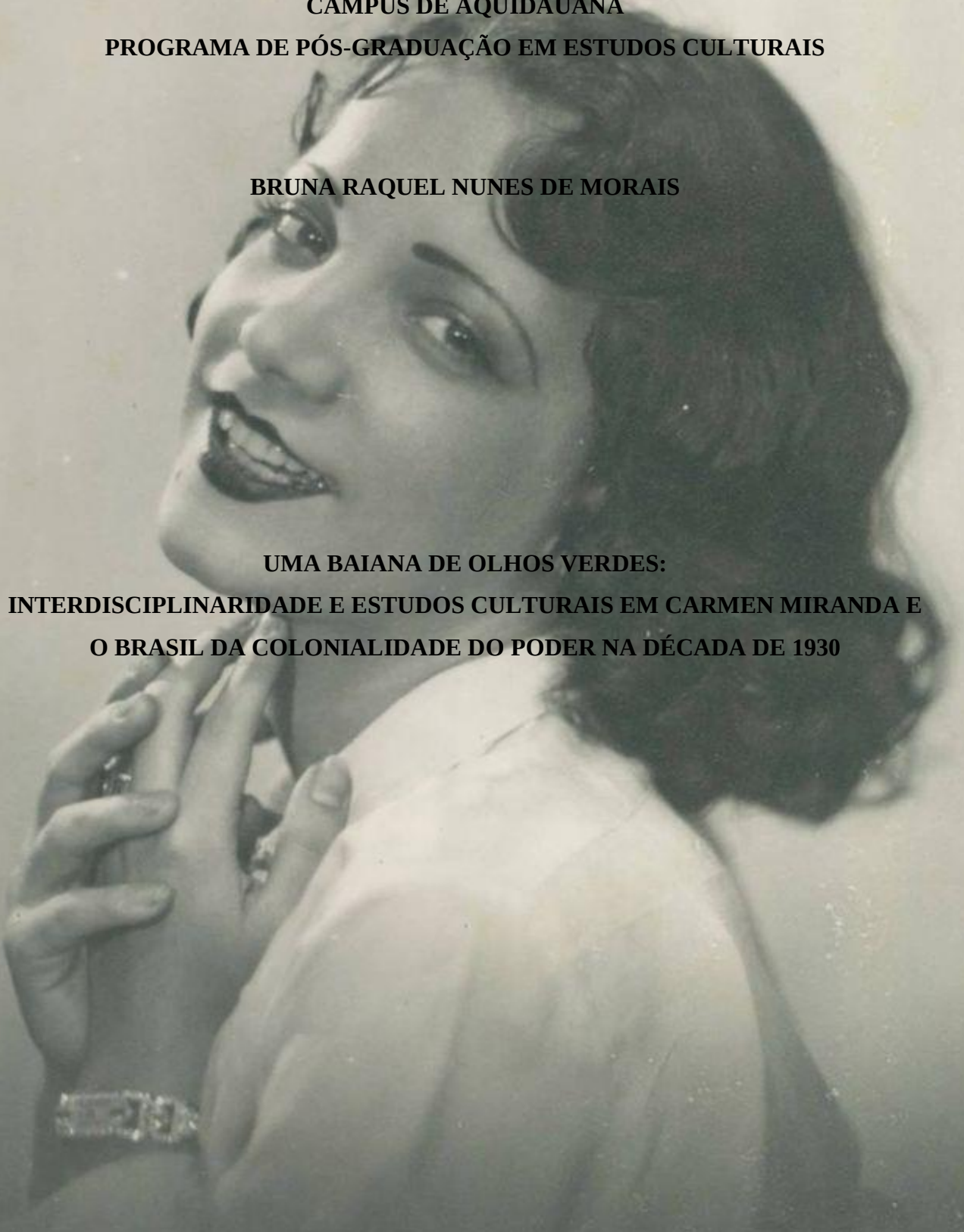




**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE AQUIDAUANA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS**

BRUNA RAQUEL NUNES DE MORAIS

**UMA BAIANA DE OLHOS VERDES:
INTERDISCIPLINARIDADE E ESTUDOS CULTURAIS EM CARMEN MIRANDA E
O BRASIL DA COLONIALIDADE DO PODER NA DÉCADA DE 1930**

**AQUIDAUANA – MS
2024**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE AQUIDAUANA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

BRUNA RAQUEL NUNES DE MORAIS

UMA BAIANA DE OLHOS VERDES:
INTERDISCIPLINARIDADE E ESTUDOS CULTURAIS EM CARMEN MIRANDA E
O BRASIL DA COLONIALIDADE DO PODER NA DÉCADA DE 1930

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestra em Estudos Culturais do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Aquidauana.

Linha de Pesquisa: Sujeitos e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Fábio da Silva Sousa

AQUIDAUANA – MS

2024

BRUNA RAQUEL NUNES DE MORAIS

**UMA BAIANA DE OLHOS VERDES:
INTERDISCIPLINARIDADE E ESTUDOS CULTURAIS EM CARMEM MIRANDA
E O BRASIL DA COLONIALIDADE DO PODER NA DÉCADA DE 1930**

Prof. Dr. Fábio da Silva Sousa – UFMS/CPNA/PPGCult/CPAq
(Orientador)

Profa. Dra. Marina Brasiliano Salerno – UFMS/FAED/PPGCult/CPAq
(Avaliadora interna)

Profa. Dra. Monique Francielle Castilho Vargas – UEMS/UFMGD
(Avaliadora externa)

Profa. Dra. Rejane Aparecida Rodrigues Candado – UFMS/CPNA
(Avaliadora externa)

DEDICATÓRIA E AGRADECIMENTOS

Ofereço esse trabalho a todos que de alguma forma contribuíram para a conclusão do mesmo, dentre professores, meu orientador, a UFMS, amigos, familiares, meus pais, irmãos e eu mesma. Quero registrar o meu muito obrigada por fazerem parte da minha vida e por fazerem ela ser mais leve.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos e, agradeço imensamente ao Programa de Pós-Graduação interdisciplinar em Estudos Culturais (PPGCult) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Câmpus de Aquidauana pela oportunidade de ingresso no mestrado, onde pude me aperfeiçoar e aprender muitas coisas. Aos professores do curso deixo o meu muito obrigada, lembrarei com carinho das aulas e do Congresso do programa.

Agradeço também as amizades que fiz durante o curso, fazendo o mesmo ser mais leve e divertido: Larissa, Rose, Márcia, Andreza e Jéssica.

Meu agradecimento especial vai para o meu orientador Fábio da Silva Sousa, que esteve presente em toda minha trajetória acadêmica, sempre incentivando e apoiando a pesquisa científica. Agradeço pelo companheirismo e bom humor de sempre.

Dedico esse trabalho primeiramente para mim mesma, que fui capaz de concluí-lo e, em especial, aos meus pais Marcia e Clovis por me darem a vida e por sempre estarem ao meu lado, me apoiando e incentivando, deixo minha gratidão eterna.

Por fim, agradeço a todos que de alguma forma estiveram comigo em toda minha vida, me apoiando e incentivando, deixo aqui meu extenso agradecimento.

RESUMO

Essa dissertação explora a colonialidade na identidade nacional brasileira da década de 1930 promovida pelo governo varguista e articulada por Carmen Miranda - a maior intérprete e representante da identidade nacional do período, que exaltava a nação, o samba e o mulato (a) com suas canções nacionalistas e, em sua figura de mulata/baiana branqueada. A dissertação tem o propósito de debater a colonialidade da década de 1930 em usar os mulatos/negros para compor uma identidade, o estereotipando e sensualizando, mas, não é um trabalho dos Estudos Étnicos Raciais e nem de História e sim um trabalho interdisciplinar dos Estudos Culturais. A dissertação foi construída em uma perspectiva decolonial, debatendo a colonialidade em exaltar a miscigenação/mulato numa apresentação branqueada na figura de Carmen Miranda, que acaba branqueando a nação que se dizia mestiça, mas, era representada pela brancura de Carmen. O problema da pesquisa está em evidenciar e refletir a colonialidade da identidade nacional da década de 1930 no Brasil, que, classificava as raças, exaltava, estereotipava e sensualizava o mulato numa apresentação branqueada, redimensionando a branquitude. A valorização da miscigenação e do mulato na década de 1930 invisibiliza as linhagens originais do mestiço/mulato e se torna um caminho para a branquitude hegemônica. A dissertação divide-se em quatro capítulos: o capítulo um apresenta a vida e carreira de Carmen Miranda e a questão mulata da década de 1930 no Brasil. O capítulo dois discute o que é a colonialidade e como ela está presente na identidade nacional brasileira do período. O capítulo três apresenta o que é a identidade, a cultura e a representação. E o último capítulo analisa a colonialidade nas canções gravadas por Carmen Miranda, através do debate de suas canções. A metodologia da pesquisa é qualitativa, investigando variadas fontes científicas relacionadas à Carmen Miranda. Além das pesquisas bibliográficas, foi realizada uma análise de sete canções da artista. Como resultado é concluído que Carmen Miranda tem contribuição na legitimação da identidade nacional brasileira na década de 1930, identidade essa que, atualiza a colonialidade ao exaltar e sensualizar a miscigenação/mulato, ao invisibilizar as raças subalternizadas na mestiçagem, redimensionando a branquitude, e, ao tirar o samba da marginalidade, mas, não seus criadores: os negros.

Palavras chaves: Carmen Miranda. Colonialidade. Branquitude. Miscigenação. Mulato.

ABSTRACT

This dissertation explores the coloniality in the Brazilian national identity of the 1930s promoted by the Vargas government and articulated by Carmen Miranda - the greatest interpreter and representative of the national identity of the period, who exalted the nation, samba and the mulatto (a) with her nationalist songs and, in her figure of a whitened mulatto/Bahian. The dissertation aims to debate the coloniality of the 1930s in using mulattos/blacks to compose an identity, stereotyping and sensualizing them, but it is not a work of Ethnic Racial Studies or History, but rather an interdisciplinary work of Cultural Studies. The dissertation was constructed in a decolonial perspective, debating the coloniality in exalting miscegenation/mulatto in a whitened presentation in the figure of Carmen Miranda, who ends up whitening the nation that claimed to be mixed race, but was represented by Carmen's whiteness. The research problem is to highlight and reflect on the coloniality of the national identity of the 1930s in Brazil, which classified races, exalted, stereotyped and sensualized the mulatto in a whitened presentation, redimensioning whiteness. The valorization of miscegenation and the mulatto in the 1930s makes the original lineages of the mestizo/mulatto invisible and becomes a path to hegemonic whiteness. The dissertation is divided into four chapters: chapter one presents the life and career of Carmen Miranda and the mulatto issue of the 1930s in Brazil. Chapter two discusses what coloniality is and how it is present in the Brazilian national identity of the period. Chapter three presents what identity, culture and representation are. And the last chapter analyzes coloniality in the songs recorded by Carmen Miranda, through the discussion of her songs. The research methodology is qualitative, investigating various scientific sources related to Carmen Miranda. In addition to the bibliographical research, an analysis of seven of the artist's songs was carried out. As a result, it is concluded that Carmen Miranda contributed to the legitimization of Brazilian national identity in the 1930s, an identity that updated coloniality by exalting and sensualizing miscegenation/mulatto, by making the subalternized races invisible in miscegenation, by redimensioning whiteness, and by taking samba out of marginality, but not its creators: black people.

Keywords: Carmen Miranda. Coloniality. Whiteness. Miscegenation. Mulatto.

ÍNDICE DE FIGURAS E TABELAS

Figura 6 - Ilustração Democracia Racial	34
Tabela 1 - Principais compositores brancos de Carmen Miranda.....	91
Tabela 2 - Principais compositores negros de Carmen Miranda.....	91
Tabela 3 - Canções de Carmen Miranda com temáticas da Bahia, mulato e em comparação com o sujeito branco.....	92

SUMÁRIO

ÍNDICE DE FIGURAS E TABELAS.....	
INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1: VIDA E TRAJETÓRIA DE CARMEN MIRANDA E A QUESTÃO MULATA NA DÉCADA DE 1930.....	11
1.1 QUEM FOI CARMEN MIRANDA.....	12
1.2 A BAIANA DE CARMEN MIRANDA.....	27
1.3 A QUESTÃO MULATA NA DÉCADA DE 1930	30
CAPÍTULO 2: CARMEN MIRANDA E A COLONIALIDADE NA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA DA DÉCADA DE 1930.....	37
2.1 COLONIALIDADE.....	37
2.2 DECOLONIALIDADE.....	43
2.3 A COLONIALIDADE EM CARMEN MIRANDA.....	47
CAPÍTULO 3: CULTURA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO.....	62
3.1 CULTURA.....	65
3.2 IDENTIDADE.....	72
3.3 REPRESENTAÇÃO.....	76
CAPÍTULO 4: ANÁLISE DA COLONIALIDADE NAS CANÇÕES DE CARMEN MIRANDA.....	79
4.1 A ASCENSÃO DO SAMBA COMO RITMO NACIONAL.....	79
4.2 A BUSCA POR UMA UNIDADE/IDENTIDADE NACIONAL APOIADA NO SAMBA E NA MISTIÇAGEM/MULATO NA DÉCADA DE 1930.....	83
4.3 A COLONIALIDADE EM CARMEN MIRANDA: UMA ANÁLISE.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	112
ANEXOS.....	117

INTRODUÇÃO

Em primeiro lugar, essa não é uma dissertação de História, Literatura, Sociologia e/outras áreas do conhecimento. O presente trabalho navega por águas interdisciplinares, no qual, a partir dos Estudos Culturais, as disciplinas apresentadas acima dialogam entre si, sem fronteiras fechadas e sem zonas de confortos epistêmicos. É, com essa premissa que o desafio aqui foi apresentar uma análise da Colonialidade em Carmen Miranda.

Carmen Miranda (1909-1955) apesar de viver apenas quarenta e seis anos foi a cantora mais famosa e popular da década de 1930 no Brasil e, a primeira mulher a fazer sucesso e assinar contrato com uma rádio no país – a Mayrink Veiga em 1932, quando o costume era pagar cachê de participação. Também foi a primeira artista brasileira a fazer sucesso no exterior e a primeira latino-americana com uma estrela na Calçada da Fama. Ela foi uma artista multimidiática e a maior estrela do rádio, cinema, palcos e cassinos brasileiros, recordista em gravações, vendas e salários, se tornando um ícone da comunicação de massa no Brasil e da cultura brasileira, trazendo visibilidade para o Brasil. Tem sua importância no contexto histórico-cultural de sua época, no período entreguerras, de exacerbação de nacionalismos e auge do crescimento da indústria cultural e do entretenimento, influenciando neste meio e sendo influenciada por ele.

A artista nasceu em Portugal em 1909 e veio para o Brasil com dez meses de idade, aqui foi criada no Rio de Janeiro (RJ), onde dos seis aos dezesseis anos cresceu na Lapa, onde dizia que aprendeu a malícia da vida, por conta da vida boemia daquele lugar, com seus restaurantes, cafés, cabarés, pensões e hábitos de vida regados de gírias e palavrões, que, Carmen incorporava em suas interpretações. Segundo Ruy Castro (2005) Carmen trouxe da Lapa a capacidade de ser sábia e de ter respostas prontas, com gírias e palavrões.

O contexto que ela se consagra no Brasil era favorável, pois, a partir de 1927 o cinema deixa de ser mudo e passa a ser falado, cantado e dançado, a indústria de discos nacionais que era dominada pela gravadora Odeon passa a ter duas concorrentes – a Brunswick e a Victor e, o rádio no Brasil deixa de ter apenas duas emissoras (que antes transmitiam em horários alternativos por não ter público suficiente e só tocavam conteúdos educativos e música clássica), ganhando mais transmissores e estações e adotando a música popular, onde “finalmente o samba seria entronizado como a música brasileira por excelência e, junto com as marchinhas de Carnaval, produziria uma extraordinária geração de compositores, letristas e cantores” (CASTRO, 2005, p. 38).

Todo esse contexto entre o final da década de 1920 e início de 1930 é impulsionado com a entrada de Getúlio Vargas na presidência do Brasil, que incentivava a participação artística para veicular seus interesses políticos. Tudo isso aliado ao potencial artístico de Carmen, seu jeito brejeiro e malicioso favoreceu seu crescimento artístico, porque, antes desse período o melhor veículo para alguém com vocação artística era o teatro, pois, era pelo seu palco que saíam os sambas e marchas que o povo cantava e, era o teatro que sustentava os dramaturgos, coristas e músicos, porém, Carmen tentou e não conseguiu chances no teatro (Castro, 2005).

Carmen Miranda foi um dos artifícios de uma política de unificação e identificação nacional organizada a partir de 1930 no governo varguista, que procurou se aproximar das camadas populares e eleger seus símbolos e elementos como constituintes de uma identidade nacional para legitimar seu poder. A produção artística foi incentivada e controlada, Carmen Miranda era popular e seus sambas nacionalistas podiam ser aproveitados pelo Estado para penetrar no imaginário popular um sentimento de pertencimento à Nação brasileira e um sentimento de identificação com um certo jeito “típico” brasileiro.

A artista obteve sucesso na década de 1930 - período que o nacionalismo mais se afluou no mundo (entre as Grandes Guerras Mundiais). Suas músicas nacionalistas (que elevavam o Brasil, os brasileiros e a figura do mulato) e seu carisma alcançavam sucesso e agradavam o governo varguista que, juntamente com o povo a elege como a “*Pequena Notável*”, “*Estrela Máxima*”, “*Embaixatriz do Samba*” e a “*Cantora do It Verde e Amarelo*”, sendo associada à identidade nacional brasileira desde o início de sua carreira e muito antes de aparecer de baiana em 1939 no filme “*Banana da Terra*”, quando se torna o ícone e a representação do Brasil e da América Latina através de sua baiana estilizada e branca.

Carmen Miranda não era compositora de suas músicas e sim intérprete, escolhendo o que iria interpretar, devido as várias ofertas de compositores que a procuravam. Portanto, dentre as opções de músicas do período, tinha autonomia de cantar o que lhe agradava e, mesmo que não compusera, era seu estilo, imagem e interpretação que fazia sucesso. Carmen dava um toque nas músicas com sua gesticulação e coreografia, ditando seu próprio ritmo e dominando a canção, se tornando fenômeno de venda e ídolo nacional. Era uma porta-voz da cultura popular e das classes populares, que se sentiam representados em suas canções.

Carmen Miranda foi ao mesmo tempo produtora e um produto cultural, construiu imagens sobre o Brasil e se transformou numa imagem de um Brasil branco e racista, tudo isso pela sua representação branqueada de mulata/baiana. A artista era participação frequente no

rádio, onde exaltava a figura do mulato sambista. Essa valorização, porém, era fruto dos interesses varguista, que pretendia unificar o país para legitimar seu poder, para isso se aproximou das várias camadas sociais e exaltou seus símbolos (samba e o mulato) para compor uma identidade nacional que uniria o povo brasileiro. Porém, para não desagradar a elite conservadora e racista da época (que não se agradava com a exaltação da miscigenação/mulato e do samba), Vargas teve que apoiar artistas brancos para interpretar esses símbolos.

Nesse cenário, Carmen já era um sucesso no rádio e era branca, foi escolhida para ser sua “disseminadora ideal”. Através dela esses elementos da cultura popular foram exaltados como parte da brasilidade, mas, porque serviam para o projeto político do momento (unificar a nação, construir imagens e símbolos sobre a mesma) e, porque foram incorporados a partir de um filtro moral e racial que incorporava tais elementos caracterizando-os a partir da brancura de Carmen. Tinha um projeto de unificar o país e valorizar elementos populares e a mestiçagem, ao mesmo tempo que recusava sua imagem enegrecida apoiando intérpretes brancos. Carmen Miranda então ajudou a formar uma identidade pretendida de brasileiro, de acordo com os interesses de Vargas, unificando a nação sob uma cultura nacional homogeneia na sua branquitude.

Destaco a participação de Carmen Miranda na construção das identidades brasileira e latino-americana, pois, ela ajudou a construir imagens e representações sobre nós. Primeiramente contribuiu na construção de uma identidade nacional na década de 1930 que atualiza o discurso colonial ao valorizar os elementos afro-diaspóricos, a mestiçagem e a ideia de democracia racial através da brancura de Carmen (a miscigenação era exaltada para a branquitude continuar privilegiada e os conflitos raciais não serem questionados e os elementos afro-diaspóricos e a nação eram branqueados a partir de sua figura branca).

E posteriormente, nos Estados Unidos do contexto da Política da Boa Vizinhança, Carmen Miranda atualiza o discurso colonial em suas representações de gênero, raça e sexualidade, com sua personagem de baiana estilizada em Hollywood – que atualiza o discurso colonial ao dar continuidade a ideia colonial de pensar as mulheres nativas como sensuais, as sexualizando e na permanência da subalternização dos latino-americanos, formulando a ideia de América Latina como paraíso exótico de altos prazeres, colocando esse espaço e seus habitantes como seres primitivos e irracionais, criando a ideia de necessidade de civilização/colonização. Assim os discursos coloniais foram atualizados nas representações

feitas consciente ou não por Carmen Miranda, que performou esse conjunto de nações e contribuiu na criação dessas identificações colonialistas de nós.

