que interligava seus atos e apresentações, formando um todo coerente. Seus temas se ocupavam dos fatos considerados mais relevantes do ano anterior. Contudo, no período entre guerras o teatro de revista modificou sua forma. Se algumas de suas características permaneceram inalteradas – como o humor, a presença feminina, os números musicais, e principalmente, o debate

³³ “Vai dar o que falar!”, *Jornal do Brasil*, 14 de setembro de 1930. p.12.

³⁴ Tiago de Melo GOMES, *Um Espelho no Palco: Identidades Sociais e Massificação da Cultura no Teatro de Revista dos Anos 20*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2004. p. 34.

sobre a atualidade – seus espetáculos passaram a ser divididos em quadros que podiam ou não ter relações entre si³⁵. Explica-se, assim, porque Carmen Miranda, uma cantora que no início do mesmo ano tinha sido a voz do carnaval carioca, foi convidada a se apresentar nesse local.

Não era só se aproveitando do sucesso de outros ramos industriais de entretenimento, no entanto, que se estruturava o Teatro de Revista. Por mais que incorporasse elementos vindos do disco ou do carnaval, o fazia de modo a dar forma a um elaborado processo de criação e experimentação de tipos sociais, que ganhavam visibilidade nos palcos³⁶. Capaz de atrair um público diversificado, pois o preço dos ingressos variava de acordo com a localização dos assentos, o Teatro de Revista aparecia como outro espaço de compartilhamento simbólico entre grupos sociais diversos. Em vista disso, desde seu início, ainda no final do século XIX, ele foi capaz de criar tipos sociais com características que podiam ser compreendidas por diferentes sujeitos, mas com uma graça de sentido essencialmente polissêmico. Tratava-se, assim, do espaço perfeito para consolidar o tipo de repertório de Carmen Miranda e assegurar o seu sucesso.

Não era de se estranhar, por isso, que dois anos depois o Diário de Notícias noticiasse a participação da cantora em um novo espetáculo. Na coluna intitulada “Teatro e Música”, o jornal anunciava

“Um cocktail bem ardente, bem brasileiro!...

É essa semana, no Broadway, com a tropicalíssima Carmen Miranda e o sensacional Francisco Alvez.

(...)

Nacionalizando, mais ainda a palavra universal – cocktail – os irmãos Ponce estão preparando para servi-lo ao gosto requintado da fina sociedade carioca, o seu segundo e gostosíssimo ‘Broadway Cocktail’, constituído das figuras mais brasileiraamente brasileiras.”³⁷

³⁵ Idem. Ibidem.

³⁶ Gomes compreende esse universo enquanto um amplo campo cultural que possibilitava não só a circulação de informações, como um ambiente em que as pessoas se divertiam, trocavam conhecimentos e participavam ativamente de uma vida cultural, que se expressava em âmbito local. Nas suas palavras “o termo cultura de massas é utilizado (...) para sublinhar a existência de um grande arsenal cultural disponibilizado para amplos segmentos da população da cidade, que funcionava como campo próprio de articulação de identidades e diferenças.” Cf. Idem. Ibidem.

³⁷ Diário de Notícias, 17 de agosto de 1932, p. 5.

Dessa vez, Carmen participaria de um espetáculo de nome estrangeiro que faz referência a uma região de Nova York já conhecida por ser centro de espetáculos grandiosos. Se a grandiosidade anunciada para o espetáculo remete às apresentações da Broadway, nem por isso, no entanto, se trataria de simples repetição das cenas representadas naqueles palcos. A divulgação de figuras tipicamente brasileiras servia, nesse momento, ao gosto daquela sociedade que assistiria ao espetáculo. O anúncio de Carmen Miranda como uma cantora tropical deixa clara a intenção de fazer o espetáculo com características nacionais, a despeito da inspiração norte-americana. Nesse espetáculo Miranda transitava entre um público de elite que embora fosse assistir a uma chamada que insinuasse aproximação com a cultura teatral norte-americana, o enredo e seus atores eram brasileiros. Os símbolos divulgados através da peça são aqueles que estavam presentes no carnaval carioca, porém, revestidos por um formato internacional. Essa ponte provavelmente aproximou Carmen de um público ainda mais elegante.