A identidade nacional construída na década de 1930 tinha fundamentos em uma identidade racial, onde o mulato e a mestiçagem eram exaltados como um produto brasileiro. A incorporação do mulato é perceptível nas músicas do período e Carmen de baiana foi a disseminadora dessa figura. Vargas ao valorizar o mestiço se aproximou do povo e legitimou seu poder, porém, a exaltação da miscigenação contribuía para a permanência da colonialidade devido a miscigenação ser usada como estratégia etnocida para ocultar as linhagens originais (indígenas e africanas), construindo um sujeito que não reconhece suas linhagens e vai no caminho da branquitude que é hegemônica e aparato da sociedade brasileira devido a colonialidade de sua estrutura. A colonialidade na exaltação da miscigenação e do mulato contribuía para a branquitude continuar privilegiada, porque, eram intérpretes brancos que representavam o país e que lucravam e também a forma como o mulato era representado nas canções era de maneira colonial pela sua sexualização.

Nesse cenário cultural/político é percebido a colonialidade em classificar as raças e exaltar a miscigenação, fazendo que o violento passado colonial (relação desigual de poder no qual uns dominavam -europeus e outros eram submetidos a dominação - povos originários e negros escravizados) fosse esquecido e que estes grupos experimentassem viver em harmonia, como se vivessem em uma sociedade igualitária - o que não era/é possível devido a própria herança colonial enraizada, que até hoje faz com que estes grupos estejam em desvantagem política, social e econômica. Neste cenário, Carmen Miranda – que era branca e a artista mais popular do período foi a representante da nação que exaltava a miscigenação e o mulato (a), criando sentidos simbólicos para a mesma e contribuindo para a ampliação do pensamento colonial que coisifica, classifica, diferencia, sexualiza e invisibiliza o violento passado colonial.

Consciente ou não a artista participou desse jogo político e cultural das representações e identidades, que é manipulado pelos centros de poder e pelo meio cultural da indústria cultural, que age por meio da mídia penetrando o imaginário popular. Assim há as transformações das identidades culturais que forjam as identidades nacionais do mundo pós-moderno, que está em constante mudança não tendo uma identidade unificadora, mas, identidades descentradas e deslocadas, vão mudando de acordo com as representações.

A presente dissertação busca a partir dos Estudos Culturais investigar a cultura e a identidade nacional brasileira da década de 1930 e as formas de produção de significados e

sentidos na trajetória artística de Carmen Miranda, que impactou o cenário cultural na década de 1930. Carmen foi uma produtora cultural, produziu sentidos sobre a cultura e sobre a identidade brasileira. Os Estudos Culturais destacam a complexidade do fenômeno cultural e sua importância nas práticas sociais das sociedades, não acreditando existir uma identidade unificada, coesa e verdadeira, estão distantes do essencialismo e acreditam na multiplicidade de maneiras de ser e pertencer, em diálogo com o multiculturalismo e a hibridização de culturas.

Os Estudos Culturais estudam a cultura, os produtos culturais e a formação de identidades reconhecendo a inter-relação cultura-sociedade, teorizando que não se entende um projeto artístico sem entender sua formação. Os projetos artísticos são constituídos pelos processos sociais e constituem esses processos na medida em que lhes dão forma, assim como o modo de vida das sociedades estruturam as obras, que também articulam os significados de suas respectivas sociedades. A linguagem e os meios de comunicação dão forma, valores e significados para as sociedades. No entanto, esses significados são culturais, alcançam existência por meio dessas formas culturais e são modificados na medida em que entram em conjunção com pessoas que os podem aceitar, modificar e recusar (CEVASCO, 2003).

Escolho pesquisar Carmen Miranda por admirar sua força em aguentar os padrões machistas da época para uma cantora e atriz e por aguentar inúmeros preconceitos por ser brasileira e latino-americana no exterior. Considero Carmen um símbolo de determinação e conquista, ela inicia sua vida trabalhista com dezesseis anos numa loja de chapéus e se torna famosa em 1930 com sua marchinha “*Tai*”, onde passa a ter jornadas incansáveis de gravações, ensaios e apresentações, conquistando o Brasil e os brasileiros.

Apesar de compreender seu pioneirismo e sua importância ao elevar o país e o samba, não posso somente elogiar sua figura sem perceber suas problemáticas coloniais como a elevação da branquitude através da falsa exaltação da miscigenação/mulato numa representação branca, a sexualização da figura do mulato e a retirada do samba da marginalidade, mas, não de seus criadores negros, que não puderam representar seu gênero musical e nem a nação que se acreditava mulata. Também não posso deixar de perceber o contexto favorável para os meios de comunicação, música, cinema, publicidade e intercâmbios pan-americanista no Brasil a partir de 1930. A aceitação e elevação do samba a partir de 1930 faz com que Carmen se afirme como a autêntica sambista do Brasil.

Ao analisar a trajetória artística de Carmen Miranda não gostaria de reduzi-la aos contextos e interesses políticos/culturais de seu tempo, nem quero coloca-la como algo

produzido pelos mesmos, pois, acredito que ela tinha criatividade e carisma que a fizeram agente ativo de sua própria história, sendo ajudada pelo contexto da época, mas, também mediadora cultural, influenciando na construção da identidade nacional em sua autonomia na escolha das músicas e ao inserir seu jeito, palavras e trajes nessas representações, portanto, influenciou e foi influenciada, contribuindo de forma negativa para nossas representações e identificações (com viés colonialista). Tampouco coloco seus ouvintes e a população para quem essa identidade era dirigida como passivos, pois, eles tinham participação, já que foi através deles que se formou essa identidade e são eles quem aprovam ou reprovam suas representações, impondo pressões sobre elas.

Carmen não era apenas refém de discursos e representações de seu tempo, ela tinha uma certa autoria em suas performances, muitas vezes torcendo os significados hegemônicos em suas interpretações. Ela representava os sentidos da colonialidade, mas, também abria a possibilidade de interpretações que subvertiam os sentidos iniciais (BALIEIRO, 2014).

Mesmo Carmen Miranda sendo parte de um patrimônio cultural brasileiro, por ter representado a cultura brasileira, elevado o samba e a baiana a símbolo da nação e no exterior é notável seu gradual esquecimento na memória do Brasil. A memória da artista continua apagada, porque, as pessoas sabem quem foi Carmen Miranda, mas a veem como um mito, não valorizam sua importância como patrimônio cultural do país e como uma mulher que atravessa inúmeras barreiras da sociedade machista da época como: dirigir, trabalhar, se apresentar em cassinos, mostrar a barriga e falar palavrões. A artista foi influência no cinema hollywoodiano devido aos seus trajes de baiana, que, além de influenciar na moda, influenciaram no desenvolvimento da tecnologia da cor no cinema, para ressaltar o colorido do exotismo brasileiro/latino. A mulher Maria do Carmo é desconhecida, na nossa memória existe a Carmen Miranda que cantava com frutas na cabeça, ou seja, um mito, mas, a mulher Maria do Carmo é desconhecida e será trabalhada na dissertação.

Carmen amava o Brasil, o Rio de Janeiro, o carnaval e o samba, ela se entusiasmava em representar o país e fazer o mesmo e o samba ficar conhecido mundialmente, só não enxergava a dificuldade desse desejo. A sua alegria em divulgar o Brasil e o samba era tanta que quando vai para os Estados Unidos em 1940 exige que o grupo musical Bando da Lua fosse junto com ela para tocar o samba verdadeiramente brasileiro no exterior. E quando era atacada de preconceitos sobre o Brasil e a América Latina respondia na defensiva, tentando desconstruir

estereótipos, explicar o samba e que não falávamos espanhol e nem nos vestíamos como sua fantasia de baiana (CASTRO, 2005).

Se Carmen conseguiu representar o Brasil? Sim, mas em partes. Porque ninguém conseguiria representar um país em sua totalidade, tendo em vista a complexidade cultural e ideológica de uma nação. Gold (2008) afirma que é difícil julgá-la, pois, ela carregou primeiramente a responsabilidade de representar a identidade brasileira, tendo em vista a vastidão que é o Brasil e posteriormente, teve a responsabilidade de representar a América Latina como um todo com a missão de agradar os três públicos diferentes (Brasil, América Latina e Estados Unidos), o que era praticamente impossível e desafiador devido as exigências de Hollywood em apresentar as nações do seu jeito. O desejo dela em projetar o Brasil internacionalmente era uma tarefa difícil e ingrata, porque, ainda que conseguisse projetar o Brasil internacionalmente o fazia reforçando uma identidade artificial e inferior do país diante da superioridade dos Estados Unidos.

A tarefa de representar nações e identidades é difícil, pois, como aponta Hall (2006), as identidades do mundo pós-moderno não são acabadas, unificadas e fixas, são híbridas e mutáveis. Então, não teria como Carmen representar de forma unificada e digna todas essas nações, porque, não existe representações reais e realismo absoluto, o realismo é incapaz de existir. Moura (2019) discute que, ao mesmo tempo a baiana de Carmen se adaptava à toda América Latina e deixava de representar o Brasil e com o interesse estadunidense de Carmen representar esse todo, a artista fica esvaziada de qualquer identidade e pouco agradava os países que tentava representar. A intenção de Carmen era representar o Brasil, país que dizia amar e onde sua nacionalidade/identidade foi criada, porém, tendo em vista o contexto e o interesse estadunidense de estreitar relações com a América Latina, não era pretendido representar somente o Brasil, mas toda a América Latina de forma generalizada e unificada - que é colonial por generalizar a região e seus habitantes, não respeitando as diferenças de cada nação.

Segundo Garcia (2001), foi Hollywood que alimentou e divulgou a imagem da baiana que marca para sempre a carreira da artista. A imagem da baiana híbrida e cosmopolita de Carmen aproximou essa personagem à outros setores. O exotismo ao ser veiculado nacional e internacionalmente deixava de ser uma exclusividade da negra do tabuleiro e contra a vontade de muitos passava a compor a identidade da nação. Carmen acabou por se moldar àquilo que dela era esperado dentro do mundo do show business.

Por tudo isso é necessário discutir sua importância como objeto de estudo na construção da identidade brasileira de viés colonial. Inocentemente ou não a artista em suas produções contribuiu para o redimensionamento da branquitude e para a sexualização da figura do mulato e da baiana. Por isso também, a presente dissertação tem relevância ao estudar os aspectos coloniais nas representações feitas por Carmen Miranda, para podermos criticar essa colonialidade que ainda age na nossa sociedade.

A partir da trajetória e das produções artísticas/culturais de Carmen Miranda percebemos como as categorias de gênero, raça e sexualidade foram fundamentais para legitimar o discurso colonial sobre nós e legitimar a hegemonia política dos grupos dominantes através das identidades representadas pela artista.

A dissertação está focada na identidade nacional brasileira da década de 1930 que foi promovida pelo governo varguista e articulada por Carmen Miranda em suas canções nacionalistas e com sua baiana/mulata. A partir de uma investigação focada nos Estudos Culturais é analisado os aspectos da cultura e a produção de significados/sentidos através da identificação cultural e de suas representações, visando entender como se dá o processo de construção da identidade brasileira na década de 1930, apoiada em um nacionalismo pretendido. E busca -se debater os aspectos da colonialidade presentes nessa identidade.

A dissertação objetiva discutir e criticar os aspectos da colonialidade presentes na identidade nacional brasileira de 1930 representada por Carmen Miranda, sendo apresentado as contribuições da artista na construção dessa identidade colonial que coloca o mestiço/mulato no centro da representação do Brasil, porém, numa representação branca a partir de Carmen, que representa o Brasil com sua baiana/mulata, mas, branqueada. Nesse período era buscado no Brasil uma identidade nacional unificadora que valorizasse os elementos populares e, Vargas elege o samba e o mestiço/mulato como símbolo da brasilidade, porém, era preciso branquear essas figuras populares para não desagradar a outra parte da nação que ele também desejava conquistar – a elite conservadora e racista que não se agradava em ser representada por uma figura negra que cantasse samba.

Então, a partir disso o samba (que era de origem negra) é modificado e sua intérprete é escolhida: Carmen Miranda, porque, já era popular e era branca. Assim, a identidade nacional foi branqueada. A exaltação do samba a partir de intérpretes brancos deixa evidente a colonialidade, já que redimensiona a branquitude da nação, assim como fica evidente a colonialidade dessa identidade na falsa exaltação da miscigenação, que servia como estratégia

etnocida para invisibilizar as raças subalternizadas e para a branquitude ser alcançada e continuar privilegiada. Será analisado e discutido as produções da artista, suas linguagens e relações com a colonialidade nas representações, onde há o subjugamento desses sujeitos. Será problematizado as relações de colonialidade em suas produções em concordância com os estudos decoloniais, que lutam contra a colonialidade que atua por meio da cultura, mídia, estereótipos, imagens, artistas e suas produções.

A metodologia da dissertação é qualitativa - considera que existe uma relação entre o mundo e o sujeito além de resultados quantificáveis, ou seja, com subjetividades. Esse modelo de pesquisa é empregado para contextualização histórica, social, cultural e econômica de um determinado lugar, fenômeno ou grupo de pessoas e objetiva entender a explicação de algum fenômeno, usando diversos documentos, atuais e antigos. Ele usa duas técnicas de pesquisa: a pesquisa documental (recorre as diversas fontes: documentos, livros, revistas, biografias, gravações) e a pesquisa bibliográfica (usa fontes já analisadas e discutidas cientificamente como um levantamento bibliográfico). Para a escrita da dissertação foram investigadas várias fontes sobre a artista, como livros, artigos científicos, dissertações e teses, biografias e a análise crítica de suas canções.

A dissertação divide-se em quatro capítulos: Vida e trajetória de Carmen Miranda e a questão mulata na década de 1930; Carmen Miranda e a colonialidade na identidade brasileira da década de 1930; Cultura, Identidade e Representação; Análise da colonialidade nas canções de Carmen Miranda.

O primeiro capítulo abordará a vida de Carmen, de seu nascimento até sua consagração como a cantora mais popular do Brasil em 1932, de acordo com a biografia de Ruy Castro (2005). E também será estudado os dois personagens mais frequentes em suas canções: a baiana (sua personagem mais famosa) e o mulato (a). Está dividido em três partes: Quem foi Carmen Miranda; A baiana de Carmen Miranda; A questão mulata na década de 1930.

O segundo capítulo discutirá a colonialidade presente nessa identidade. Será teorizado o conceito de colonialidade a partir de Quijano (2005); Mignolo (2009) e Segato (2021) que acreditam que a colonialidade é o padrão de poder advindo da colonização no continente americano, gerando violências que ainda agem no continente, com imposição de normas eurocêtricas e universais, onde o universal é a representação do homem/hétero/branco-europeu, repudiando a alteridade e a diferença - o outro. E será discutido o conceito de decolonialidade a partir de Quijano (2005); Mignolo (2009-2010); Segato (2021) e Walsh

(2009) que acreditam ser a decolonialidade uma teoria que rejeita o universalismo do pensamento e que dá voz ao que foi silenciado construindo novas perspectivas pensando no coletivo. Ela busca descolonizar os lugares colonizados, desconstruir ideias hegemônicas e oferecer alternativas para superá-las.

O terceiro capítulo apresenta os conceitos de cultura, identidade e representação. Para debater cultura será usado os trabalhos de Cevalco (2003); Williams (2000); Thompson (1998); Canclini (1998); Bhabha (1998); Hall (2006); Segato (2021) e Quijano (2005). Para debater identidade será usado os trabalhos de Hall (2006); Canclini (1998); Bhabha (1998); Martín-Barbero (1987); Kellner (2001) e Quijano (2005). E para debater a representação os trabalhos de Hall (2016) e Shoat e Stam (2006). Para esses autores, cultura são significados comuns, o produto de todo um povo, resultado de experiências pessoais e sociais, sendo feita e refeita, por isso não é acabada, é híbrida e heterogênea. Toda sociedade tem sua cultura, significados e direções comuns e seu desenvolvimento se dá nas experiências e no contato. A sociedade se constrói e reconstrói pela cultura, significações, mudanças, comunicação e experiência.

O último capítulo analisa a colonialidade nas canções de Carmen Miranda, que só era intérprete e não compositora das letras. Será debatido a colonialidade desse período em valorizar o samba e a mestiçagem/mulato (a) ao mesmo tempo que modifica/branqueia esses elementos e, será estudado o porquê dessas figuras relacionadas à negritude serem escolhidas para compor a identidade e a brasilidade, quais os interesses dessas escolhas e as problemáticas. Para a discussão da colonialidade será analisado sete canções da artista: *Mulato de qualidade* (1932); *Elogio da raça* (1933); *Mulatinho Bamba* (1935); *Deixa comigo* (1939); *Cabaré no morro* (1937); *Sai Da Toca Brasil!* (1938) e *Quem Condena a Batucada* (1938).

Como resultado é concluído que Carmen Miranda contribui na legitimação da identidade brasileira na década de 1930, identidade essa que atualiza a colonialidade ao invisibilizar as raças subalternizadas e redimensionar a branquitude, ao sensualizar a figura do mulato e ao tirar o samba da marginalidade, mas não seus criadores: os negros. Carmen Miranda contribui na atualização do discurso colonial em sua representação branqueada de mulata/baiana ao exaltar a miscigenação e o mulato, sendo uma falsa exaltação e um possível caminho para a branquitude ser alcançada e continuar privilegiada. Carmen legitima e articula uma identidade nacional pretendida na década de 1930 pela sua representação da nação em sua mulata/baiana branca.

CAPÍTULO 1: VIDA E TRAJETÓRIA DE CARMEN MIRANDA E A QUESTÃO MULATA NA DÉCADA DE 1930

No presente capítulo será abordado a vida de Carmen Miranda, de seu nascimento até sua consagração como a cantora mais popular do Brasil em 1932. Também será estudado os dois personagens mais frequentes em suas canções: a baiana (sua personagem mais famosa) e o mulato (a) brasileiro. Será apresentado sua trajetória de vida e o contexto social e cultural do Brasil de sua época, período recente do pós-abolição da escravidão e da implantação da república - que aos poucos deixa de ser oligárquica e passa a ser moderna e industrial e, período onde elementos afro-diaspóricos como o samba, carnaval, mulato (a) e a baiana passam a ser valorizados como parte de uma brasilidade que devia ser valorizada devido o momento nacionalista e lusofóbico que o Brasil passava após a crise de 1929 e a entrada de Getúlio Vargas no poder em 1930.

O momento que Carmen Miranda se consagra como artista é um período nacionalista em todo o mundo, que passava pelo pós-primeira guerra mundial e pós-crise de 1929. E no Brasil não era diferente, a partir de 1930 Getúlio Vargas assumindo a presidência do país, implanta uma política nacionalista de valorizar o que é brasileiro, o trabalhador e o povo (que em sua maioria era a população negra e mulata). Dessa forma passa a valorizar além dessa gente, seus elementos e símbolos culturais como o samba, o carnaval e a baiana. Alguns desses elementos escolhidos para compor a brasilidade já estavam em discussão como produto brasileiro desde o movimento modernista de 1922 (movimento artístico que visava explorar e valorizar a brasilidade), era o caso do mulato (a), visto como a maior característica e o mais puro produto do país, fruto da maior característica da nação: a miscigenação racial. Estudar a trajetória de Carmen é estudar esse momento histórico do Brasil nacionalista de Vargas.

Nessa onda nacionalista de valorizar e utilizar tudo o que fosse parte de uma brasilidade, o samba, o carnaval, o mulato (a) e a baiana são os personagens frequentes das produções artísticas, servindo de enredos para canções e filmes da época. Diversos são os filmes carnavalescos, os livros e canções de samba que elogiam o carnaval, o mulato (a) e a baiana.

O samba era um ritmo afro-brasileiro antigo e rural que passa a ficar popular no final do século XIX, quando os escravizados e ex-escravizados passam a morar no Rio de Janeiro trazendo suas tradições e cultura para a cidade, urbanizando e modificando o ritmo, que aos poucos passa a ser cantado por mais pessoas, caindo no gosto popular. Porém, por sua origem

negra ele ainda sofria preconceitos, o que muda a partir do final da década de 1920 e início de 1930 com Vargas incentivando o ritmo como parte da brasilidade e incentivando sua produção com letras que elogiavam a nação, o trabalhador, o carnaval, o mulato (a) e a baiana.

Carmen Miranda estourou como cantora na mesma época que o samba, o carnaval, o mulato (a) e a baiana foram valorizados, portanto, elogiava esses elementos em suas canções. Era um momento nacionalista no Brasil e os artistas se empenharam em elevar o país e seus símbolos. Entre eles a mais famosa foi Carmen Miranda, que elevou o nome do Brasil no exterior e exportou seus símbolos como o samba, o carnaval, a mulata e a baiana mundo a fora.

1.1 QUEM FOI CARMEN MIRANDA

Carmen Miranda (1909-1955) foi uma artista multimidiática, percorrendo o rádio, os palcos e o cinema. Ela foi a primeira mulher a assinar contrato com uma rádio no Brasil e a cantora mais cara do rádio brasileiro. Também foi a primeira latino-americana com uma estrela na Calçada da Fama e a mulher mais bem paga de Hollywood entre 1945-1946. Portanto, foi uma personagem da história brasileira e seu protagonismo merece destaque.

Carmen foi a cantora que mais se destacou no Brasil durante a década de 30, seu jeito popular, brejeiro e malicioso criava uma conexão e cumplicidade com o público (principalmente o popular), que a ouvia repetidas vezes nos discos ou acompanhavam suas apresentações. Sua música *Taí*, lançada no início de sua carreira (1930) vendeu 35 mil cópias em discos, sendo a maior vendagem discográfica da história do Brasil até aquele momento, já que uma música de carnaval de grande aceitação vendia em torno de 5 mil (KERBER, 2007).

Julio Borges (2006) aponta Carmen Miranda como uma mulher de arquétipo incompatível com o padrão clássico de beleza, porém, uma menina/mulher simples e simpática, cheia de graça e vivacidade, com riso brejeiro, andar ondulante e gírias de subúrbio. Qualquer disco que gravasse era um êxito, porque sutilmente modificava as canções, inserindo exclamações inesperadas, tinha inflexões graciosas, tiques pessoais e cantava dando a impressão de sentir sua felicidade, juventude e deslumbramento adolescente diante da vida.

A artista obteve muito sucesso na década de 1930, período que o nacionalismo se aflorou no mundo (1918 e 1950 – entre as Grandes Guerras). Ela fez sucesso por suas músicas nacionalistas que agradavam o governo varguista e pelo seu carisma. Já no início de sua carreira

nos anos 30 era associada à identidade nacional, sendo chamada de *Cantora do It Verde-Amarelo*. Carmen não era compositora de suas músicas, mas, escolhia o que iria interpretar, já que recebia muitas ofertas de compositores, portando uma autonomia de cantar o que gostava e se identificava e mesmo que ela não compusera, era seu estilo, imagem e interpretação que fazia sucesso, se tornando fenômeno de venda e ídolo nacional. Era uma porta-voz da classe popular, que se sentia representada em suas canções e, até porque antes de se tornar famosa, ela própria era da classe popular e trabalhista.

A artista nasce junto com a música popular brasileira, fazendo parte da construção dela. Ao mesmo tempo que nasce junto com essa música a inova com seu jeito particular de interpretar e performar as canções. Carmen inicia a carreira nos discos e surpreende as gravadoras e a população pela sua forma espontânea de cantar (modificando partes das canções e inserindo seu jeito de falar) e por romper com o estilo lírico predominante entre as cantoras. Nesse momento a música abraçava o estilo popular e Carmen Miranda incorporava e interpretava seu estilo popular nas canções e não o estilo lírico, sendo inovadora.

A indústria do entretenimento no Brasil antes de Vargas era fraca e iniciante, contendo apenas cinco gravadoras (Odeon, Parlophon, Columbia, Victor e Brunswick), poucos teatros de revista (teatro musical onde eram lançados, divulgados e consagrados os cantores e suas músicas antes do rádio, ainda era um meio fraco e com influência da Belle époque francesa), o cinema nacional ainda não tinha importância e o rádio era iniciante contendo apenas duas emissoras: a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e Rádio Clube do Brasil que transmitiam conteúdo educativo e música clássica em horários alternativos por não ter público suficiente.

O teatro de revista no Brasil estreou em 1884, o cinema nacional em 1896, as gravadoras em 1900 e o rádio em 1922. Esses eram os quatro pilares da indústria do entretenimento no Brasil de Carmen Miranda e ela usufrui primeiramente do discos (gravadoras), depois ganha espaço no rádio e depois no cinema nacional.

Antes de Vargas entrar no poder (1930) os meios de comunicação eram iniciantes e se inspiravam na moda e cultura francesa. No seu governo as músicas passaram a ser divulgadas pelo rádio e não mais pelo teatro de revista, no entanto, Carmen Miranda em 1930 já estava consagrada pelo disco com sua marchinha carnavalesca *Tai*, estourada em fevereiro de 1930, não precisou da ajuda inicial do rádio nem do teatro de revista. Vargas incentiva as gravadoras, o rádio e o cinema nacional, todos com temáticas, ritmos, arranjos e letras brasileiras. A partir desse incentivo firmam-se compositores, cantores e atores, toda uma classe de artistas e fãs,

que, a partir do rádio e do cinema podiam acompanhar seus ídolos, iniciando uma relação de celebridade e fãs no Brasil. A popularidade de Carmen crescia juntamente com a venda de aparelhos de rádios. Era o início da era de ouro da música popular brasileira, cenário marcado pela expansão do rádio, dos discos e do cinema.

Carmen já famosa, se torna um dos artifícios da política de unificação e identificação nacional do governo varguista, que procurou se aproximar das camadas populares e eleger seus símbolos e elementos como constituintes de uma identidade nacional para legitimar seu poder. A produção artística foi incentivada e controlada, Carmen era popular e seus sambas nacionalistas foram aproveitados pelo Estado para penetrar no imaginário popular o sentimento de pertencimento a nação brasileira e de identificação com um jeito típico brasileiro. E Vargas sendo o incentivador disso, ficava como o “pai dos pobres” e permanecia no poder.

Carmen reuniu os primeiros e mais importantes compositores da década de 1920 como Noel Rosa, Lamartine Babo e Sinhô, iniciando com eles o processo de formação da música popular brasileira. As canções apresentavam o cotidiano, as palavras e gírias da época. A música popular brasileira se inicia antes dela, mas ela a inova com sua interpretação criativa, mudando o tom e inserindo palavras e risos.

A artista inova a música popular com seu jeito de interpretar, porque usava seu corpo, olhar, mãos e voz como instrumento de performance para interpretar canções, usando o corpo e a voz de forma inovadora no circuito audiovisual muito antes de ir para os Estados Unidos. Ela trazia alegria as músicas que interpretava, como se desse para sentir sua alegria na canção, porque tinha domínio com o público popular. Na década de 1930 eternizou os mais importantes compositores da música brasileira: Pixinguinha, Assis Valente, Ary Barroso, João da Baiana, Braguinha, Aloysio de Oliveira e Dorival Caymmi. E ao lado de Francisco Alves, Mario Reis, Noel Rosa e tantos outros contribuiu na aceitação e divulgação do samba. Ela também foi a intérprete privilegiada dos mais famosos sambas exaltação que exaltavam o povo brasileiro e as belezas e riquezas do Brasil miscigenado.

Essa era a característica musical de seu tempo e essas músicas eram incentivadas pelo governo, propagadas pelos discos, rádios e serviços de propaganda e imprensa do governo (usavam essas canções em programas oficiais do governo). No Brasil, primeiramente ela foi adorada e depois acusada de servir ao populismo de Vargas. Quando vai para os Estados Unidos é também adorada inicialmente e depois acusada de ter se americanizado e de ridicularizar e

estereotipar os brasileiros e latino-americanos e de ser instrumento da Política da Boa Vizinhaça. Sua carreira foi marcada por essa linha tênue entre adoração e críticas.

Carmen Miranda foi um produto de seu tempo, assim como todos somos, ela foi uma artista da modernidade pré-pop e um artista multimidiática que se adaptava e triunfava em todos os meios de comunicação de seu tempo: discos, rádios, teatros, cassinos, palcos, cinema e televisão. Ela surge numa época de transformações na cultura brasileira que viu surgir através do rádio e do cinema grandes artistas e celebridades. Antes do rádio e do cinema não se falava muito em grandes estrelas e fã-clubes. Carmen não apenas acompanhou estas transformações na cultura brasileira, como também foi parte importante deste processo, exercendo influência nessa cultura ao inventar performances e imagens do Brasil, levando o país representado em sua figura. A artista trouxe visibilidade para o Brasil e se tornou ícone da cultura brasileira, teve sua importância no contexto histórico-cultural de sua época, no período entreguerras, de exacerbação de nacionalismos e de auge do crescimento da indústria cultural e do entretenimento, influenciando e sendo influenciada por este meio. Transformou-se num ícone das massas, criando e sendo criada pelo mundo do entretenimento. Tem importância na construção histórico-cultural do Brasil e da identidade nacional brasileira.

Sua carreira iniciou no final de 1929 e início de 1930 com o auxílio do músico e compositor baiano Josué de Barros, que após ouvir Carmen cantar se encanta com ela e a encaminha para algumas apresentações e gravadoras. Porém, é próximo ao carnaval de 1930 que a artista estoura com a marchinha *Taií*. Já estourada no Brasil e contratada por gravadoras ela inicia em 1931 sua carreira internacional primeiramente pela América do Sul, indo várias vezes para a Argentina, Uruguai e Chile, fazendo turnês anuais em Buenos Aires. Seu principiante sucesso internacional na América do Sul contribuiu para o enaltecimento da artista como representante da cultura brasileira. A consagração, sucesso e prestígio de Carmen se espalhava pelo Brasil na década de 1930 pelos discos, rádio e por suas diversas turnês e excursões, sejam elas nacionais, como ela sempre fazia em São Paulo, Minas Gerais e Nordeste e internacionais, como na Argentina, Uruguai e Chile.

Sônia Melo de Jesus Ruiz (2017) apresenta a ascensão da carreira de Carmen:

Maria do Carmo Miranda da Cunha nasceu em 9 de fevereiro de 1909, na cidade de Marco de Canaveses - Portugal. Veio morar no Rio de Janeiro com apenas dez meses de idade. Começou a trabalhar com quatorze anos para ajudar nas despesas da família, porém seu sonho de ser uma cantora de sucesso só foi realizado em 1929, quando gravou sua primeira música pela Brunswick,

“Não vá sim’bora”, do compositor Josué de Barros. A trajetória de sucesso de Carmen Miranda foi singular e, em poucos anos, a artista conquistou papéis importantes em vários filmes, gravou diversas músicas, cantou em rádios, cassinos e teatros do Brasil, vindo a tornar-se uma celebridade nacional. Contudo, só em 1939 as portas do estrelato internacional se abriram para ela, com um convite para participar do elenco do novo espetáculo da Broadway - *As ruas de Paris* (The streets of Paris) nos EUA (RUIZ, 2017, p. 113).

Santana (2020) discute que, o sucesso de Carmen não pode ser reduzido aos contextos que ela estava inserida: interesses nacionalistas de Vargas e interesses expansionistas da Política da Boa Vizinhança estadunidense, porque, quando sai do Brasil Carmen já era um fenômeno nacional, *Rainha do Rádio* e recordista de vendas, em 10 anos gravou 281 músicas: sambas, marchinhas, choros, rumbas e tangos. O mesmo autor diz que, oito meses após chegar nos Estados Unidos a artista já era apontada como a terceira personalidade mais popular de Nova York e em 1946 se tornou a mulher melhor paga em Hollywood.

Sobre a vida pessoal e a ascensão de Carmen Miranda como artista pouco se sabe no senso comum, ela é mais conhecida quando se consagra de baiana a partir de 1939. A principal fonte sobre sua vida é a biografia do jornalista brasileiro Ruy Castro, que em 2005 lançou um livro sobre a vida da artista. Biografia esta que foi lida e será apresentada a seguir, apontando alguns fatos relevantes sobre a vida da artista, o contexto da época e sua ascensão:

Vida de Carmen Miranda: de seu nascimento até 1932 (quando está consagrada no Brasil e na América do Sul) segundo a biografia de Ruy Castro

1909-1915 (de seu nascimento até a ida para a Lapa carioca)

Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955) nasce em Marco de Canavezes – Portugal, no dia 09 de fevereiro de 1909 e no mesmo ano já imigra para o Brasil chegando na cidade do Rio de Janeiro em 17 de dezembro de 1909 com dez meses de idade. Até conquistar carreira internacional em Hollywood a artista sempre morou no Rio de Janeiro e nunca voltou a Portugal, mesmo fazendo turnês pela Europa na década de 1940. Ela, portanto, foi criada no Brasil e dizia que sua nacionalidade era brasileira, mesmo sem nunca ter abdicado também de sua nacionalidade portuguesa. A artista era de família pobre, seu pai era barbeiro e sua mãe lavadeira e cozinheira, ela teve cinco irmãos, fato que pesava na renda familiar, fazendo todos trabalharem desde cedo.

Seus pais imigram para o Brasil para tentar uma vida melhor devido à crise instalada em Portugal, escolhem o Brasil por ser bem português na época, com calçadas de pedras e vielas coloniais, sobrados com fachadas mouriscas, comercio de tecidos, cigarros, pecados e vinhos dominado por portugueses, trazendo muitos deles para cá (cerca de 200 mil portugueses natos para uma população de um milhão). Desde quando chegaram ao Rio de Janeiro até Carmen ficar famosa a família morou na região central da cidade.

A 1ª morada dos Miranda foi no tradicional bairro imperial São Cristóvão - reduto dos portugueses que se fixavam no Brasil e dos desalojados das modificações urbanas da cidade, mas, o bairro logo se transformaria numa zona industrial, por isso a família procura outro bairro em 1910. A 2ª morada foi próxima ao Mercado Municipal, onde viveram até 1911. A 3ª morada foi próxima à Praça Tiradentes, que era uma região de prostituição e por isso saem de lá em 1913. A 4ª morada foi num sobrado na Candelária, que deixava de ser um bairro residencial e se transformava em bairro de negócios, com bancos, escritórios, lojas e fluxos de carros e bondes a toda hora, o que fez o aluguel aumentar, fazendo os Miranda saírem dali em 1915 procurando um bairro residencial mais calmo e com escola perto para as crianças. Daí então foram para a Lapa carioca, onde Carmen Miranda tinha 6 anos (CASTRO, 2005).

1915-1925 (sua vida na Lapa)

A 5ª morada em 1915 foi na agitada e boemia Lapa carioca, onde viveram por dez anos, até 1925. Carmen viveu na Lapa dos seis aos dezesseis anos e lá descobriu o mundo e criou sua personalidade. A Lapa era agitada pela cocaína e pelo trânsito de pessoas, bondes e carros, seus cafés, restaurantes, bares, casarões, cortiços, pensões, prostíbulos, e a música. Carmen passa a estudar no Colégio de Freiras de Santa Tereza, brincava na rua, jogava futebol, costurava roupas de boneca e ajudava a mãe a entregar as roupas que lavava para ajudar na renda familiar que era pouca. Assim Carmen conhecia o bairro, a vida, as músicas e o jeito da rua. Na Lapa Carmen aprendeu sobre a vida, sedução, gírias e palavrões, incorporando – os no seu jeito malicioso e desbocado. Em 1925 os Miranda saem da Lapa por conta do crescimento do bairro devido à proximidade do Palácio do Catete, Senado e Ministérios, deixando o bairro mais agitado e luxuoso, frequentado por comerciantes e políticos, requerendo novos cabarés, restaurantes e orquestras, misturando, pobres e ricos, malandros e intelectuais num ambiente cheio de prostitutas e cocaína, fazendo a família se retirar dali (CASTRO, 2005).

1925-1927 (saída da Lapa e início de sua vida trabalhista e de tentativas para ficar famosa)

A 6ª morada foi em um sobrado na Travessa do Comércio, um bairro mais calmo e comercial de mascates e pescadores. Os Miranda ficam ali até 1931. O aluguel era mais caro e só trabalhavam os pais de Carmen e sua irmã mais velha num ateliê de costura. Para melhorar a situação da família sua mãe aluga o resto do sobrado como uma pensão diurna que servia refeições e coloca os filhos para a ajudar. Carmen recém-terminado o ginásio passa a trabalhar no mesmo ateliê sua irmã mais velha trabalhava, onde ao saírem do serviço iam cantar em bistrôs próximos. No mesmo ano trabalhou em uma loja de artigos masculinos, fazendo camisas e gravatas. Foi nessa loja que conheceu seu primeiro namorado – o remador e filho do fundador do Clube de Regatas do Flamengo – Mario Cunha, com quem namorou até 1932, terminando por conta de traições de Mario e ciúmes de Carmen. Com ele Carmen frequentava jogos, praias, carnavais, grandes jantares e cinema.

Carmen assim como a maioria das mulheres de seu tempo, consumia e sonhava em fazer parte do cinema hollywoodiano, porém, o cinema brasileiro ainda estava engatinhando e já tinha suas estrelas. Mesmo assim, Carmen com seu sonho de ser atriz sempre mandava fotos suas para olheiros do cinema, porque sonhava em ser famosa. A primeira vez que tentou fazer parte do cinema foi em 1926 mandando uma foto sua para olheiros, tentativa essa frustrada.

De acordo com Castro (2005), antes de 1927 o cinema era mudo e as rádios brasileiras sem importância, mas, a partir de 1927 o cinema passa a ser falado, cantado e dançado. As canções populares que vinham do teatro, agora vinham pelo rádio e discos e o Brasil deixa de ter apenas duas rádios que transmitiam conteúdo educativo e música clássica. Nesse período a indústria de discos nacionais, dominada pela gravadora inglesa Odeon ganha duas concorrentes – a Brunswick (gravadora que Carmen grava sua primeira música *Não vá sîmbora* em 1929) e a Victor. A radiofonia vai ganhando no Brasil mais transmissores e estações, mas, ainda era arcaica, evoluindo na década de 1930 com o apoio de Vargas. Nesse período o melhor veículo artístico era o teatro, era através dele que saíam os maxixes, sambas e marchas que o povo cantava. No entanto, antes de se consagrar como cantora Carmen nunca conseguiu chances no teatro e no cinema. A pequena Carmen só consegue chances nos palcos e telas a partir de sua música, foi a música que abriu as portas para Carmen Miranda.

1928-1929 (Carmen é notada por um músico e inicia sua carreira musical)

Carmen sempre cantava servindo as mesas na pensão de sua mãe, já que os frequentadores pediam para ela cantar. Um deles era o jornalista e compositor baiano – Anibal Duarte de Oliveira que em 1928 ouve Carmen cantar na pensão e se encanta com a jovem de 19 anos. Anibal organizava festivais beneficentes de música e ao ouvir Carmen quis levá-la para se apresentar num evento beneficente que estava organizando – um show no Instituto Nacional de Música que aconteceria em janeiro de 1929. Mas, para ela se apresentar era preciso a aprovação do diretor musical do evento – o músico e compositor baiano Josué de Barros, que quando escuta Carmen cantar aprova sua participação, prometendo ensaiá-la e incentivar sua carreira. Para Josué de Barros, Carmen tinha um *It*, uma luz intensa nos olhos e um sorriso elétrico, o que fez aprovar sua presença no evento, lhe ensaiar e impulsionar sua carreira como cantora e, para isso, ele se dedicou totalmente (CASTRO, 2005).

Nessa época (início de 1929) Carmen ainda era uma jovem vendedora de chapéus que tentava audições e testes amadores, porém, com seu talento e o esforço de Josué de Barros de fazê-la famosa, ela se tornaria a artista brasileira mais famosa e de maior projeção internacional.

Segundo Castro (2005), em janeiro de 1929 Carmen tem sucesso em sua apresentação no evento, cantando quatro músicas (dois tangos, uma canção sertaneja e um samba, que na época era impróprio para tocar em salões), conquistando e empolgando Josué, que passa a levar a iniciante artista para cantar em outros eventos e nas rádios, que a partir de 1929 começam a mudar sua programação, tocando músicas populares (que antes circulavam pelo teatro). Este era um bom momento para Carmen iniciar sua carreira. No entanto, mesmo com o sucesso no evento beneficente e mesmo com as participações elaboradas por Josué nas rádios e em festas e reuniões de família da alta sociedade carioca ainda era preciso gravar um disco para divulgar seu talento, porque em 1929 ainda não era o rádio quem divulgava o trabalho de um artista e sim os discos ou teatro. Assim Carmen Miranda inicia sua carreira nos discos.

Para gravar seu primeiro disco Carmen e Josué pensam em gravadoras novas, por serem mais baratas e terem mais chances já que não tinham figuras importantes em seu repertório. Primeiramente eles escolhem a recém-chegada gravadora Brunswick e em setembro de 1929 Carmen grava seu primeiro disco, com duas canções de Josué de Barros, são elas: *Não vá simhora* e *Se o samba é moda*. Porém, o disco só ficaria pronto em janeiro de 1930 e por essa demora Josué e Carmen decidem investir em outra gravadora recém-chegada, a estadunidense – Victor, que observando a onda nacionalista e lusofóbica no Brasil contrata para sua orquestra

dois músicos brasileiros para arranjar as músicas que seriam gravadas: Pixinguinha e Rogério Guimarães, sendo a primeira gravadora no Brasil a contratar músicos brasileiros e ainda um negro (Pixinguinha).

Em novembro de 1929 Josué e Carmen tentam gravar na Victor e lá Pixinguinha que comia na pensão dos Miranda e já tinha ouvido Carmen cantar autoriza sua gravação. Em 04 de dezembro de 1929 Carmen grava seu segundo álbum, com duas músicas de Josué: *Triste Jandaia* e *Dona Balbina* e logo grava *História de um capitão africano* e *O nego no samba* também de Josué. Essas quatro novas músicas também só seriam lançadas em janeiro de 1930, fazendo Carmen e Josué esperarem para saber se faria sucesso. Se ela estourasse a Victor lhe daria outros álbuns, desde que só cantasse música brasileira e não divulgasse que tinha nascido em Portugal, porque, a Victor sabia da onda nacionalista e lusofóbica no Brasil e lançava estratégias de ser uma gravadora abasileirada, por isso contrata músicos brasileiros. Carmen permanece na Victor cinco anos, até janeiro de 1935, iniciando sua carreira na gravadora e gravando inúmeras músicas ao som da orquestra de Pixinguinha. Depois de sair da Victor é contratada pela gravadora Odeon, onde permanece até suas últimas gravações no Brasil (1940).

Sobre essa onda nacionalista e lusofóbica Ruy Castro diz:

O Brasil respirava nacionalismo, o momento pertencia à música brasileira, e o samba era o ritmo nacional por excelência – produzido por brancos e negros, e encantando homens e mulheres, ricos e pobres, jovens e velhos. Em 1937, o governo Vargas passava um decreto facilitando a abertura de estações de rádio no país inteiro e estimulando a instalação de serviços de alto-falantes nas praças de cidades que não tivessem uma emissora. Era a música brasileira abrindo passagem. E a turma que produzia essa música não parava de crescer (CASTRO, 2005, p.159).