Além de Carmen, Francisco Alves, Noel Rosa e Almirante completavam o elenco³⁸. A peça foi apresentada em um teatro da Cinelândia. Identificada como um local elegante da cidade, onde estava situado o Teatro Municipal, esse era o palco mais fino do Rio de Janeiro, e onde eram cobrados os ingressos mais caros das casas de cultura³⁹. Era um espetáculo direcionado ao público de elite, denominado na nota como “fina sociedade carioca”⁴⁰. Se sua inspiração vinha de fora do país, os irmãos Ponce – empresários dessa empreitada – buscaram singularizá-la no Brasil e montaram um espetáculo só com artistas brasileiros, ou seja, àqueles que possuíam seus nomes vinculados à festa carnavalesca. Porém, mantiveram a referência em língua inglesa tão comum no início da década de 1930. Essa peça demonstra o diálogo cultural existente durante esse período. Ao mesmo tempo em que buscava referenciais externos para a composição do espetáculo, fizeram-no a partir dos símbolos difundidos nas ruas, o que demonstra a negociação com o público. A noção de brasileiro aparece mais uma vez no

³⁸ No ano anterior, Noel Rosa ganhou um concurso de música carnavalesca com o samba “Com que roupa?”. Cf. *Diário de notícias*, 15 de fevereiro de 1931. p.15.

³⁹ Cf. Tiago de Melo GOMES. Op. cit.

⁴⁰ Embora a notícia demonstre que esse foi um espetáculo direcionado para a elite carioca, esse ambiente não era exclusivamente freqüentado por eles. Havia um intercâmbio cultural entre os diferentes locais de entretenimento da capital federal. Cf. Tiago de Melo GOMES. Op.Cit. p.50.

limite entre referenciais de herança africana e européia, e longe de qualquer um dos extremos.

Segundo Tiago de Melo Gomes, o Teatro de Revista se modificou a medida que o cinema começou a fazer parte do cenário carioca. Porém, ao contrário do que era especulado, os espectadores não perderam o interesse por esse gênero mais antigo. Ele se reinventou e utilizou o próprio cinema como local de divulgação de sua arte. Associado ao teatro ligeiro, esse novo teatro de revista reunia com ele as apresentações da música popular e do próprio cinema. No início das seções, ou entre uma seção e outra, os espetáculos aconteciam em um só dia. Com isso, o espectador poderia estar diante de uma peça de teatro, de um musical e de um filme ao mesmo tempo. Para o autor:

“Por certo a inspiração para essas associações vinha do país do qual eram importadas as fitas assistidas na capital federal. Nos Estados Unidos, cinema, teatro e música popular eram setores do entretenimento que se reforçavam mutuamente. Peças de teatro eram adaptadas para o cinema, além de um trânsito permanente de artistas entre os dois meios.”⁴¹

A peça parece fazer parte dessa tendência que incorporava as sugestões norte-americanas de entretenimento e se adaptava ao estilo próprio para cada país. Como sugere a reportagem, a intenção era “naturalizar”, ou seja, tornar palatável ao brasileiro, aquela mistura de gêneros. Para isso, era necessário que os cantores da música mais difundida no país estivessem presentes. Essa perspectiva pode ser percebida não só pela cópia do nome da maior casa de teatro musicado de Nova York, como também pelo estilo aglutinador do momento.