1930 (Carmen estoura, gravando discos e propagandas)

Em janeiro de 1930 Carmen tinha cinco músicas circulando nas lojas do Rio de Janeiro (isso porque o samba *O nego no samba* não é lançado) e assim sua voz e interpretação caem no gosto popular e fazem sucesso (mas ela e seu nome ainda eram desconhecidos), fazendo a Victor cumprir com o combinado lhe dando duas músicas para ela gravar para o carnaval que seria em março. Foram as faixas: *Burucutum* e *Iaiá, ioiô*. No entanto, o que a Victor e nem a própria Carmen esperava é que pouco tempo após isso ela fosse ficar ainda mais famosa por uma simples marchinha de carnaval - a sua canção mais famosa: *Tai* (CASTRO, 2005).

Carmen grava seu novo álbum (para o carnaval) com as músicas *Burucutum* e *Iaiá, ioiô* em 22 e 23 de janeiro de 1930, no entanto, perto dessas gravações ela se encontra ocasionalmente com o compositor Joubert de Carvalho, que se encanta com sua voz e personalidade e em menos de 24 horas escreve uma música para ela – a marchinha *Taí* que é gravada em 27 de janeiro de 1930. Enquanto *Burucutum* e *Iaiá, ioiô* ficaram prontas para a vendagem antes do carnaval (tempo necessário para as pessoas escutarem e cantar as canções no carnaval), *Taí* não ficou pronta antes, sendo lançado apenas em 01 de março de 1930 em pleno sábado de carnaval, mas isso não impediu a marchinha de estourar no carnaval, pelo contrário, ela fez sucesso nesse carnaval e no próximo (fenômeno nunca visto antes).

Taí foi cantada por milhares de pessoas e teve 35 mil discos vendidos, fazendo Carmen estourar e se consagrar como cantora. O sucesso de *Taí* faz seu nome sair do anonimato e ficar famoso, todos sabiam quem era Carmen Miranda pela sua voz e interpretação única. Além da fama, ela ganha muito dinheiro e um contrato com a Victor para o resto do ano, almejando juntos cerca de 20 discos e 40 músicas, se tornando uma estrela e tendo um começo de carreira explosiva, com músicas consecutivas. A Victor queria lançar a cada dezoito dias um disco novo de Carmen, era um investimento inédito numa só artista brasileira. Antes de Carmen estourar os cantores mais famosos eram Francisco Alves e Mário Reis, entretanto quando Carmen lança *Taí* essa realidade muda (CASTRO, 2005).

Ao longo de 1930 além das gravações, Carmen cantava em eventos da alta sociedade carioca, mas, agora ela era convidada para se apresentar e não mais uma cantora amadora. Também a classe artística como Francisco Alves e Pixinguinha exigiam sua presença nas Noites de Arte e de Samba que aconteciam nos teatros e cinema, neste momento ela era vista como um deles, dividindo palco com eles. Com o sucesso de *Taí* ela passa a ter participação semanal nas rádios, ganhando cachê por apresentação e não mais se apresentando de graça. Seu cachê era o mais alto das rádios, igualmente o do já consagrado, primeiro grande ídolo do rádio e do disco *Doutor do samba* e *Rei da voz* - Francisco Alves (CASTRO, 2005).

Em 1930 também, Carmen fez sua primeira campanha publicitária - para o desodorante Leite de Rosas. Este foi o primeiro produto a explorar a imagem de Carmen, que foi sua garota-propaganda por anos. Por conta de sua crescente fama, até nos lugares que ela ia para se divertir, como na praia, clubes, bailes ou cinema ela era incentivada a cantar. Mas, mesmo sendo notada ela não renunciava a seus hábitos, como costurar suas roupas e chapéus, se arrumar, passar batom, sair, ir ao carnaval, à praia, andar de bonde, beber caipirinha e dirigir.

Em julho de 1930 Carmen trai a Victor confessando numa entrevista que nasceu em Portugal, mas, se justifica dizendo que é brasileira de coração. Na contramão, a Victor encomenda uma música para ela gravar que exaltasse o Brasil e suas qualidades a fim de camuflar a informação que ela era portuguesa (devido a tendência nacionalista e lusofóbica do momento). Sendo assim, em agosto de 1930 ela grava sua primeira canção nacionalista: o samba-canção *Eu gosto da minha terra*. Devido essa tendência era desejável músicas que exaltassem o Brasil, assim surge o pré samba-exaltação.

Em agosto de 1930 Carmen faz sua primeira viagem a trabalho, juntamente com Sílvio Caldas vai para a cidade de São Paulo gravar alguns discos no novo estúdio da Victor. Essas viagens eram para promover o samba e o trabalho dos artistas. Entre as sessões de gravação os artistas passeavam e cantavam nas rádios e eventos da elite paulistana organizados pela Victor. A viagem era longa e nela Carmen grava quatorze músicas (CASTRO, 2005).

Em setembro de 1930 famosa em todo o Brasil ela estreia no teatro de revista cantando sambas de Ary Barroso e é criticada por cantar samba que ainda não agradava a maioria da população, alcançando esse fato apenas em 1932 (onde o samba conquista a preferência do público pelas ondas do rádio e pelo cinema nacional que passa a usar em suas produções os ritmos populares, o carnaval e os sucessos do rádio).

No final de 1930 Carmen tinha lançado cerca de vinte discos e quarenta músicas, entre sambas, sambas-canção, marchinhas, toadas, canções cômicas, lundu, foxtrote e tangos, era um recorde para uma estreante.

Seu primeiro ano de carreira lançada e divulgada (1930 – porque suas canções só são lançadas no início desse ano) foi explosivo, porque, ela lança suas primeiras músicas em janeiro de 1930 alcançando um sucesso ainda insignificante, porém, em março ela sai do anonimato e conquista o Brasil com sua marchinha *Taií*, se tornando a cantora mais famosa do Brasil já em seu primeiro ano de carreira indo para São Paulo gravar. Carmen inicia sua carreira num momento proveitoso, em 1930 inicia a “Época de Ouro” da música popular, tendo uma renovação musical com gravações de gêneros musicais populares como samba e marchinha, também a partir de 1927 o rádio no Brasil se inova e ganha mais transmissores, aumentam-se as gravadoras, o cinema deixa de ser mudo e surge uma nova geração de compositores, músicos, interpretes e artistas populares, tudo isso contribuiu para o surgimento de uma iniciante indústria cultural no Brasil, fazendo que compositores, músicos e artistas tivessem pudessem mostrar sua arte e que a carreira artística se tornasse profissão, sofrendo menos preconceito.

Os negros do Estácio (RJ) desde o início do século XX haviam criado o samba urbano que, em 1930 se tornava a música nacional por excelência, tinham agora sua música símbolo de resistência reconhecida. O samba e os artistas a partir desse momento tinham lugar garantido nas rádios, gravadoras e filmes musicais. A partir de 1930, com Vargas incentivando o rádio, o carnaval, os artistas e o samba esse gênero ganha o Brasil através do rádio, discos e artistas. A partir desse cenário Carmen se consagra no meio musical do Brasil, assim como ela outros cantores (a) como: Francisco Alves, Mario Reis, Sílvio Caldas, compositores como: Lamartine Babo, Noel Rosa, Assis Valente, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Ismael Silva, Ataulfo Alves e Braguinha e, músicos como: Pixinguinha, Benedito Lacerda e Josué de Barros.

Algumas transformações no universo musical do Brasil já tinham ocorrido na década de 1920, como a maneira de divulgar músicas e artistas que passa a ser pelos discos e rádio e, o cinema passa a ser falado, cantado e dançado. A partir dos anos 30 houve um desenvolvimento tecnológico nos instrumentos de captação do som e na sua reprodução, as rádios veiculam publicidade e todo o potencial criativo de cantores e compositores se amplia, ficando popular. Com o rádio as músicas chegavam para todos os estados do Brasil e o samba ficava popular. Os compositores eram homens e as músicas escritas de acordo com o pensamento da época e com suas perspectivas. No início dos anos 30 músicas que exaltassem o Brasil eram incentivadas pelo governo e a partir de 1932 era composto músicas sobre a Bahia e os baianos, é quando se cria a mística da Bahia e da baiana, por lá ser considerado uma terra encantada, o lugar de “origem do Brasil” e de origem do samba, que é trazido e modificado no Rio de Janeiro se tornando um samba moderno e urbano (CASTRO, 2005).

1931 (Carmen se consagra nos discos e faz sua 1ª turnê internacional)

No ano de 1931 o governo regulamenta a radiodifusão, abolindo as taxas de instalação de aparelhos de rádio em casas, aumentando a quantidade de emissoras e de aparelhos caseiros de rádio. Esse ano foi menos produtivo para Carmen, porque, sua irmã Olinda morre de tuberculose em 03 de março, fazendo Carmen se afastar das gravações por três meses, voltando a gravar em junho, mês que decide sair da Travessa do Comércio e levar sua família para morar no bairro Santa Tereza (7ª moradia). Entre o final de junho e setembro Carmen se afasta novamente das gravações porque tem uma crise de apendicite, voltando à ativa no final de setembro, quando é convidada para ir juntamente com Francisco Alves e Mário Reis numa turnê em Buenos Aires para apresentações em eventos e rádios argentinas, essa foi sua primeira turnê

internacional. A turnê dura trinta dias e os três fazem sucesso na Argentina, cantando solo ou em grupo. Na turnê Carmen se aproxima de Mário Reis e se tornam amigos (CASTRO, 2005).

1932 (Carmen já consagrada faz turnês internacionais e nacionais para divulgar o samba, ganha programa no rádio e se inicia no cinema)

Segundo Castro (2005), em 1932 Carmen termina com Mário Cunha, se dedicando mais à carreira. O governo Vargas incentiva o samba e o carnaval, promovendo o primeiro campeonato de escolas de samba e permite a propaganda no rádio, que podia ter anúncios pagos e programação fixa e para ter audiência contratavam radialistas e cantores para atrações musicais de humor ou radioteatro. Assim a rádio Mayrink Veiga, que era líder de audiência contrata Carmen para um programa semanal de quinze minutos em abril de 1932 e Carmen se torna a primeira cantora a assinar um contrato de trabalho com uma emissora, quando o comum era cachê de participação. Carmen já era consagrada pelo discos, agora se consagraria no rádio.

Ainda no início desse ano Carmen tem sua primeira participação no cinema nacional, pela primeira vez a artista realiza o seu sonho de se ver nas telas. Ela tem participação no filme-revista carnavalesco *O carnaval cantado de 1932*, onde é convidada para fazer um número musical, cantando seu samba *Bamboleô*. Mesmo que não fosse uma participação no elenco (coisa que só aconteceria uma única vez num filme nacional em 1935) ela realiza seu sonho de aparecer no cinema. A partir de sua primeira participação especial num filme ela sempre era chamada para outros números musicais. Seu sucesso no cinema está ligado à música. A artista começa sua carreira no ramo musical gravando discos e se apresentando nas rádios e por isso ascende no cinema sendo convidada para fazer números musicais e, posteriormente nos grandes palcos e cassinos do Brasil e depois cinema hollywoodiano. Nos Estados Unidos ela começa sua carreira nos teatros da Broadway e depois conquista o cinema Hollywoodiano, onde deixa de ser cantora de rádio e dos discos e passa a ser vista como uma comediante que raramente canta, quem ela era no Brasil *Rainha dos discos* e *Embaixatriz do samba* fica para trás.

Em agosto, Carmen vai novamente em turnê para Buenos Aires, dessa vez vai acompanhada com Josué de Barros, Francisco Alves, Noel Rosa, Almirante e seu novo compositor – o baiano Assis Valente, que escreve inúmeros sucessos para ela, como *Good-bye* (1932); *Acorda São Joao* (1934); *Minha embaixada chegou* (1934); *Camisa listrada* (1937); *E o mundo não se acabou* (1938). De setembro à novembro Carmen faz sua primeira turnê no nordeste brasileiro (antes só tinha se apresentado em São Paulo e em Buenos Aires), indo para

a Bahia e Pernambuco. O governo incentiva sua ida a esses lugares de difícil acesso para popularizar o samba como símbolo nacional e para a população saber quem era Carmen Miranda, porque só a escutavam pela rádio e discos (CASTRO, 2005).

No final deste ano, mesmo cansada de turnês, gravações, shows e entrevistas Carmen ainda faz sua segunda participação especial num filme nacional *A voz do carnaval*, onde fez três números: *Good-bye*, *Moleque indigesto* e *Bateu-se a chapa* (Castro, 2005).

A parceria de Carmen Miranda e Josué de Barros seu descobridor e fiel compositor, amigo e auxiliador durou até 1933, quando este recebe a tarefa de formar um conjunto brasileiro na Argentina, ficando por lá até 1939.

É importante frisar que Carmen Miranda se consagra como a maior artista do Brasil e como a *Intérprete oficial do Brasil* em 1932. Nesse ano sua vida e carreira toma outro rumo, ela ganha um programa semanal na rádio mais popular do Brasil (Mayrink Veiga), consegue sua primeira participação no cinema nacional, faz turnês internacionais e pelo Brasil para divulgar o samba, se tornando a *Embaixatriz do samba* e a *Cantora Oficial do Brasil*. Nesse ano também, ela inicia sua parceria com o compositor baiano Assis Valente que lhe compõe várias músicas nacionalistas e, também Vargas incentiva o samba e o carnaval promovendo o primeiro campeonato de escolas de samba (CASTRO, 2005).

Declínio e crise de sua carreira, casamento e fim de sua vida (1946-1955)

Carmen Miranda era católica e desejava se casar e ser mãe, não almejando se divorciar nunca. Ela se casa uma única vez em 17 de março de 1947 com o assistente de produção estadunidense - David Sebastian, que após o casamento se mostra alcoólatra e passa a ser o empresário da artista, conduzindo mal os negócios e a vida de Carmen, num casamento fracassado. Carmen não almejava o divórcio, então passa a suportar o casamento e a crise na sua carreira a partir de 1946 (por conta do fim da Segunda Guerra Mundial e a redução da necessidade de aliados e filmes com temáticas latino-americanos e exóticas) à base de cigarros, bebidas e remédios, entrando numa decadência física.

Carmen dizia que não se casou por amor, mas, por medo de ficar sozinha. O casamento não foi bom, ele a explorava, tomava conta de seu dinheiro, lhe maltratava e traía, causando brigas e forte ciúmes na artista, que não se separava por conta da religião. Carmen chegou a engravidar de David em 1948, porém, teve um aborto espontâneo, não realizando seu sonho de

ser mãe. Após a perda do bebê ela entra em depressão, se aprofundando mais em remédios antidepressivos, calmantes, cigarros e bebidas, atravessando longas crises em sua vida pessoal, que logo afetaria sua carreira que entraria em decadência. Carmen teve vários romances com personalidades brasileiras e internacionais como: Mario Cunha, Carlos da Rocha Faria, Aloysio de Oliveira, John Wayne, Donald Buka e Carlos Niemeyer, mas, acabou se casando com o único homem que a pediu em casamento e porque queria ser mãe e estava prestes a completar 39 anos, entrando assim num casamento conturbado.

Carmen Miranda apesar de ter uma extensa produção artística viveu pouco, tendo uma morte precoce aos 46 anos em 1955. A artista foi um fenômeno, muito profissional, trabalhava muito, com inúmeras apresentações num ritmo incansável de trabalho, o que a fez usar soníferos e estimulantes, esses medicamentos aliados a prática excessiva de ingerir bebidas alcoólicas e cigarro foi afetando sua saúde. A dependência por remédios controlados e por bebidas alcoólicas e cigarro era comum em Hollywood. Carmen Miranda começa a usar remédios para dormir, para ficar acordada e para se manter magra, se tornando dependente deles.

Nos últimos anos de sua vida se sentia muito cansada e era dependente de remédios controlados. É então que decide voltar um tempo para o Brasil a fim de se desintoxicar dos remédios. Ela chega ao Brasil em 3 de dezembro de 1954 e fica quatro meses se tratando com tratamentos de choques. Entretanto, sua carreira não podia estacionar e por isso decide voltar com sua agenda de trabalho nos Estados Unidos em abril de 1955, sem estar completamente tratada. No seu retorno ao trabalho volta a usar remédios controlados e, então no dia 4 de agosto de 1955 durante uma apresentação em um programa de televisão sente um mal-estar, mas, recupera o ar e volta a se apresentar. E a noite, após gravar o programa, retorna a sua casa em Beverly Hills, onde recebe amigos e mais tarde, na madrugada do dia 5 de agosto tem uma morte súbita, sendo encontrada morta em seu quarto.

Seu corpo embalsamado chegou ao Rio de Janeiro para o velório em 12 de agosto e seu cortejo fúnebre foi envolto numa bandeira do Brasil e acompanhado por cerca de meio milhão de pessoas que cantavam sua marchinha *Tai*. Foi uma grande perda artística para o Brasil. No ano seguinte, o prefeito do Rio de Janeiro elaborou o Museu Carmen Miranda, que só foi inaugurado em 1976 no Aterro do Flamengo. E em 1960 foi criada uma escultura de bronze em homenagem à artista no Largo da Carioca, que atualmente está exposta na rua que leva o nome da artista, na Ilha do Governador – Rio de Janeiro (Castro, 2005).

Segundo Castro (2005), Carmen Miranda em toda sua carreira tem 313 gravações oficiais, sendo 281 gravações no Brasil - gravando duas músicas na Brunswick (1 disco), 150 na Victor (77 discos) e 129 na Odeon (65 discos), totalizando 281 gravações e 143 discos e 32 gravações nos Estados Unidos. Essa discografia compreende o período de 1930 (ano que lança sua primeira música – *Não Vá Símbora*) a 1950 (ano que grava sua última canção *Ypsee-I-O*, gravada para o filme *Romance Carioca*, penúltimo filme da artista).

1.2 A BAIANA DE CARMEN MIRANDA

A busca por uma identidade nacional no Brasil estava calçada em símbolos populares e relacionados a negritude e por isso algumas figuras como o mulato(a) e a baiana são escolhidos para representar a nação. Nessa busca, o Estado, os intelectuais e artistas tiveram papel ativo e foram mediadores e responsáveis pela consagração da baiana como um símbolo e bem cultural do Brasil. O governo varguista exercia poder e controle sobre os meios de comunicação e procurou fixar a imagem da baiana em suas práticas cotidianas. Assim houve a popularização da figura da baiana como um símbolo do Brasil. Como representante da cultura nacional, a figura da baiana foi representada e propagada por sambas e por Carmen Miranda.

A figura da baiana é escolhida para representar o Brasil porque era um exemplo de trabalho, porque a Bahia é uma região histórica da nação e por ter sido o primeiro lugar onde os colonizadores chegam no Brasil, incorporando uma espécie de mito fundador do país. Também pelo fato de o samba (que já estava relacionado a identidade nacional) ter relações com os baianos - que eram seus precursores. E porque a baiana era uma figura que lembrava a miscigenação e o convívio harmonioso entre as camadas populares com a elite brasileira, o que seria uma síntese do Brasil.

Com a incorporação de elementos populares e relacionados a negritude na identidade nacional a baiana é escolhida como símbolo nacional e Carmen Miranda ao se vestir de baiana exaltou a Bahia e a baiana em suas canções, colaborando na legitimação dessa figura como símbolo nacional. A baiana representada por Carmen Miranda foi aceita para se tornar símbolo nacional por ela ser uma mulher branca, mesmo representando uma figura produto da miscigenação e com elementos afro-diaspóricos em sua imagem Carmen é aceita e branqueia a figura da baiana também ao mudar seu traje, inserindo artigos de luxo na vestimenta da mulher preta e pobre que era a baiana, como colares e anéis extravagantes, sandália de salto e outros,

se transformando em uma baiana cosmopolita e menos negra, deixando de ser uma figura nacional para se transformar em outra nacional e brasileiríssima.

As interpretações sobre a Bahia e a baiana já era feita por Carmen Miranda desde 1932, com sua primeira canção sobre a Bahia - a canção *Etc*, onde canta: “Bahia, que é terra do meu samba, Quem nasce na Bahia é bamba”. Desde 1932 a artista já elogiava a Bahia e os baianos em suas canções. Porém somente em 1938 ela canta uma canção que constrói a indumentária da famosa baiana que é exportada pelos Estados Unidos e que é a indumentária da baiana que se torna famosa.

No início de 1938 Carmen grava a canção do baiano Dorival Caymmi *O que que a baiana tem*, no qual constrói na canção um traje de baiana que em 1939 é reproduzido pelo cinema nacional e posteriormente internacional. Logo após seu lançamento no início de 1938 a canção estoura e no início de 1939 é lançado o filme *Banana da terra*, onde Carmen é convidada para interpretar a canção. Para gravar o filme ela constrói o traje de baiana de acordo com a canção, representando pela primeira vez sua tão famosa baiana. Com esse traje ela começa a se apresentar nos palcos brasileiros e é assim que o empresário estadunidense Lee Shubert a vê e lhe convida para se apresentar como baiana nos Estados Unidos.

Ou seja, desde 1932 Carmen já elogiava a Bahia e os baianos, porém, é a partir de 1939 que ela representa e legitima essa figura na sua primeira aparição com o traje de baiana no filme *Banana da terra* e a partir desse filme ela incorpora o figurino da baiana em suas apresentações, chamando a atenção do empresário Lee Shubert que a convida para se apresentar nos Estados Unidos, ela aceita e populariza essa figura no país estadunidense e no mundo, o que favorece a aceitação dessa figura como símbolo nacional. Lee Shubert ao lhe contratar pensa em fazer da figura da baiana com seu exotismo e gingado, um show-business para entreter Hollywood e as plateias do mundo que estava em guerra. Nas décadas de 1930 e 1940, cinema e música eram indissociáveis e assim houve a consagração da baiana por meio de Carmen, que apareceu em diversos filmes caracterizada de baiana (CARMO, 2020).

Carmen Miranda de baiana nos palcos brasileiros faz muito sucesso e surge a oportunidade de estrear nos Estados Unidos como baiana. Ela é apoiada pelo governo Vargas, que juntamente com a mídia almejavam que ela difundisse o samba e a cultura brasileira no exterior (tarefa que não dependia apenas dela, apesar de toda sua vontade nisso). No entanto, a maneira com que Carmen devia se apresentar nos Estados Unidos não combinava com a versão que o governo varguista queria representar de brasileiro, pelo contrário, era uma representação

colonial que hipersexualizava a figura da baiana, que desterritorializava os países da América Latina representando todos numa figura só e não distinguia as particularidades de cada nação e ainda dava continuidade as ideias preconceituosas e coloniais sobre os latino-americanos como selvagens, exóticos, irracionais e inferiores.

Seu samba *O que que a baiana tem* de 1938 é o responsável pelo figurino mais conhecido da artista e responsável pela sua carreira internacional. Para construir seu figurino, Carmen se inspira nos versos de Caymmi, usando os turbantes, balangandãs, sandálias plataforma, vários colares e pulseiras, a saia engomada e o cropped, parecendo mais uma baiana estilizada e metropolitana, que, nos Estados Unidos se afastaria mais ainda da baiana tradicional e se tornaria a baiana latina/tropical sendo adicionado as frutas na cabeça, mais colares e maquiagem, compondo um exotismo. Sua figura de baiana que possibilita uma carreira nos Estados Unidos, porém é essa mesma figura que limita e aprisiona seus papéis e imagem, se transformando numa caricatura e aprisionando seus papéis/personagens.

A artista abraçou a baiana ao modificar seus trajes e inserir outros acessórios (cores, sandália plataforma e cropped) que iam de encontro com a ideia desejável de brasilidade. Ela inseriu cores e os coloridos foram associadas às belezas naturais do país, ao carnaval e a diversidade étnica da nação. Tal processo colaborou para uma maior aceitação da figura da baiana como representante da nação. Para Macedo:

A baiana branca de expressivos olhos verdes, de cabelo disciplinado, corpo curvilíneo e coberta de tecidos cintilantes e caros, apresenta-se ao público brasileiro como uma imagem "autorizada" e "aceitável". A imagem "autorizada" e "aceitável" significava distanciar-se da pele negra, dos contornos fartos do corpo, dos indícios de uma religião evitada e da pobreza que circundava a maior parte da população negra naquele contexto. Era uma imagem do país pasteurizada, higienizada e que estava de acordo com os padrões de consumo da mídia brasileira e estrangeira (MACEDO, 2020, p. 267).

Ainda sobre a baiana de Carmen, Tânia Garcia, em citação apresentada por Carmo:

Carmen Miranda criou "a baiana imaginada", ou seja, "menos regional e mais cosmopolita", como o resultado de um filtro, que interposto inconscientemente por Carmen, a levou a enfatizar ou omitir certos aspectos típicos do traje e acrescentar outros a partir de suas referências (GARCIA apud CARMO, 2020, p. 398).

Quando Carmen foi para os Estados Unidos em 1939, levou consigo o samba e a baiana como elementos da identidade nacional e da brasilidade. Ela fez sucesso na figura de baiana, com seus balangandãs, turbantes, roupas coloridas e extravagantes, sua alegria e gingado que fazia parte de um jeitinho brasileiro. Desta forma ela se tornou um símbolo internacional do Brasil, contudo, representava o Brasil e a América Latina de maneira colonial, sexual e de inferioridade perante os Estados Unidos, com uma linguagem estereotipada no qual contribuiu consciente ou não para a formação de uma concepção subalterna do Brasil e da América Latina.

1.3 A QUESTÃO MULATA NA DÉCADA DE 1930

O termo mulato (a) no Brasil foi usado para designar a pessoa que é descendente de negros africanos e brancos europeus, porém, muito antes da colonização do Brasil o termo já era usado em outras sociedades, sendo aplicado para designar pessoas mestiças, ou seja, pessoas de origem étnica mista.

Na língua espanhola, o termo mulato (a) se referia ao filhote do cruzamento do cavalo com a jumenta ou vice-versa, o que em português chamamos de mula. O termo que define o animal mestiço passou a ser usado no Brasil do século XVI como analogia para se referir a filhos de pai branco e mãe negra ou vice-versa, ou seja, compara-se um animal mestiço com um ser humano que descende de brancos e negros. Na teoria do estadunidense Jack Forbes, a palavra mulato (a), veio da palavra árabe *muwallad* usada para descrever árabes de origem étnica mista. E assim o termo teria sido incorporado pelas línguas portuguesa e espanhola e passado a descrever pessoas de origem mista, como os filhos de escravizadas negras e senhores brancos no Brasil, dando origem ao ser misto, mestiço ou mulato (SILVA, 2018).

O mulato (a) no Brasil passa a ser usado para designar pessoas mestiças em analogia ao animal mestiço mula - que é descendente de grupos étnicos diferentes, ou seja, um animal mestiço/não puro. Ao usar a mesma designação dada ao animal mestiço para os negros descendentes de brancos e negros há uma conotação de racismo, desumanização, objetificação, sexualização e inferiorização do negro, mesmo que isso não fosse debatido na época. O mulato (a) dessa época era a pessoa descendente de negros e brancos que continha mais características negras que brancas, independentemente do teor de sua pele, se mais retinta ou não, essa pessoa designada mulata nunca seria branca. Eram pessoas negras, mas na época se diziam mulatas.

Não há um consenso sobre a origem e sobre o uso da palavra mulato (a). Há quem defende que veio de mula e há quem defende que veio da etimologia árabe. O fato é que o termo se torna racista porque reforça preconceitos e estereótipos. Ele foi criado para caracterizar um animal e se torna racista no Brasil por ter sido apropriado para designar um ser humano de acordo com suas características. As palavras não são racistas em si, o preconceito vem dos significados que atribuímos a elas.

O mulato no Brasil se torna uma categoria para classificar pessoas de acordo com sua cor ou origem étnica de mistura, por vezes forçada. Essa mistura é a que inspira várias teorias sobre a tão famosa miscigenação e democracia racial do Brasil, miscigenação essa imposta pelos europeus através de uma convivência não harmoniosa e justa e através de estupros. Essa miscigenação é considerada a maior característica da sociedade brasileira, que seria formada pela mistura de diferentes etnias e culturas, como a europeia, indígena e africana, mas, no entanto, essa exaltação de uma miscigenação ou de seus frutos como o mulato (a) é problemática porque tira a atenção dos reais problemas que essa população não branca ainda sofre no país, como o racismo, a inferioridade, a não representação política e a desvantagem social e econômica, cria a percepção de não ser necessário uma reparação histórica e não preza por mudanças em seu cotidiano e realidade, já que se acredita em uma harmonia racial.

Todo esse processo colonial que exalta e transforma a miscigenação e seu fruto como o mulato (a) no mito da beleza brasileira é problemático e desvia a atenção para a realidade dessas pessoas que desde a colonização foram inferiorizadas pela branquitude.

O fato é que no Brasil a palavra ganhou conotação racista em seu uso cotidiano, passando a ser empregada com um sentido pejorativo - fosse para diferenciar negros (as) pelo tom de sua pele ou para sexualizá-los. Por tudo isso, recentemente o uso do termo mulato (a) vem sendo rejeitado pelo Movimento Negro, por seu sentido linguístico ser derivado e estar associado ao animal híbrido mula, ou seja, em analogia a um animal, com contorção racista e também é discutido por seu sentido cultural - pela falsa impressão e leitura romântica e não atenciosa da democracia racial, que vê o mulato (a) como o fenótipo brasileiro e resultado das relações amigáveis entre brancos e negros. O uso do termo é discutido recentemente, porém, na década de 1930, período abordado nessa dissertação o mesmo termo não era discutido e era usado de forma habitual pelas pessoas em seu cotidiano.

Segundo Darcy Ribeiro, os mulatos (as) foram parte essencial da formação da identidade brasileira, porque, por serem mestiços, não se identificavam com suas origens europeias, nem africanas, restando a eles assumirem uma identidade brasileira.

Para Nascimento (2018), mulato (a) é quem assume o discurso racista e quer se aproximar da brancura, já negro é a pessoa consciente e politizada, comprometida com seu povo, sua identidade e herança cultural. O mulato é o ícone da democracia racial e a negação do homem/mulher negra. O mulato surge da necessidade de criar uma figura que estivesse livre da discriminação racial, mas que ainda não fosse branco, sua criação surge do racismo da época.

Para muitos estudiosos a miscigenação não é positiva, nem a cara do Brasil, ela foi uma forma de genocídio, porque além de ser fruto de relações geralmente forçadas ainda cria um sujeito mestiço: mulato ou caboclo que é desalinhado de suas origens étnicas, é um sujeito nem branco, nem negro, desalinhado que, por ser mestiço (nem branco, nem negro) não consegue construir uma identidade política consciente e mobilizadora. Para esses estudiosos a valorização da mestiçagem e do mulato é uma espécie de falsa consciência, nociva e encobridora de conflitos raciais e da realidade, é uma ideologia branca para assegurar sua dominação. Já para outros pode servir de estratégia de combate ao racismo quando um negro se julga mulato ou moreno para conseguir algo ao em vez de se dizer negro (porque sabe as complicações de se considerar negro), nesse momento a mestiçagem permite essa subversão.

É importante salientar que biologicamente não existe raça. O conceito de raça foi inventado na colonização para inferiorizar certos grupos étnicos e hipervalorizar outros. O conceito de raça é equivocado porque nem todos os negros são iguais, assim como os brancos não o são, asiáticos e outros. Temos uma infindável quantidade de grupos étnicos que compartilham características fenóticas, genóticas e culturais em comum. Assim, temos múltiplos grupos étnicos e uma só raça humana (QUIJANO, 2005).

Se atualmente a maioria da população negra não se identifica com o termo mulato, não há razões para o continuar usando. A utilização do termo está em analogia ao animal mula, por conta de no Brasil terem nascidos pessoas mestiças devido a interação sexual imposta entre europeus e negros, sendo preciso nomeá-las e por analogia ao animal mestiço designaram essa população de mulato (a). Uma expressão pejorativa que indica mestiçagem, mistura imprópria era empregada para designar os negros filhos de brancos, frutos de estupros ou não. Esta é mais uma peculiaridade do racismo no Brasil. E para discutir o uso da palavra deve ser analisado o

contexto em que se usa o termo, porque qualquer palavra pode ser considerada racista dependendo da sua intenção, expressão e momento.

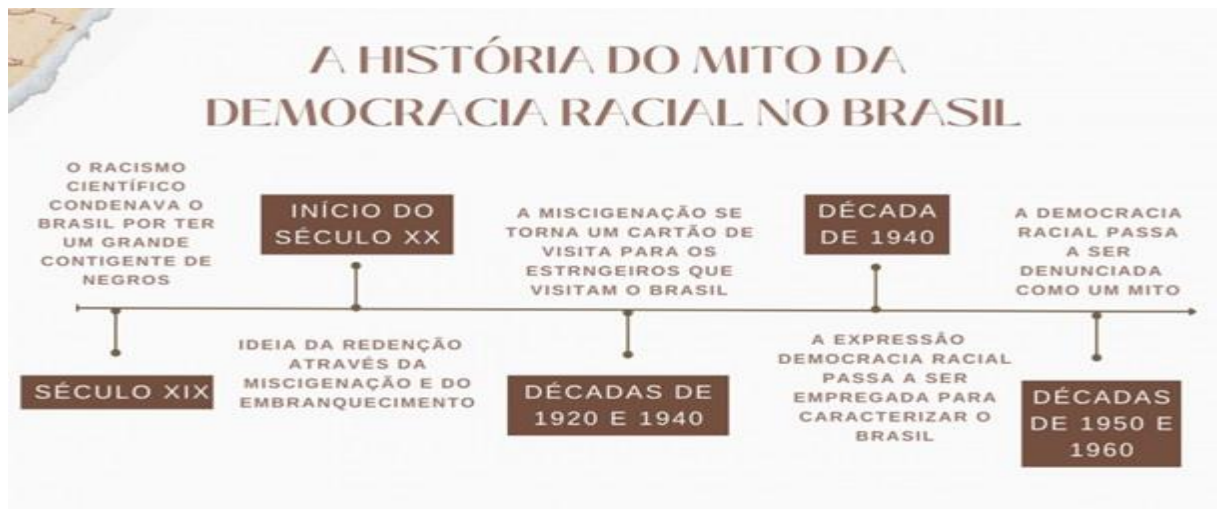
No final do século XIX e início do XX o Brasil relutou em se reconhecer como um país mestiço/mulato e negro por conta do racismo da época que via os negros com inferioridade. Nessa virada do século surgem várias teorias raciais sobre a população brasileira, que em sua maioria era não branca, majoritariamente negra, ou como falado na época mulata. É então que essa raça mulata passa a ser encarada como parte do Brasil, ela era a maioria da população e não tinha como mudar isso. Surgem então, opções de encarar essa mestiçagem: usar ela para branquear a população brasileira: casando negros (as) ou mulatos (a) com brancos (as) ou, mascarar a negritude do país através da figura do mulato, que seria exaltado como a principal característica da nação, tudo isso para ofuscar a negritude, funcionando como um filtro racial.

A mestiçagem e o mulato (a) então passam a ter um valor positivo para um objetivo da nação: se embranquecer, porque o Brasil do final do século XIX e início do XX não queria ser um país negro, queria apagar qualquer característica de negritude, mesmo que foram essas pessoas quem construíram e sustentaram esse país.

Essa ideia positiva do Brasil ser um país mestiço ou o mito da democracia racial faz com que o discurso do racismo científico que via os negros com inferioridade começasse a ser refutado. Porém, essa mesma ideia positiva e romântica do Brasil ser um país mestiço e racialmente democrático gera outras problemáticas como a construção e a exaltação de um nacionalismo pautado por uma brasilidade mestiça, que começa a ser exportada como o cartão postal do Brasil. O problema está na positividade e na romantização dessa miscigenação, que ora foi forçada e que gera um ser mestiço que não vive harmoniosamente na sociedade, devido a colonialidade que faz com que a branquitude seja hegemônica, excluindo os de fora dela e gerando desigualdades raciais.

A ideia de o Brasil ser uma democracia racial favorecia a elite branca e racista, pois, vendia a ideia de que a escravidão não tivesse sido tão feroz e a ideia de uma harmonia entre senhores e escravizados, ideia de estar tudo harmonioso no país, sem conflitos e desigualdades, evitando o questionamento de negros sobre sua situação de inferioridade e a responsabilidade dos ex-senhores com seus antigos escravos e evitando políticas compensatórias para a população negra. Sobre o mito da democracia racial segue a imagem a seguir:

Figura 6: Ilustração Democracia Racial



Fonte: Ana Carolina Ferreira: <https://www.uff.br/?q=noticias/16-11-2023/presenca-estrangeira-na-construcao-do-mito-da-democracia-racial-no-brasil> Acesso em 03 mai. 2024.

Apesar de toda essa visão negativa sobre a mestiçagem e o mulato (a) e todo o desejo de branquear a nação e ocultar sua negritude, a partir de 1930 Vargas desejando legitimar e continuar no poder muda essa situação. Ele constata que a maioria da população era negra/mulata e se apoia nessas pessoas, elegendo o povo mulato como parte da nação brasileira e a principal característica dela. Além de eleger essas pessoas, elege seus elementos e símbolos culturais como parte da nação, apoiando o samba como a música do Brasil. No entanto ele sabia que isso desagradaria a elite racista da época, que não se sentia representada tendo o mulato (a) e o samba como símbolos da nação, então apoia o samba desde que fosse ocultado sua origem negra e seus aspectos da negritude.

Assim o samba é modificado, passa a ser cantado por pessoas brancas, tem suas gírias trocadas e deixa de exaltar a malandragem para exaltar o trabalho, caindo na moda e conquistando grande público. O samba deixa de ser coisa de negro e passa a ser coisa do Brasil, ou seja, de todos, qualquer um que quisesse poderia cantar, porém era apoiado intérpretes brancos para fazer esse serviço, tanto o governo, quanto as rádios e as gravadoras incentivavam a produção de samba por interpretes brancos e desvalorizavam os interpretes negros, que, por vezes eram procurados no morro para escrever e vender sambas para interpretes brancos, mas não eram incentivados a subir nos palcos para cantar.

Na década de 1930 o Brasil encontrava uma solução para o racismo na miscigenação, há a construção positiva de uma brasilidade mestiça, que é colocada como um cartão de visita, uma forma de apresentar o país ao exterior enquanto nação mestiça. O projeto de Vargas era

e elevar o mulato e o samba, mas ocultá-los ao mesmo tempo, já que o samba é modificado e o mulato passa a existir apenas nas canções e na boca do povo, porque quem representava o Brasil era o rosto de uma pessoa branca (Carmen Miranda), mesmo o mulato (a) sendo considerado a cara do país. Escravizados, tratados como mercadoria, violentados física, mental e sexualmente, sem direitos, sem bens e sem salário agora os negros e mulatos (as) eram eleitos como a maior característica do Brasil, mas só no papel mesmo.

Na tentativa de permanecer no poder Vargas tenta agradar as duas classes: a mulata e a branca, incentiva produções culturais e artistas para disseminar um nacionalismo e a brasilidade mestiça. Assim, compositores e artistas cantavam sobre o Brasil e sua brasilidade, suas belezas e seu povo mulato. Por isso Carmen, que já cantava desde 1930 ganha mais projeção na música brasileira, elogiando o mulato (a), a baiana, o samba, o carnaval e as belezas naturais do Brasil. Qualquer aspecto que exaltasse a pátria era incentivado, mas essas produções deviam ser apresentadas por algum intérprete branco, assim Carmen Miranda é escolhida. As canções não foram escritas e interpretadas com a intenção racista, mesmo estando numa época racista de recém abolição da escravidão e mesmo não tendo consciência de toda a problemática ao exaltar a figura do mulato, porém elas reproduzem o racismo embutido nesse termo.

Se no final do século XIX a mestiçagem era vista como negativa e responsável pelo atraso do país, no início de 1930 ela passa a ser vista como algo positivo e genuinamente brasileiro. A partir de 1930 o samba, a mestiçagem e o mulato são valorizados. Começa um período de valorização do samba e do mulato (a) nas canções. Alguns títulos de canções de Carmen sobre o mulato alegre e sambista: *Moreno bonito* (1930); *Mulato de qualidade* (1932); *Mulatinho Bamba* (1935). As letras prosseguem no mesmo tom: “o mulato é forte, é um colosso, é uma revelação, ele ama e é amado”. Além da exaltação do mulato havia a exaltação da nação e de suas belezas nas canções, que davam a entender que como num milagre, o Brasil escravocrata do final do século XIX realizou o milagre do desenvolvimento sem conflitos. Parecia que o povo brasileiro e o mulato viviam bem, mas, não era a realidade. As obras do período davam a entender que o país era pacífico e essa era uma boa imagem para se veicular. Enquanto mundo afora as democracias colapsavam pela Guerra Mundial, no Brasil vendia-se a impressão de pacificidade, um modelo de democracia racial. O mito da democracia racial associado à ideia de um povo mestiço ainda dificulta o enfrentamento do racismo no Brasil.

No Brasil Carmen Miranda contribui para sexualizar a figura do mulato ao sensualizar ele em suas canções (mesmo que ela não compunha) e já nos Estados Unidos ela própria

incorpora a figura sensual da mulata/baiana, reproduzindo a ideia colonial das mulheres latinas serem sensuais, fáceis e exóticas.

O mulato (a) dessa época e das canções de Carmen era uma variação do ser mestiço e da miscigenação que, naquele momento era exaltada e exportada como sendo a maior característica do Brasil com sua diversa população. O Brasil dessa época era um país mestiço e precisamente mulato/negro. A ideia de democracia racial brasileira se desfaz na interrogação de como a população se tornou mestiça/mulata: através de estupros de homens brancos com mulheres negras e por meio de políticas de branqueamento inseridas na primeira república, por governos que valorizaram a estética branca. Elogiar a mestiçagem e o mulato (a), afirmando que são a expressão da brasilidade é uma ideologia branca de melhorar a raça negra, só por isso o mulato (a) é desejado, porque se tornaria um caminho para o melhoramento da raça negra e para o branqueamento da sociedade. O termo nasceu de estupros e não pode ser considerado uma exaltação da miscigenação, quando foi uma mistura imposta.

Carmen elogiando o mulato (a) inconscientemente contribui para todo esse estigma e problema do mulato. Com tantos elogios não se debatia seu surgimento através de estupros e ainda dava uma impressão de convívio harmonioso entre as raças, assim como também o sexualizava e não via sua realidade social de pobreza e exclusão, porque eles apenas foram eleitos para compor uma identidade nacional, mas sua realidade em nada mudou. Ao mesmo tempo que a atenção era voltada a eles nas canções, não se olhava verdadeiramente para eles.