Em uma descrição de fôlego, a continuação da reportagem pode nos dar uma pista de como Carmen Miranda era nesse momento apresentada:

“Carmen Miranda, que não há ninguém no Brasil todo que não ouça e não sinta, quase diariamente, porque os milhares e milhares dos seus discos vivem rodando nas vitrolas de todos, é a brasileira, artista, que tem mais ‘fans’ entre os quarenta e seis milhões de brasileiros. Seu prestígio não vem só, está claro, da sua arte inconfundível. Vem também do ‘itíssimo’ – perdoem o barato superlativo – se

⁴¹ Idem. Ibidem. p.66.

sua personalidade que irradia simpatia absorvente, do seu 'charme' e desse 'que' que ela tem mais..."⁴²

Os muitos elogios feitos à cantora pelo autor da nota deixam claro que, a essa altura, ela já havia alcançado o sucesso que buscava através da gravação de seus primeiros discos. Embora Carmen ainda não fosse tão famosa como sugeria a reportagem, ela estava construindo sua popularidade, tendo fãs fervorosos. Carmen foi exaltada justamente por ser "brasileira", o que ajudaria o musical a assumir a forma pela qual ele se anuncia: um espetáculo brasileiro.

Além disso, a notícia afirma que a cantora é aquela que tem mais admiradores em decorrência da sua presença na indústria fonográfica, que por sua vez se alimenta do período carnavalesco para lançar e encontrar novas canções e artistas. Não só a voz da cantora é reconhecida como também seus atributos físicos. A reportagem traz um dado novo para a presente discussão. O "itissimo" que o redator faz alusão era uma gíria utilizada para representar de maneira carinhosa uma artista famosa do cinema norte-americano: Clara Bow. Carmen foi comparada a ela por proporcionar semelhante impacto aos seus admiradores. Segundo a reportagem da Vida Doméstica,

"o it, que atribuem em grande dose a Clara Bow, nada mais é do que a fascinação que a beleza, os encantos, e a magia de uma mulher bonita, exercem sobre os homens, atuando fortemente nos seus sentidos e proporcionando-lhes a embriaguez perturbadora de uma vertigem."⁴³

Essa reportagem explica com cuidado o que significava para a década de 1930, uma pessoa possuir tal designação. O "it" que o redator da reportagem se refere é esse encanto capaz de tirar a lucidez de qualquer homem quando presencia uma mulher com tais atributos. E Carmen Miranda foi a brasileira escolhida para portar o apelido lisonjeiro.

Se no lançamento do seu primeiro grande sucesso Carmen foi a aposta para a gravadora para disputar o mercado fonográfico com Francisco Alves, nesse

⁴² Barros VIDAL. "Um cocktail bem ardente, bem brasileiro!...". Diário de Notícias, 07 de agosto de 1932.

⁴³ Vida Doméstica, Rio de Janeiro, janeiro de 1930.

momento sua presença nesse espetáculo era assim anunciada como uma das atrações mais importantes. A repercussão alcançada por sua participação na peça não deixa dúvida sobre o encantamento gerado por sua figura ao longo daqueles dois anos - confirmado, dois dias depois da sua estréia, pela reportagem do Jornal do Brasil.

“O público fino do Rio anda ansioso por causa de real valor artístico e elegante e jamais deixará de emprestar o seu apoio a uma novidade que, como o ‘Broadway Cocktail’, reúna tudo de fino e de perfeito.

Francisco Alves, Carmen Miranda, Almirante, Noel Rosa tiveram ontem a sua consagração artística.”⁴⁴

Através da adaptação de uma fórmula americana, os empresários mostravam sucesso em sua tentativa de incorporar ao espetáculo a musicalidade de sujeitos que não poderiam comparecer àquela apresentação. Se não se limitava à figura de Carmen Miranda, esse processo certamente teve nela um de seus ícones principais.

* * *

Não é por isso um acaso que, poucos anos após iniciar sua carreira, Carmen Miranda já demonstrasse segurança o bastante para falar ao público sobre sua trajetória.