Apesar de tudo isso, as obras que falam do mulato devem ser estudadas de acordo com sua época e contexto, onde no Brasil fazia apenas quarenta e dois anos de abolição da escravidão, quarenta e um da implantação da República (que começa militar, passa a ser oligárquica e depois urbana, mas, ainda elitista, racista e excludente não preocupada com questões sociais e raciais, visto a quantidade de revoltas populares no período da primeira república). Havia poucos anos da extinção de políticas higienistas que excluía os negros de frequentar determinados lugares e de se manifestar, pautadas no darwinismo e racismo científico que acreditava ser o cérebro dos brancos superior ao dos negros, pouco tempo da política de abertura dos portos para imigrantes europeus embranquecer o país. E apenas oito anos do movimento modernista que, encarou o Brasil como um país de cultura própria e valorizou o que é brasileiro: sua gente, sua música e língua. Portanto, não se discutia o racismo e nem a questão dos negros como atualmente e nem sobre o sentido da palavra mulato (a).

CAPÍTULO 2: CARMEN MIRANDA E A COLONIALIDADE NA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA DA DÉCADA DE 1930

No presente capítulo será estudado a formação política e social da identidade nacional brasileira da década de 1930, com suas questões de nação, raça, gênero e colonialidade a partir de Carmen Miranda – artista brasileira mais famosa do período e que, em suas canções nacionalistas e em sua mulata/baiana branqueada contribui na reprodução e atualização do discurso colonial pela construção de uma representação racista, sexista e estereotipada de nós brasileiros e latino-americanos. Primeiramente no contexto nacional da década de 1930 através de suas canções elogiosas aos mulatos (as) brasileiros (os sexualizando e estereotipando) e na sua representação branqueada de baiana (redimensionando e privilegiando os brancos no cenário cultural e excluindo os negros) e secundamente no contexto internacional da década de 1940 pela hipersexualização e racialização de sua baiana no exterior.

Visto isso, é importante investigar a sociedade brasileira com suas marcas coloniais e caráter desigual. Por isso, no presente capítulo, investigo a colonialidade presente na identidade nacional brasileira da década de 1930 no contexto da Era Vargas, onde se tinha uma exacerbação de um nacionalismo conservador e, no qual a identidade brasileira foi transformada por vários agentes culturais (inclusive pela Carmen Miranda, que representava a nação no período), e de acordo com diferentes interesses políticos de unificar a nação brasileira, numa estratégia populista do então presidente Getúlio Vargas.

2.1 COLONIALIDADE

A colonialidade é um padrão de poder advindo da colonização e do colonialismo no continente americano, ela gera violências que ainda agem no continente, com imposição de normas eurocêntricas e universais, onde o universal é a representação do homem/hétero/branco-europeu e por conta dessa norma universal repudia a alteridade, a diferença e o outro, repudia as diferenças raciais, culturais, de gênero e sexualidade, de conhecimento e subjetividade.

A colonialidade é um conceito teorizado pelo sociólogo peruano Anibal Quijano (2005), que teoriza que, a colonialidade é um padrão de poder que começa na colonização da América e permanece atualmente. É o padrão de poder eurocentrista que dita o modelo de sociedade em termos culturais, sociais e econômicos, sendo o sistema de poder que, a partir das ideias de raça

e trabalho, perpassa todas as dimensões da existência, legitimando a superioridade do branco europeu em relação aos demais grupos sociais humanos. A colonização já passou, mas a colonialidade ainda age. O autor diz que, os povos dominados foram postos numa situação de inferioridade, onde todas as experiências, histórias e produtos culturais foram articulados numa só ordem cultural global: a do homem branco/europeu. Ele teoriza que, a Europa concentrou sob sua hegemonia todas as formas de controle, da subjetividade, da cultura e do conhecimento, excluindo a cultura e a experiência cultural dos povos nativos e, ainda os forçou a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação.

Para a constituição da colonialidade do poder e do capitalismo mundial a América e seus povos nativos serviram de base para esse propósito. A América foi a primeira nova identidade histórica da colonialidade. Quijano vê na conquista e colonização da América a fonte da qual emana o mundo moderno e suas características coloniais/eurocêntricas e não admite subalternidade para esse novo mundo que, mesmo passando por censuras se reoriginaliza seguindo seus caminhos ancestrais e projetos históricos próprios e comunais. A criação da entidade geossocial América foi o que constituiu o sistema mundial moderno e isso implicou em colonialidade, pois, a autoridade colonial criou categorias étnicas até então inexistentes para designar posições de mundo e para organizar a exploração no sistema-mundo moderno, são elas: europeu, índio, negro, América e Europa, categorias de classificação étnicas usadas até hoje, comprovando a permanência do padrão de organização e do padrão de poder colonial.

Para Quijano não existe pós-colonialidade, pois, o padrão e modelo da colonialidade nunca foi desconstruído. Essa é uma diferença entre a perspectiva da colonialidade e a dos estudos pós-coloniais. As independências na América não acabaram com a colonialidade, que permaneceu como padrão para as formas de exploração do trabalho e como configuração das hierarquias sociais econômicas e política dos estados republicanos nacionais.

A fim de compreender o fenômeno da desigualdade Quijano (2005) dá centralidade a raça. Para ele a raça é o eixo central da colonialidade. O racismo precede a raça e é quem cria a mesma – que é um produto da estratégia racista do expropriador. O racismo precede a invenção da raça, e é uma estrutura que vincula posições fixadas e estereotipadas pela relação colonial na qual a categoria subordinada é explicada por uma biologia como destino. Para ele a modernidade e o capitalismo se iniciam ao mesmo tempo que a conquista e colonização.

Rita Segato (2021) numa leitura cuidadosa de Quijano debate que o racismo é algo de outra ordem porque a raça resulta da biologização da desigualdade no ambiente da

colonialidade/modernidade, ou seja, raça é a distribuição de posições desiguais na ordem colonial hierarquizada e patriarcal que usa da biologia para criar raça e gênero e ferramentas de opressão. Raça, gênero e ciência se combinam para produzir posições em termos de uma biologia de gênero e raça que resultam da biologização da ordem hierárquica já existente na ordem pré-colonial. No contato com a modernidade isso é transformado e a biologização é usada para formar um universal – o masculino branco biologizado e essencializado, ocultando outras formas de raça e gênero. Elegem o homem universal (branco) para dizer que representa todos os indivíduos e que todos são iguais. O processo da colonial-modernidade agrava as relações e hierarquias antigas de raça e gênero do mundo pré-aldeia. Na colonização houve a invenção da raça e da espécie/gênero afim de classificar indivíduos. A colonialidade é uma matriz que ordena o mundo hierarquicamente colocando raça e gênero como seu classificador.

O processo da colonial-modernidade agrava as relações e hierarquias de gênero e raça do mundo inteiro, já que se estabelece como o padrão organizador do mundo e usa a biologização para criar raça e gênero afim de produzir posições hierárquicas e desiguais. Para Quijano (2005) não há modernidade sem colonialidade, que é o processo que controla o poder, a economia, a autoridade, a cultura, o meio social, a natureza, os recursos, o gênero, a sexualidade e o conhecimento/subjetividade.

Para Segato (2021) a América é um espaço dominado e colonizado, o espaço/paisagem que nos constitui e que pode ser lido em nossa corporalidade e, é por isso que, ainda que sejamos brancos aqui, do outro lado do mundo, somos não brancos, pois lá nenhuma pessoa do Sul é branca, porque a nossa existência está impregnada pela paisagem colonial à qual pertencemos, paisagem que sofreu invasão e expropriação colonial, onde a raça foi inventada - se tornando ao mesmo tempo parte e consequência desta paisagem. Essa raça que é signo, lido nos corpos permite perceber a paisagem nos habita.

Na América Latina se tem uma dificuldade em nomear essa raça e construir uma retórica antirracista, porque a colonialidade permanece e continua usando a raça como categoria para distribuição de posições na estrutura da sociedade. Por isso é importante discutir a raça e o silêncio que pesa contra ela, é necessário ver a cor dos que foram inferiorizados. A exclusão não é dirigida apenas ao indígena e africano, mas também ao outro que tem a marca desses dois, que tem a marca da subordinação histórica e que são a maioria da população, tendo um patrimônio em comum: a herança de sua expropriação material e territorial.

A dificuldade dessa leitura está relacionada com o ideal mestiço que obrigou essa multidão a temer e silenciar memórias ancestrais de seu passado indígena ou africano. Na mestiçagem se perde o rastro de parentesco dos povos americanos e africanos. É difícil falar sobre a cor dos inferiorizados, já que a cor deles é a da raça, não no sentido do pertencimento a um grupo étnico, mas como marca de uma história de dominação colonial que permanece atualmente. O traço que predomina na mestiçagem (maior característica da população latino-americana) são os traços não brancos, sem etnicidade, sem cultura particular, é traço da nossa história, que está inscrita e visível na cor da pele de cada um de nós. O silêncio em não falar dessa raça e de sua inferiorização é porque o racismo existe e o debate ao questionamento das permanências que se constituem em colonialidade não são feitos. As ações que abafam os debates sobre a questão racial funcionam para se manter as bases que geram o problema. Bases que existem por privilegiar certos grupos políticos e econômicos que dividem majoritariamente a mesma raça: branca (SEGATO, 2021).

Segato (2021) conclui que a dificuldade em falar sobre a raça da maioria da população latino-americana é advinda da colonialidade/modernidade que criou e usou a raça para distribuir posições na sociedade moderna/colonial. Colonialidade que permanece na estrutura e organização do mundo, já que a raça é o sistema de classificação usado até hoje. No entanto, Segato ao falar dessa raça geral em busca de sua memória, identidade e de um nome para seus antepassados vê a mestiçagem de outra forma, não mais aquela produzida pela elite branca e colonizadora (que vê a miscigenação etnocida como estratégia para o apagamento de suas linhagens originais e um caminho para a brancura), mas vê ela como um lançamento do ser índio e negro para o futuro, em novos contextos sociais. Segato vê na mestiçagem uma alternativa, se ela funcionar como uma bússola apontada para o Sul, se compreender um corpo mestiço em desconstrução na sua paisagem colonizada. Quijano assim como Rita vê na mestiçagem uma alternativa ao branqueamento, porque vê a mestiçagem em oposição a identidade *criolla*, se ela se constituir numa mestiçagem vinda de baixo, em oposição a uma mestiçagem vinda de cima.

Raça é efeito e não causa, efeito de uma história colonial que classificou a diferença dos povos conquistados como racialidade. A raça tem uma natureza relacional e histórica, é um traço mutante, não é fixa e não pode ser essencializada. Segato (2021) define a raça como traço e marca no corpo em vez de uma realidade biológica ou uma categoria sociológica, mas uma leitura historicamente informada de uma multiplicidade de signos, em parte biológicos, em

parte derivados das raízes dos sujeitos em paisagens atravessadas por uma história outificadora que constitui a raça para distribuir valor e sentido em nosso mundo. Há uma variabilidade racial, caráter variável dos traços que constituem a raça à medida que mudamos de contexto.

Para Quijano (2005), a raça tem uma natureza relacional e histórica, não tem conteúdos fixos e não pode ser essencializada, ela foi utilizada como ferramenta para a construção da pureza ou brancura do dominador e foi o maior instrumento de dominação social inventado, já que dela se fundou o eurocentramento do poder capitalista mundial e a consequente distribuição mundial do trabalho e das trocas. Raça, modernidade, colonialidade e Europa são uma formação única da história mundial, que inclui hierarquia, assimetria e dominação, se constitui num capital racial. Para Quijano a cor só entra tardiamente na construção da raça, porque os povos ibéricos não se viam como brancos, assim como os povos africanos não se viam negros, nenhum deles tinha uma conotação racial. Nesse sentido o indígena foi a primeira raça, porque sua inferioridade era determinada por um conjunto de diferenças (raça) e não pela sua cor.

Somente na modernidade é que a subordinação foi exclusivamente racial, quando é a raça quem divide e conduz a sociedade e suas regras. As nações latino-americanas têm em seu interior a estrutura colonial - a ordem racial e por isso não são nações plenamente democráticas. A mentalidade colonial, onde o mundo é hierárquico e racializado ainda opera e há uma continuidade histórica entre a conquista, o ordenamento colonial e os estados republicanos. A ordem colonial usa a biologia/biologização para criar raça e gênero e assim o processo da colonial-modernidade agrava as relações e hierarquias de gênero e raça porque, o homem não branco mesmo sendo homem, por conta da sua raça é inferiorizado e desconta sua raiva no seu meio social, afetando as mulheres que se tornam mais vulneráveis a violência masculina que é intensificada pelo estresse da pressão colonial. Raça e gênero estão entrelaçados na ordem colonial que permanece na estrutura das nações latino-americanas (SEGATO, 2021).

Segundo Mignolo (2009), a colonialidade é parte indissociavelmente e o lado obscuro e necessário da modernidade, enquanto a modernidade é um mito, que oculta a colonialidade, portanto, não existe modernidade sem colonialidade. No início do período moderno/colonial se tem a colonização ocidental, iniciando a globalização, que se organiza de maneira hierárquica em uma estrutura temporal, onde todos fazem parte do mesmo globo, porém uns são mais desenvolvidos e outros não, assim há a criação e atribuição do Outro baseada na articulação das diferenças culturais e em hierarquias cronológicas. E assim se criaram fronteiras em termos geográficos e em termos das fronteiras da humanidade, por meio da articulação das diferenças culturais. Tem a fronteira entre o Eu (Europa) e o Outro (diferente de mim). E atualmente nos

estados latino-americanos há uma reconversão da colonialidade do poder, configurando um colonialismo interno e uma articulação da colonialidade sobre novas bases institucionais. Para ele ainda não ocorreu uma efetiva descolonização, pois, a estrutura da colonialidade/racialidade organiza o meio social, não permitindo um estado-nação democrático com cidadania plena.

Para Mignolo (2009), a modernidade/colonialidade é o modelo imposto de sociedade hierarquizada ideal que acreditava ser o sistema mais evoluído das sociedades humanas. Para ele modernidade e colonialidade seriam as duas faces da mesma moeda e a subalternidade, a substância que as unem.

Mignolo (2000) apud Segato (2021) debate que a elite *criolla* embranquecida e eurocêntrica é autodeclarada mestiça quando deseja defender seus bens nacionais frente ao outro metropolitano (Europa), entretanto, pretensamente branca quando deseja se diferenciar daqueles que espolia nesses territórios. Ela se automanipula de acordo com seus interesses. Para o autor o nosso continente construído pela elite *criolla* encontra-se em desconstrução, tendo-se um movimento de religação dos fios cortados e de um retorno a tramas históricas abandonadas. Para essa reemergência étnica ser eficiente é necessário reler as memórias fraturadas de histórias contadas de um lado só, que suprimiram outras memórias e visões de mundo.

Luciana Ballestrin, em diálogo com Enrique Dussel, demonstra que a colonialidade se desenvolve da seguinte forma:

1. A civilização moderna autodescreve-se como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica). 2. A superioridade obriga a desenvolver os mais primitivos, bárbaros, rudes, como exigência moral. 3. O caminho de tal processo educativo de desenvolvimento deve ser aquele seguido pela Europa (é, de fato, um desenvolvimento unilinear e à europeia o que determina, novamente de modo inconsciente, a “falácia desenvolvimentista”). 4. Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (a guerra justa colonial). 5. Esta dominação produz vítimas (de muitas e variadas maneiras), violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase-ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste a suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etcetera). 6. Para o moderno, o bárbaro tem uma “culpa” (por opor-se ao processo civilizador) que permite à “Modernidade” apresentar-se não apenas como inocente, mas como “emancipadora” dessa “culpa” de suas próprias vítimas. 7. Por último, e pelo caráter “civilizatório” da “Modernidade”, interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da “modernização” dos outros povos “atrasados” (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etcetera (DUSSEL apud BALLESTRIN, 2013, p. 102).

Segundo Reis e Andrade (2018), Frantz Fanon argumenta que o mundo colonizado é construído a partir do olhar, valores e da branquitude do colonizador, sendo o colono quem fez e continua a fazer o colonizado e, quanto mais este sujeito colonizado/subalternizado assimilar os valores da metrópole, mais rejeitará sua negritude, seu mato e mais branco será. Esses valores são injetados na mente dos sujeitos que habitam a paisagem colonizada e na estrutura dessas sociedades que por conta do processo colonial se situam em uma lógica de inferioridades racial, econômica, bélica, linguística e cultural que impõe aos indivíduos colonizados um paradigma de valores fundamentados, notadamente, nos valores dominantes articulados pelo aparato cultural do colonizador.

A colonialidade funciona como uma colonização interna para os povos dominados que habitavam os mesmos territórios e tinham identidades diferentes do colonizador. Após a colonização são enraizadas as ideias e valores do colonizador/dominador. Uma dessas ideias é a da homogeneização cultural/racial de um lugar ou povo. No Brasil na tentativa de homogeneizar a população foi criada a ideia positiva da miscigenação e a ideia da “democracia racial” (onde todas as raças viveriam em harmonia), porém, essa era uma visão excludente, não olhava a realidade da sociedade brasileira, que não era democrática racialmente, devido a própria hierarquização do sistema colonial, onde uns são superiores e outros inferiores, sendo subalternizados. A colonialidade do poder estabelecida sobre a ideia de raça foi uma ferramenta colonizadora potente, hierarquizou raças, fortalecendo a dos grupos dominantes.

2.2 DECOLONIALIDADE

A colonialidade é a perpetuação dos sistemas do colonialismo: exploração, sujeição, inferiorização da cultura e do conhecimento nativo. Surge então o pensamento decolonial, que rejeita o universalismo do pensamento e busca dar voz ao que foi silenciado e construir novas narrativas e perspectivas, pensando no coletivo e na multiplicidade cultural dos sujeitos. Ampliar as perspectivas decoloniais é interesse dos Estudos Culturais e um objetivo do presente trabalho, que pretende discutir os aspectos coloniais presentes nas obras e representações de Carmen Miranda para poder desconstruí-los numa perspectiva decolonial. A prática da decolonialidade é importante para refutar as ideias coloniais e eurocêntricas e é necessária para entender a colonialidade e como ela age e permanece através de ideias e

estereótipos sobre os sujeitos colonizados. Ela busca ações e formas de pensar que emanem da própria cultura local.

Por toda essa colonialidade que ainda age na sociedade e norteia alguns valores e formas dela, faz-se necessário ampliar os estudos com abordagens decoloniais. É necessário descolonizar os lugares outrora colonizados, estudar os processos da colonialidade, desconstruir ideias hegemônicas e oferecer alternativas para superá-la. A decolonialidade não se fundamenta apenas em superar o processo colonial e descolonizar os lugares colonizados, mas em exercer ações e práticas para escrever uma nova história dos colonizados como agentes sociais partícipes do processo e não como simples agentes moldáveis, submissos e subordinados. A decolonialidade se empenha em desconstruir a colonialidade e é uma ação urgente de subversão do padrão de poder colonial que ainda age na nossa sociedade. É abordagem necessária para desconstruir os espaços colonizados, para inserir narrativas locais e os vários sujeitos (para saírem da subalternidade) e para ter a possibilidade de um futuro mais equilibrado e justo, que valorize a multiplicidade cultural desses espaços.

Quijano (2005) argumenta que é tempo de deixar de ser o que não somos e de nos libertar do espelho eurocêntrico que não é nosso, onde nossa imagem é distorcida. Para isso, ele propõe uma forma de ir contra essa colonialidade que ainda age nas sociedades latino-americanas: a descolonização e redistribuição do poder num processo democrático, onde possa existir um Estado-nação moderno, incluindo a cidadania e a representação política. Outra forma de acabar com a colonialidade e o eurocentrismo é a construção de uma identidade continental livre de seu fardo e o caminho para construir essa identidade é a miscigenação - que pode ser uma alternativa ao projeto eurocêntrico da colonialidade e ao branqueamento físico e epistêmico e pode ser uma subjetividade nova e mestiça, uma identidade social/cultural/política nova, capaz de quebrar o padrão branco/eurocêntrico enraizado em nossa sociedade.

Quijano vê na miscigenação uma oportunidade e não uma glorificação do branqueamento. Ele acredita que o sujeito mestiço é complexo e pode ter caráter subversivo e reoriginalizador de seus componentes internos (indígena, negro e branco), sendo capaz de conduzir a descolonização das relações materiais e subjetivas de poder. Por isso defende a emergência de um sujeito miscigenado e unificador da nação, um sujeito adaptado a modernidade, mas andinocêntrico. Um novo sujeito, não branco/eurocêntrico, que pode reoriginalizar as sociedades latino-americanas. Para ele a consciência mestiça desejosa em defender suas possesões nacionais contra o outro metropolitano (branco) tem seu poder.

Para Mignolo (2009), o pensamento e as ações descoloniais se baseiam na desobediência epistêmica (desvinculação da matriz colonial) para possibilitar uma sociedade com sujeitos, conhecimentos e instituições descoloniais. O pensamento e ações descoloniais são esforços para superar a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade e superar a estrutura de administração e controle surgida a partir da colonização.