Ainda que de início sua nacionalidade portuguesa pudesse atrapalhar os planos da gravadora para sua popularização, como sugerem autores como Ruy

⁴⁴ Jornal do Brasil, 09 de agosto de 1932. p. 13.

Castro⁴⁵, em julho de 1930, Carmen já revelava abertamente à revista Vida Doméstica que não era brasileira:

“*Vida Doméstica*: Nasceu mesmo aqui no Rio? Perguntamos-lhe

Carmen Miranda: Ai está uma coisa interessante – respondeu sorridente Carmen Miranda. Todas as pessoas que me conhecem pensam que sou brasileira, nascida no Rio. Como vê, sou morena, tenho o verdadeiro tipo da brasileira, e daí pensarem todos que eu nasci aqui. Sou, entretanto, filha de Portugal. Nasci em Marco de Canavezes e vim para o Brasil com um ano de idade apenas. Mas o meu coração é brasileiro; que se não fosse assim eu não compreenderia tão bem a musica desta maravilhosa e encantadora terra.”⁴⁶

Apenas alguns meses após seu primeiro sucesso real – a canção “Pra você gostar de mim” – essa informação pareceu não denegrir a imagem que ela criou, associada a uma suposta identidade brasileira. Essa revelação indica, mesmo que de forma sutil, que aos poucos ela passava a ditar as regras de sua exposição e buscar certa autonomia sobre seus passos na carreira artística desde o começo. A despeito dessa informação, durante a mesma entrevista é como cantora nacional de músicas “populares” que ela se colocava perante o público. Foi através desse processo, que durou pouco mais de três anos, que Carmen Miranda chegou ao ano de 1932 como a cantora brasileira que vendia mais discos⁴⁷. Ao aproveitar-se das possibilidades abertas pelo dinâmico circuito cultural que caracterizava o Rio de Janeiro do período, foi do disco ao carnaval, deste ao samba, e do samba ao estrelato dos palcos cariocas. Por entre esses diferentes meios e espaços, afirmava-se assim o talento de uma cantora capaz de representar, nos bailes, desfiles, discos e palcos a vitalidade da chamada “musica popular” carioca.

É através deste complexo circuito cultural, na qual a cantora circulou por públicos e espaços diversos, que ela conseguiu ao longo desses anos um destaque que já garantia seu prestígio antes mesmo da chamada era do rádio⁴⁸. Se autores como Bryann McCann interpretam seu sucesso como fruto direto do processo de

⁴⁵ Segundo Rui Castro, a artista havia recebido uma recomendação da gravadora R.C.A Victor para não revelar sua origem portuguesa. Segundo sua descrição, tal fato poderia atrapalhar a inserção de Carmen Miranda no universo da música brasileira. Cf. Ruy CASTRO. Op. Cit.

⁴⁶ “Ouvindo Cigarras humanas.” Vida Doméstica, Rio de Janeiro, Julho de 1930.

⁴⁷ Ruy CASTRO. Op. Cit.

⁴⁸ Cf. Lia CALABRE. A Era do Rádio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2004.

radiodifusão brasileiro⁴⁹, não se pode ignorar que, em momento anterior, sua aproximação com universos como os do Carnaval, da indústria fonográfica e do teatro de revista já lhe asseguravam uma popularidade singular. Embora esses fossem ainda meios de divulgação de alcance local, Carmen Miranda conseguiu, através deles, criar um repertório simbólico próprio, compartilhado com seus espectadores cariocas. Sua trajetória mostra que, em 1932, ela já tinha construído um caminho sólido, através do qual a cantora de sambas e machinhas se transformou em uma grande estrela do universo musical carioca. Seu sucesso era o fruto, portanto, de um processo dialético: ao mesmo tempo em que contribuiu para a formação de uma linguagem cultural comum na capital federal, ela era o próprio fruto acabado desse processo, que garantiu em tão pouco tempo que ela alcançasse a grande popularidade que atingiu.

⁴⁹ Cf. Bryan MCCANN. Op.Cit.