Para Catherine Walsh (2009) a decolonialidade não se fundamenta apenas em desfazer e reverter o processo colonial ou em superar o momento colonial pelo pós-colonial (o que nem é possível devido aos seus padrões de poder estarem enraizados na sociedade pós-moderna). A decolonialidade é uma corrente intelectual americanista atenta na sociedade e nos indivíduos que habitam a paisagem colonizada, ela visa romper com a dominação europeia sobre os povos e transgredir e intervir nesse meio, lutando para favorecer esses indivíduos, seus saberes e construções alternativas. A pluriversalidade, o interculturalismo crítico e a decolonialidade atuam como alternativa ao projeto neocolonial, propondo a transformação radical das estruturas, instituições e relações existentes, partindo das cosmologias dos subalternizados.

Para Segato (2021) a decolonialidade é a realocação do sujeito em um novo plano histórico, emergindo de uma releitura do passado que reconfigura o presente e anseia por uma sociedade democrática. A decolonialidade não é um movimento restaurador, mas, uma possibilidade de recuperar caminhos em direção a uma história diferente, que se movimenta nas brechas da realidade social latino-americana. Para a autora uma maneira de ser decolonial é desmascarar a persistência da colônia e enfrentar o significado político da raça como princípio capaz de desestabilizar a estrutura da colonialidade. Perceber e nomear a raça não em seu sentido classificatório/essencialista e sim como marca de povos despojados, agora em reemergência, raça como instrumento de ruptura de uma mestiçagem anódina e como indício da persistência e da memória de um passado que pode recuperar velhos saberes.

Para Segato (2021) é difícil falar da cor da pele e dos traços físicos de suas maiorias, porque não se trata de indígenas nas suas aldeias, nem dos negros em seus quilombos, mas do traço generalizado em nossas populações e em nós mesmos, ainda que também tenhamos a descendência europeia, o traço que predomina e o não branco. O traço que predomina na mestiçagem que é a maioria da população latino-americana são os traços não brancos, sem etnicidade, sociedade e cultura particular, é traço da nossa história, que está inscrita e visível na cor da pele de cada um de nós, uma tonalidade que se adensa em paisagens como as favelas, vilas e penitenciárias. É um traço visível e que tinge a todos nós latino-americanos, pois,

habitamos essa paisagem colonizada e, portanto, somos não brancos quando viajamos para o Norte imperial. É necessário desmascarar a persistência da colônia e lidar com o significado político da raça como princípio capaz de desestabilizar a estrutura da colonialidade, afirmando que, somente a partir da percepção e da nomeação da raça do nosso continente é que uma descolonização eficiente poderá acontecer.

Segato (2021) afirma ser difícil falar de raça numa perceptiva crítica que contraria a visão dominante de raça como mecanismo classificatório. Ela pensa a raça como marca dos povos espoliados e agora em reemergência, vê raça como um traço que viaja, mutante e que apesar de seu caráter impreciso pode servir para romper com uma mestiçagem politicamente anódina e etnocida, atualmente em desconstrução. A mestiçagem etnocida é utilizada pela elite branca para suprimir memórias e apagar genealogias originárias. Perceber a raça e sua cor é necessário para reconstituir povos e recuperar velhos saberes e soluções esquecidas.

Segato (2021) também defende a erosão decolonial do Estado colonial brasileiro. Para ela um bom Estado, apesar de sua relação colonial permanente, em vez de impor sua própria lei deve restaurar a jurisdição da comunidade e promover laços que garantem deliberação interna e justiça própria, promovendo a restauração comunitária e devolvendo as rédeas de sua história. Um bom Estado deve devolver ao povo sua jurisdição interna e a trama de sua história que foi expropriada pela ordem colonial-moderna. Ao fazer isso, o Estado contribuiria para a cura do tecido comunitário a para o restabelecimento de formas coletivistas com hierarquias menos perversas que as resultantes da hibridização da ordem colonial e republicana. Uma estratégia decolonial proposta por ela é falar em povo, história e cultura. Povo - como sujeito coletivo de direitos e autor coletivo de sua História – que é a condensação da experiência histórica acumulada por um povo e, Cultura – não como acumulado de patrimônios cristalizados, mas o resultado da decantação de experiência histórica, que nunca cessa.

A decolonialidade vai além da descolonização e busca mudanças e libertação para os povos que foram colonizados/subalternizados, reconhecendo sua autenticidade cultural, política, econômica e ideológica. A decolonialidade busca o retorno às epistemologias originárias dos povos subalternos e para isso utiliza o pensamento de fronteira como resposta epistêmica ao projeto eurocêntrico da modernidade, ela desarticula a hierarquização estruturada nos moldes norte-sul e reconhece a existência de outros universos para além dessa hierarquização rígida. A decolonialidade ao falar das epistemologias dos povos prefere usar o termo pluriversalidade, pois, este conceito não retira a legitimidade de nenhuma epistemologia,

porque, opera numa matriz de pensamento fundamentada nas noções de policentro e polifonia, apostando na horizontalidade dos saberes e culturas, e não na verticalidade, que opera com as noções de superioridade e inferioridade (REIS; ANDRADE, 2018). Os mesmos autores ainda colocam que para praticar o projeto decolonial é preciso utilizar todos os tipos de recursos para inserir os elementos culturais dos povos nos currículos, inserir esses povos nas universidades e falar sobre a raça da América Latina e seu silenciamento.

2.3 A COLONIALIDADE EM CARMEN MIRANDA

A partir da trajetória e das produções artísticas/culturais de Carmen Miranda percebemos como as categorias de gênero, raça e sexualidade foram fundamentais para legitimar o discurso colonial sobre nós brasileiros e latino-americanos e legitimar a hegemonia política dos grupos dominantes através das identidades representadas pela artista. Busca-se discutir a colonialidade dessas identidades para desconstruí-la. O caminho trilhado por Carmen Miranda carece de uma contextualização, devido à época que a cantora explode (década de 1930) ser um período cheio de transformações no Brasil e no mundo.

O mundo no início da década de 1930 passava pelo fascismo na Itália, salazarismo em Portugal, nazismo na Alemanha e pelo pós- crise de 1929, onde as democracias eram constantemente ameaçadas enquanto o Brasil vendia a imagem de ser um país democraticamente racial.

O Brasil do início da década de 1930 passava pela pós- crise de 1929 que diminuiu a exportação brasileira de café e seus lucros e aumentou o número de população urbana e o desemprego, gerando crises. Por toda essa crise econômica no Brasil, já no início de seu governo (1930) o presidente Getúlio Vargas desejando retirar o Brasil da crise e reinseri-lo na ordem mundial que estava abalada pelas guerras mundiais tenta unificar, homogeneizar, modernizar, industrializar, urbanizar e sanar os problemas do país, criando um governo industrializado, forte, centralizador e intervencionista, com leis, ministérios e autarquias. Na tentativa de homogeneizar/unificar o Brasil ele anseia criar uma identidade que exaltasse a pátria, seu povo e o trabalhador, para isso usou da cultura, artistas, intelectuais e meios de comunicação para criar e propagar essa identidade unificadora. Para consolidar essa unificação ele utilizou instrumentos que transmitissem a ideia de uma nação universalizada nos costumes,

usando elementos e figuras populares para criar uma identidade que representasse a todos e que uniria a nação, são eles: o samba, o carnaval, o mulato (a) e a baiana.

O então presidente Getúlio Vargas assumindo o poder por meio de um golpe em 3 de novembro de 1930 pretendia eleger símbolos populares para representar a nação afim de se aproximar das classes populares para legitimar seu poder. Ele elege símbolos populares que faziam parte do imaginário brasileiro, como o samba e o carnaval, o mulato (a) e a baiana. Para maximizar esse projeto incentiva a produção cultural nacionalista, criando até leis para que cassinos brasileiros tivessem um número proporcional de artistas brasileiros e estrangeiros em suas programações. Nas palavras de Lenharo (1989) apud Santos (2016):

O homem comum, o cavalheiro dos salões e a mulher do campo, o operário, o comerciante, são descaracterizados socialmente para serem recuperados na perspectiva de uma identidade que a organicidade na Nação engendrara através da harmonia social já alcançada (LENHARO, 1989, p.34 apud SANTOS, 2016, p.2).

Durante seu governo na década de 1930 Vargas desenvolve o nacional-desenvolvimentismo, modelo de Estado empresário, financiador da produção e investimento e incentivador do mercado interno e protetor da concorrência externa as empresas. Foi um governo autoritário e paternalista que mediava a relação entre patrões e trabalhadores que eram controlados pelo governo que controlava os sindicatos e concedia novos benefícios sociais, censurava e vigiava os meios de comunicação. Os anos Vargas foram um período de grande investimento em capital físico: instalações, máquinas e equipamentos e pouco investimento em capital humano: educação, planejamento demográfico e saúde pública.

Vargas desenvolveu o nacionalismo e a autoestima para os brasileiros, que nesse momento se enxergavam como parte de uma nação que podia melhorar por suas próprias utopias, legados, memórias e símbolos/características. Ele fundamentou seu governo no tripé industrialização, urbanização e integração/intervenção nacional, modernizando o país, cria instituições, empresas e empregos, mas não distribui rendas. Substituiu o domínio político das oligarquias agroexportadoras (especialmente a paulista e mineira) por um Estado nacional centralizado e produtivo para si mesmo (mercado interno).

O presidente se inspirava nos ideários positivistas que se baseava na ciência e na ordem social, acreditando que o conhecimento científico era a única forma de conhecimento válido e somente a disciplina, o rigor e a ordem poderiam ocasionar o progresso e o crescimento moral

e social. Essa corrente acredita e se fundamenta no progresso, que funciona como uma marcha contínua da humanidade que tende a progredir constantemente, vê o progresso como uma constatação histórica que sempre deve ser reforçado. O ideário positivista no Brasil, porém, não enxergava os reais conflitos ocasionados pela falta do progresso que tanto era almejado, não percebia o que atrapalhava o progresso da nação: a escravidão, o racismo e a branquitude hegemônica, o que tinha de progresso/positivo nisso?

Vargas desejando fortalecer o Estado e unificar o país a partir de uma identidade nacional agradável a todos, elege elementos afro-diaspóricos como o samba e o carnaval e figuras como o mulato (a) e a baiana para compor a identidade desejada, se apoiando em elementos e figuras relacionadas a negritude. Contudo, esses elementos não poderiam ser veiculados de forma original devido ao racismo e a colonialidade da sociedade e para não desagradar a elite branca do país branqueia esses elementos apoiando interpretes brancos para cantar samba (que foi modificado/branqueado em sua apresentação por interpretes brancos e em suas letras e instrumentos que foram modificadas, passando a valorizar o país e o trabalho, não mais a malandragem), modificou o carnaval que passa a ser apoiado e censurado/controlado pelo Estado e branqueou as figuras do mulato (a) e da baiana ao apoiar artistas brancos para representar essas figuras em produções artísticas (propagandas, teatros e filmes) - a principal artista que representou essas figuras foi Carmen Miranda, que era branca e eleva a nível internacional a figura da mulata baiana sambista, que devido a branquitude do período devia ser apresentada por uma pessoa branca para ocultar a negritude dessas figuras.

De acordo com Santos (2016) essa voz interpretada e cantada pelos artistas brancos seria divulgada pelo rádio que permitia uma encenação de caráter massivo, simbólico e envolvente, criando um imaginário homogêneo de comunidade nacional pela exploração de sensações e emoções propícias para o envolvimento político dos ouvintes, já que os efeitos sonoros de massa podiam atingir e estimular a imaginação dessas pessoas e atingir determinadas finalidades de participação política.

Vargas se apoia primeiramente na figura do mulato (a) para ser o símbolo da nação que se acreditava positivamente miscigenada, ou seja, o mulato era o fruto dessa miscigenação e a figura ideal para representar a nação. Mas, para não desagradar a elite branca da época que não gostaria de ser representada por um mulato (a) sambista ele apoia artistas brancos para cantar e representar o mulato (a) e o samba (que também era de origem negra), silenciando e invisibilizando os sujeitos negros da nação, que no papel representavam a nação que era

exaltada por ser mestiça/mulata, mas, na representação era sempre uma imagem branca que representava a mesma e ainda cantando um ritmo negro.

Essa identidade desejada e capaz de unificar e representar a todos, valorizando tudo o que fosse brasileiro estava relacionada com os debates sobre o que era o Brasil e as características de sua população e território, iniciadas desde o processo de Independência do Brasil (1822) e fomentadas com a Proclamação da República (1889) e Semana de Arte Moderna (1922). A partir de todos esses debates já feitos sobre o que era o país e o brasileiro (a), quem melhor representava a nação e qual a sua maior característica, é que Vargas elege primeiramente o mulato (a) e posteriormente a baiana como figuras para representar a nação que desde esses tempos remotos se acreditava positivamente miscigenada e democrática racialmente. A figura da baiana fica famosa internacionalmente e é representada por Carmen Miranda que, em sua baiana/mulata representava o país e os brasileiros de forma estereotipada e sensual. Sobre essa identidade desejada Mario Cesar Carvalho (2004) para o jornal Folha de S. Paulo:

O Brasil do samba, da mulata, do Carnaval, do malandro, da democracia racial, da natureza desconcertante [...] foi uma invenção da era Vargas. Foi no governo de Getúlio Vargas que se moldou, nos anos 30, a imagem do Brasil moderno. A matéria-prima usada foi o turbilhão de idéias e projetos que circulavam havia duas décadas. O próprio Getúlio chegou a apontar paralelos entre a Revolução de 1930 e o movimento modernista de 1922. O parentesco mais óbvio é que ambos queriam salvar o Brasil: os modernistas, da cultura bacharelesca, e Vargas, das "elites atrasadas".[...] Os modernistas já haviam esboçado esse novo mundo com a reverência que dedicavam à cultura popular, ao barroco e ao nativismo [...] Com a chegada de Vargas ao poder, parte do ideário modernista foi convertido em política de governo. O Estado fez uma intervenção na cultura numa escala sem precedentes no país ao passar a ter uma atuação na música, no cinema, no teatro, no livro e na educação [...] Para salvar o Brasil do atraso, Getúlio precisava criar uma nova mitologia para o país [...] encontrar determinados traços culturais que pudessem ser aceitos, pelo maior número de "patriotas", como aquilo que existe de mais "brasileiro" em seu país". O samba envolvia grupos tão distintos quanto negros e milionários, cariocas e baianos, intelectuais [...] Getúlio não se limitou a entronizar o samba como ritmo nacional. Um decreto de 1937 obrigava as escolas a adotar enredos cívicos ou históricos. A maior parte desse processo antecedeu Getúlio, mas foi no seu governo que as rádios e as gravadoras transformaram o samba em fenômeno de massa (FOLHA DE S. PAULO, 22/08/2004).

Diante de todo esse processo de criar uma identidade que valorizasse as coisas brasileiras: samba e carnaval, mulato(a) e baiana - eleitos como símbolos da nação, Carmen Miranda acaba sendo instrumento da colonialidade, porque, primeiramente no Brasil de 1930

representa uma identidade nacional baseada na colonialidade da falsa exaltação da miscigenação/mulato(a) - que é colonial, pois, classifica as raças, não preserva suas heranças culturais, redimensionando a branquitude e sexualiza e objetifica a figura do mulato (a), sendo colonial. E, posteriormente nos Estados Unidos na década de 1940 ao representar a figura da latino-americana de maneira hipersexualizada com sua mulata/baiana sensual que não respeita as diferenças culturais dentro da América Latina, generalizando todas essas pessoas e culturas em um nome só: América Latina e/ou latino-americano, com uma visão de inferioridade para esta paisagem, que é a todo momento comparada com a suposta superioridade estadunidense.

Para Mignolo (2009) a diferença cultural dos povos subalternizados é usada para validar hierarquias e valores que, por conta do racismo não reconhece o diferente/outro como seres inteiramente humanos. Toda essa colonialidade dentro do universo das produções artísticas/culturais faz com que a representação dos latino-americanos seja determinada pela cor da sua pele e pela paisagem que constitui, que é a paisagem que fora colonizada.

Bhabha (1998) teoriza sobre o discurso colonial afirmando que, ele tem dependência do conceito de fixidez, usando de estereótipos que é sua principal estratégia discursiva para fixar a alteridade e a diferença colonial. Para ele o estereótipo é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está no devido lugar e o que deve ser sempre repetido. O discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um outro e ainda assim visível. A construção do sujeito colonial no discurso e o exercício do poder colonial por meio do discurso exige uma articulação das formas da diferença raciais e sexuais. Nas representações de Brasil e América Latina feitas por Carmen Miranda a diferença racial e sexual fica evidente, exatamente para marcar a alteridade desses espaços e, portanto, através de sua paisagem marcar também a sua inferioridade. Raça e sexualidade passam a ser estratégias do discurso colonial que os usam como modos de diferenciação, como diz Bhabha “é uma forma de discurso crucial para a ligação de uma série de diferenças e discriminações que embasam as práticas discursivas e políticas da hierarquização racial e cultural” (BHABHA, 1998, p. 107).

Ainda sobre o discurso colonial, o mesmo autor ainda diz que:

O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução [...] uma forma de governamentalidade que, ao delimitar uma nação sujeita, apropriada, dirige e domina suas várias esferas de atividade (BHABHA, 1998, p. 111).

Ella Shohat e Robert Stam (2006) teorizam que, antes de 1940 a *Fox Films* desenvolvia um concurso de beleza para atores latino-americanos, onde a tendência de representação era o padrão da branquitude. Eles concluem que, a latinidade como síntese de identidades étnico-nacionais e a necessidade de manter a branquitude para as representações destas fazem parte da construção de uma nação hegemonicamente imaginada - de bases eurocêntricas que dominam a narrativa das produções. Borges e Zanforlin (2020) também falam sobre os padrões e estereótipos de Hollywood, teorizando que além do padrão da branquitude, há o estereotipo da mulher latina como sensual, o que começa na colonização e é atualizado por Carmen Miranda com sua baiana internacional.

Assim aconteceu no contexto da Política da Boa Vizinhança estadunidense (1933-1945) que escolheu artistas latinos como Carmen para representar a América Latina em Hollywood, com interesses de veicular esse discurso colonial, para hierarquizar, inferiorizar, justificar uma reconquista (estadunidense) e estabelecer uma forma de governabilidade nesse espaço.

Carmen Miranda foi ao mesmo tempo, produtora e um produto cultural, construiu imagens sobre o Brasil e se transformou numa imagem de um Brasil branco e racista, tudo isso pela sua representação branqueada de sua mulata/baiana. Ela influenciou e foi influenciada pela indústria cultural de seu tempo, que vivia seu auge em 1930. A artista era participação frequente nas rádios brasileiras, onde cantava e exaltava a figura do mulato (a) sambista. Essa valorização, porém, era fruto de interesses políticos varguista que pretendia unificar o país para legitimar seu poder, para isso se aproximou das classes populares, exaltando alguns de seus símbolos, como o samba e o carnaval, o mulato (a) e a baiana para compor uma identidade nacional que uniria o povo brasileiro. Porém para não desagradar a outra parte da nação que ele precisava conquistar – a elite conservadora, racista e colonial, que não se agradava com a exaltação desses símbolos e nem de ser representada por uma figura negra que cantasse samba, ele teve que branquear esses elementos populares, apoiando intérpretes brancos para representar a nação mulata e para disseminar ideias favoráveis ao seu governo populista.

Nesse processo o samba é consagrado como canção nacional e o estilo musical símbolo da nacionalidade brasileira ao enaltecer as belezas naturais do Brasil, a mestiçagem, o mulato (a), a baiana e o trabalhador. Para melhorar esse projeto Vargas utilizou artistas populares que eram como porta-vozes entre as classes para criar a imagem do povo brasileiro e usou os meios de comunicação para divulgar os artistas e as ideologias do governo (PESSANHA, 2016).

Então, a partir disso o samba (que era de origem negra) é modificado e sua maior intérprete é escolhida: Carmen Miranda, porque fazia sucesso nas rádios e era branca. Através dela aspectos da cultura nacional foram exaltados como parte da brasilidade, esses aspectos foram valorizados porque serviam para o projeto político do momento, desejando unificar a nação, construir imagens e símbolos sobre a mesma e porque foram incorporados a partir de um filtro moral e racial que incorporava tais elementos caracterizando-os a partir da branquitude. Tinha o projeto de unificar o país e valorizar elementos populares e a mestiçagem, ao mesmo tempo que recusava sua imagem enegrecida apoiando intérpretes brancos.

A valorização do samba (que é modificado) atualiza a colonialidade no contexto da década de 1930, pois, o samba que é de origem negra, é incentivado a ser cantado por intérpretes brancos (porque eles eram os privilegiados a se lançarem cantores), ou, seja, retira-se o samba da marginalidade, mas seus criadores, porque quem cantava samba nos eventos, cassinos e que tinha condição de gravar discos eram intérpretes brancos. Os negros na maioria das vezes compunham as canções e vendiam para os cantores gravarem, mas dificilmente se lançavam como cantores, ou se apresentavam em eventos. O samba então é apropriado por artistas brancos e seus criadores acabam sendo ocultados de representá-lo.

Vargas elegeu alguns elementos populares e afro-diásporos para compor a identidade nacional, tendo a incorporação do samba na produção cultural do Brasil, mas ainda assim o negro não estava incluído na sociedade brasileira, pois, não era permitido que eles (negros criadores do samba) à representasse de fato, já que na maioria das vezes, quem interpretava e dava a imagem do Brasil, eram artistas brancos. Não se negava a origem afro-diáspora desses elementos (apesar de toda a modificação nas letras e ritmos/percussão), mas também não foi dada a oportunidade de o negro representar seu próprio símbolo cultural e dar a sua cara para o Brasil (que se vendia como país mulato/negro) e nem a oportunidade de uma ascensão ou mobilidade social deles ou da desagregação do racismo.

O samba elevou-se quando intérpretes populares, dentre eles Carmen Miranda começaram a cantá-lo. Ela era carismática e cativava o público e o governo com suas músicas elogiosas à nação, popularizando a mesma. A artista, consciente ou não, difundiu discursos de nacionalidade/pertencimento com elogios a nação, as suas riquezas, sua cultura e seu povo mulato, estereotipando e sensualizando – os.

Vargas passa a incentivar canções nacionalistas e até censurava as que criticavam a nação e seu governo. Além das canções ele incentiva intérpretes para cantar samba (ritmo

escolhido para representar a nação), procurando um intérprete ideal para conquistar o povo brasileiro, formular uma ideia de nação e cantar as maravilhas do país e de seu governo. Carmen Miranda nesse período inicial do governo Vargas (novembro/1930) já era famosa, pois, desde o carnaval de 1930 fez enorme sucesso com a marchinha *Tai* e daí em diante não parou de produzir músicas, se consagrando como a cantora e como a intérprete ideal para Vargas difundir as belezas do país e de seu povo mulato e trabalhador.

Com o objetivo de incentivar os artistas e a produção cultural o presidente se aproxima de Carmen Miranda a convidando para fazer parte dos eventos e programas oficiais do governo, como por exemplo *A hora do Brasil*. Carmen se torna a representante ideal da nação que Vargas queria disseminar, calçada na mestiçagem (já que a maioria da população era mestiça e não branca), mas numa representação branca, para ofuscar a negritude e para se projetar internacionalmente no futuro, quando tivesse oportunidade.

A artista então, ajudou a formar uma identidade pretendida de brasileiro, de acordo com os interesses políticos de Vargas, unificando a nação sob uma cultura nacional homogenia na sua branquitude. Assim a identidade nacional fora branqueada. A exaltação do samba a partir de intérpretes brancos deixa evidente a colonialidade, já que redimensiona a branquitude da nação, assim como fica evidente a colonialidade dessa identidade nacional que coloca a miscigenação/mulato (a) no centro da representação do Brasil, porém numa representação branca, era uma falsa exaltação da miscigenação, numa estratégia etnocida para invisibilizar as raças e para a branquitude ser alcançada e continuar privilegiada. É entendível a aprovação de Carmen Miranda como um símbolo nacional nesse processo de remodelamento da identidade com a incorporação de elementos populares e afro-diaspóricos porque, ela era popular e branca, servindo para a representação da nação brasileira desejável, ou seja, com elementos culturais populares e afro-diaspóricos, mas branqueada, servindo para anular a resistência e o desagrado da elite brasileira em ser representada por símbolos relacionados a negritude.

Carmen Miranda em suas várias representações performava o nacional e assim a identidade era redimensionada via cultura de massas e os discursos hegemônicos se ressignificavam, com consideráveis deslocamentos. A redefinição do nacional seguiu critérios racializados e contraditórios, já que buscava uma nacionalidade calçada na mestiçagem, mas, em uma apresentação branca para ocultar a negritude, tudo isso devido ao racismo da época, que impedia os negros de dar a sua cara ao Brasil, apenas deixava seus elementos representarem-na, desde ainda que fossem branqueados (BALIEIRO, 2014). Carmen Miranda

como a artista mais popular do período e por ser branca foi a representante da nação e criou sentidos simbólicos para ela.

Balieiro (2014) teoriza que no Brasil foi a colonialidade interna por meio da branquitude que delimitou as possibilidades de Carmen Miranda no contexto nacional. Já nos Estados Unidos, foi a colonialidade por meio da alteridade em sua performance estilizada, branqueada e sexualizada de baiana (que não era caracterizada pela atenuação da diferença racial, mas por sua hipersexualização racializada) que delimitou as possibilidades da artista. Com estas performances, Carmen Miranda dava continuidade a ordem simbólica colonial hegemônica, calçada na superioridade ontológica do Ocidente e de seu sucessor - os Estados Unidos e na inferioridade de seus vizinhos continentais. A partir do humor, do exagero e da ironia, Carmen incorporava e ressignificava os sentidos colonialistas contidos nas representações de seus personagens fílmicos. Da baiana no Brasil à latino-americana desempenhada nos Estados Unidos Carmen incorporava e deslocava elementos simbólicos representativos, atribuindo-os novos sentidos. Com sua habilidade dialógica e suas estilizações consolidou vários significados à iconografia brasileira e latino-americana, com a figura da baiana exportada.

Na década de 1930, a música e o cinema foram grandes vetores na articulação das identidades nacionais e nesse universo, Carmen Miranda consagrou-se como cantora. Tinha um projeto político de nação, ligado à rádio e à canção popular, assim Carmen por ser branca passou a integrar um discurso de identidade nacional e contribuiu com o branqueamento de símbolos populares que são apropriados pelo governo como as características do país (samba e carnaval, mulato (a) e baiana), legitimando e consagrando essas figuras.

A identidade nacional brasileira construída na década de 1930 tinha fundamentos em uma identidade racial, onde a mestiçagem e seu produto – mulato (a) era exaltado como a síntese do país. A nova identidade, calçada em elementos populares e afro-diaspóricos é massificada pelos meios de comunicação e instrumentos do Estado. A incorporação do mulato (a) é perceptível nas músicas populares do período e, Carmen Miranda de baiana foi eleita para ser a representante dessa figura. No entanto, a exaltação da miscigenação brasileira na década de 1930 contribuía para a permanência da colonialidade, devido a miscigenação funcionar de forma etnocida ao ocultar as raças indígenas e africanas e suas linhagens originais, construindo um sujeito que não reconhece suas linhagens e história e, portanto, vai no caminho da branquitude que é hegemônica e é o aparato que a sociedade brasileira segue devido a colonialidade de sua estrutura.

A colonialidade em fingir exaltar a miscigenação na figura do mulato (a) para fins políticos redimensiona a branquitude que continua privilegiada, porque, eram intérpretes brancos os privilegiados a representarem o país (mesmo a nação ser considerada e vendida como mulata e democraticamente racial) e também, a forma como o mulato (a) era representado nas canções era de maneira colonial pela objetificação e sexualização dessa figura, aspecto que será analisado no quarto capítulo.

Vargas ao escolher e valorizar o mulato (a) e a cultura popular se aproximou do povo e legitimou as ações do Estado, fortalecendo o mesmo, tendo assim o uso da valorização de aspectos da cultura popular para legitimação política. Assim, por meio de uma ação política de fortalecimento do Estado, ancoradas no nacionalismo e unidade nacional, houve o fortalecimento da identidade nacional com novos elementos culturais e tipos nacionais relacionados à mestiçagem. Ele praticou no campo cultural a massificação da nacionalidade, que integrada a elementos da cultura popular, foi difundida e propagada pelos meios de comunicação de massa como o rádio e cinema (CARMO, 2020).

Dias e Brochado (2020) colocam que, uma forma da colonialidade agir que permanece ainda hoje é a classificação social das raças em identidades - que foram centrais na construção identitária do Brasil. Classificações como índio, negro e branco geram uma dinâmica violenta de dominação e miscigenação - que é considerada um dos pilares da identidade brasileira. Essas classificações geraram estereótipos como a “mulata exportação”, o “índio exótico” e o “sambista malandro”. Aqui está o processo de coisificação, objetificação e sexualização do corpo outro e está o processo de classificação social pela noção de raça, representando visões que foram propagadas com a intenção de escravizar e sexualizar esses corpos.

A década de 1930 no Brasil redimensiona a branquitude ao criar uma comunidade imaginada que se baseia e inclui a cultura e os sujeitos populares e afro-brasileiros ao nacional numa incorporação seletiva da negritude a partir do branqueamento das representações. A valorização de uma brasilidade de ascendência africana e de característica popular atualiza o desejo colonial ao celebrar a mistura racial da miscigenação, não questionando as hierarquias de gênero e raça em suas representações. Através da celebração da mestiçagem também tem a atualização do discurso colonial pela sexualização e a racialização do mulato (a), onde homens e mulheres negros (as) são significados como sensuais, exóticos, fortes.

Nesse contexto, a mulata se tornou símbolo nacional, considerada naturalmente sensual e fácil, denotava a harmonia racial e um caminho para alcançar a branquitude. A figura do

mulato (a) ganha destaque nas produções artísticas como em canções, filmes e livros. Porém, por ser uma figura negra precisa ser representada por alguém branco. Carmen Miranda como mulher branca foi escolhida para representar a nação integrada na mestiçagem, mas branqueada, assim interpretou a mulata – maior característica da brasilidade e da latinidade. A representação do Brasil a partir da mulher sensual e da harmonia racial permanecem até hoje e, ainda é apresentada pela branquitude em suas imagens, mesmo o cenário que englobaria o Brasil tendo a negritude predominante, quem dá a cara ao Brasil é uma imagem branca (BALIEIRO, 2014).

Nesse cenário cultural/político de exaltação da miscigenação e seu produto: mulato (a) é percebido a colonialidade ao representar uma falsa exaltação da miscigenação, que em si já é problemática porque, silencia as linhagens originais do sujeito não branco, fazendo que a negritude seja ocultada, dando lugar para o mulato, que se torna um sujeito nem negro, nem branco, mas também um caminho para se alcançar a brancura. Dessa forma a brancura e branquitude são redimensionadas e novamente privilegiadas, porque o negro (a) vai perdendo espaço para o mulato (a) e o mulato na verdade não ganha nada, apenas uma exaltação que não muda sua situação de inferioridade. Além da negritude ser silenciada na exaltação da miscigenação, também os conflitos, preconceitos e desigualdades que a envolvem são ocultados, não se debatem a real posição e situação dos negros e mulatos na sociedade, apenas o elogiam. Essa exaltação mascara a realidade desigual e o racismo presente na sociedade, passando a visão que ele não existe e que o Brasil seria democraticamente racial.

A negritude, os negros e mulatos sempre foram excluídos. Essa situação ocorre desde a colonização e continua após a fim da escravidão e da proclamação da república, sendo percebido através do: racismo científico do final do século XIX e início do XX; da teoria da *redenção de Cam* (onde foi apoiado casamentos inter-raciais para branquear a nação); do incentivo a imigração europeia no país para ocupar cargos trabalhistas após o fim da escravidão e do branqueamento das figuras afro-diaspóricas no governo Vargas (como o carnaval e o samba – que são modificados em sua estrutura e o mulato (a) e a baiana que são branqueados em sua representação por Carmen Miranda).

O mulato (a) passa a ser sensualizado e estereotipado nesse período e principalmente nas canções da época, ele passa a ser visto como símbolo do Brasil e como alguém forte, bonito, sensual e namorador. No entanto, só é visto dessa maneira, não sendo percebido de verdade, muito menos sua realidade e posição no país. A sua realidade não era retratada nas canções,

apenas suas qualidades. Como diz Rita Segato (2021) a raça espoliada não é falada/percebida, por isso o racismo e a colonialidade ainda permanecem na América Latina.

Além de toda essa problemática da falsa exaltação do mulato (a) mascarar a realidade racista e inferior dessas pessoas, há também a problemática de que os mulatos passam a existir e a ganhar voz apenas dentro das produções artísticas, porque não podiam se auto representar e nem representar a nação que se acreditava mulata e nem podiam representar sua música (samba), porque eram incentivados artistas brancos já famosos para essa tarefa de representar o país e o samba em turnês nacionais e internacionais (América do Sul), como eram incentivados Carmen Miranda, Francisco Alves, Mário Reis e outros artistas brancos.

A colonialidade em exaltar a democracia racial, a miscigenação e classificar as raças faz com que o violento passado colonial onde numa relação desigual de poder, no qual uns dominavam (europeus) e outros eram submetidos a dominação (povos originários e africanos) fosse esquecido e faz com que estes grupos experimentem viver em harmonia, como se todos vivessem em uma sociedade igualitária com as mesmas oportunidades - o que não era possível, devido a própria herança colonial enraizada em nossa sociedade, que até hoje faz com que estes grupos que foram dominados estejam em desvantagem política, social e econômica, não conseguindo competir de forma justa com a branquitude hegemônica da sociedade.

Carmen Miranda sendo escolhida para representar a nação e as exaltações a miscigenação e o mulato (a) contribui para a ampliação desse pensamento colonial que classifica, diferencia, sexualiza e coisifica o mulato/negro e tenta esquecer o violento passado colonial. Por ser branca e ser a artista mais popular do período foi a representante da nação e criou sentidos simbólicos para a mesma e, posteriormente, em outro contexto para a América Latina, atualizando o discurso colonial em suas representações de gênero e raça.

Posteriormente, no contexto político/cultural da Política da Boa Vizinhança Estadunidense (1933-1945), o cinema hollywoodiano foi instrumento da colonialidade na América Latina a partir da atuação de Carmen Miranda, atualizando o discurso colonial, ao subalternizar os países latino-americanos e dar continuidade a hispersexualização dos corpos, na ideia colonial de pensar as mulheres latinas como sensuais e a América Latina como um lugar de prazeres, onde tudo é permitido, colocando esse espaço com formas de exotismo. Uma problemática acerca das representações da América Latina através de Carmen Miranda são os estereótipos, no qual o latino-americano é alegre e festivo; o estereótipo da mulher latino-americana como disposta a agradar e a imagem de uma América Latina como um paraíso sem

regras. Essas representações davam a conotação de inferioridade perante os Estados Unidos e tinha uma linguagem estereotipada e depreciativa. A baiana branqueada e estilizada de Carmen foi o maior símbolo de sucesso da artista, pois, até hoje sua imagem é associada pela sua baiana.

Na maioria dos filmes produzidos na Política da Boa Vizinhança com a participação de Carmen Miranda, formulou-se a ideia de uma América Latina paradisíaca e disponível para ser “seduzida, usufruída e saciar os desejos mais impróprios dos visitantes”, não podendo ser levada a sério, nem seus habitantes. A América Latina e suas nações são sempre apresentadas com o toque da extravagância, do cômico e do exótico (MACEDO, 2020).

A representação da América Latina a partir de Carmen em Hollywood também era colonial ao descaracterizar os países latino-americanos, juntando todas essas nações (cada uma com sua cultura própria) em uma representação generalizante de América Latina por meio da baiana/mulata de Carmen Miranda, como um espaço que tivesse uma cara só. Dessa forma, eles criam uma unidade para essas nações, não respeitando as diferenças culturais de cada nação e segundo Pryston: “A pretensa unidade latino-americana é certamente uma ilusão, ou mais do que isso, é uma aspiração a um certo destino comum. Ela pode ser vista também com resignação: o destino comum seria mera fatalidade comum” (PRYSTON, 2006, p.3).

O cinema hollywoodiano utilizou Carmen para disseminar essas ideias preconceituosas, estereotipada e coloniais sobre nós, uma ideia equivocada de culturas desconhecidas. Para eles pouco importava conhecer essas nações e sua cultura para representá-las de forma mais realista, o que importava era construir um discurso de hegemonia estadunidense para convencer as nações latino-americanas de seu alto potencial como modelo de sociedade, para então vender seus produtos, intervir dentro desses territórios e conquistar aliados. O cinema hollywoodiano como um dos meios de comunicação de massa com maior hegemonia naquele momento, disseminou essas ideias coloniais, por conta de seu alcance popular e do seu potencial de formar sentidos de verossimilhança com o real.

Nos Estados Unidos Carmen Miranda foi uma figura carnavalesca, que se baseava na diferença e exotividade do “outro”, se tornando uma caricatura. Ao se apresentar de acordo com a visão que Hollywood queria divulgar sobre o exotismo latino-americano as diferenças políticas, sociais e culturais entre as Américas deviam ser frisadas e difundidas e assim se tornou uma caricatura de si própria, não se vestia de outra forma e nem ganhava outros papéis diferentes da latina extravagante, exótica e selvagem. Nos Estados Unidos Carmen foi a representante das identidades brasileiras e latina, porém, cada vez mais se distanciava dessas

“reais” identificações, devido a outros interesses culturais/políticos estadunidenses, como diz Gold: “para os americanos, não importava a imagem de Brasil que estava sendo passada [...] o que importava era a contribuição deles na Política da Boa Vizinhança” (GOLD, 2008, p. 38).

Nesse momento a identidade latina foi forjada segundo os interesses estadunidenses e, nesse jogo Carmen Miranda representou o que era interessante para essa nação veicular sobre nós, ou seja, mostrar a nossa inferioridade perante a superioridade deles. A ideia de superioridade estadunidense tinha que ser frisada devido as ameaças de perda da hegemonia dos Estados Unidos sobre o continente americano com a crescente influência nazifascista no contexto da Segunda Guerra Mundial.

No pensamento colonial uma das práticas de dominação é a noção de civilizar e desenvolver culturas tidas como primitivas, feita também de maneira simbólica, pelo silenciamento das narrativas que valorizem outras existências e culturas. Outra forma de dominação é a desumanização do corpo e da existência do não-europeu, tendo uma coisificação do colonizado, por isso os negros e os povos originários eram associados a animais selvagens ou colocados como seres menos evoluídos, visando atribuir a condição de não humanos a esses grupos e assim justificar violências e tratamentos desiguais (DIAS; BROCHADO, 2020). Relacionando o pensamento colonial com os discursos e imagens que eram disseminados em *Hollywood* a partir de Carmen Miranda acerca é perceptível a continuidade desses pensamentos coloniais, destacando a nossa imagem como selvagens e primitivos, ou colocando a mulher latino-americana como irracional, selvagem e a hipersexualizando.

A artista fortaleceu essa ideia colonial da mulher brasileira e latino-americana como sensual através de sua mulata/baiana estilizada. Ela também compreendeu um símbolo de uma América Latina submissa diante dos Estados Unidos, já que no campo das representações, os Estados Unidos eram representados por um homem (passando a imagem de nação racional, civilizada e moderna), enquanto o Brasil e a América Latina seriam irracionais, incivilizados e não modernos por serem representadas pela Carmen. Em seus filmes, cria-se um cenário natural para a América Latina, com a mulher sensual e libertina e o mestiço primitivo/selvagem. E para os Estados Unidos cria-se um cenário de civilização e progresso, apontando para a hierarquia geopolítica, que segundo Quijano (2010) o sistema colonial é atualizado não só geograficamente, mas também no imaginário do colonizado que passa a medir e perceber os seus valores através de epistemologias e conceitos forjados pelas instituições colonialistas.

Carmen Miranda então contribui na atualização do discurso colonial nos dois contextos que estava imbricada. Primeiramente no Brasil da década de 1930 e posteriormente nos Estados Unidos na década de 1940. Entretanto, concordo com Moura (2019) que discute que, a baiana de Carmen se adaptava aos poucos à toda América Latina ao mesmo tempo que deixava de representar o Brasil e assim, com o interesse estadunidense de Carmen ter que representar esse todo, no fim, a artista fica esvaziada de qualquer identidade e pouco agradava os países que tentava representar. Moura afirma que Carmen ficou na linha tênue entre o reforço e a crítica ao estereótipo que ela se tornou. A intenção de Carmen, como ela mesmo dizia sempre foi representar o Brasil, país que dizia amar e da onde sua nacionalidade e identidade fora criada, porém, tendo em vista o contexto da época e o interesse dos Estados Unidos em estreitar relações com a América Latina, não era agradável para eles representar somente o Brasil, mas sim toda a América Latina de forma generalizada e unificada - que é colonial, por não respeitar as diferenças de cada nação e por generalizar essa paisagem e seus habitantes.

A atuação de Carmen sob a demanda de representar a América Latina resultou em um esvaziamento completo de representação, ela constituiu uma personagem singular, que representava a si mesma através da junção de diversas características brasileiras e latino-americanas, mas que não foi verossímil à realidade de nenhuma delas em específico. E por conta das constantes negativas de representação dos latino-americanos no cinema antes da Política da Boa Vizinhança, Carmen Miranda parece ter sido o único tipo possível de representação de latino-americano, pois, assumia em sua atuação todos os estereótipos coloniais impostos pela indústria e público norte-americano, que, como grupo dominante, não renunciava a sua identidade e não apoiaria representações que não reafirmassem a sua posição social.

Carmen Miranda foi disseminadora dessas imagens que estavam no interior de suas produções, com representações marcadas pela colonialidade, já que adotam como modelo civilizatório o europeu e seu sucessor – os Estados Unidos. Consciente ou não, participou desse jogo político/ideológico e cultural das representações e identidades que é manipulado pelos centros de poder, pelo meio cultural na indústria cultural, que age por meio da mídia, que penetra o imaginário popular e assim há as transformações das identidades culturais que forjam as identidades nacionais do mundo pós-moderno, que também está em constante mudança não tendo uma identidade unificadora, mas sim identidades descentradas e deslocadas, vão mudando de acordo com as representações.

CAPÍTULO 3: CULTURA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

No presente capítulo será discutido os conceitos de cultura, identidade e representação. A dissertação buscou entender como a criação da identidade está relacionada a cultura, a representação e a personagens, produções e produtos culturais, tendo os meios de comunicação como agentes divulgadores, principalmente o rádio e o cinema.

A cultura é híbrida e heterogênea e são significados comuns, o produto de todo um povo, é resultado de experiências pessoais e sociais, sendo feita e refeita, por isso não é algo acabado. Toda sociedade humana tem sua cultura, seus significados e direções comuns e, seu desenvolvimento se dá nas experiências e no contato. A sociedade se constrói e reconstrói por meio da cultura, das mudanças, das significações, da comunicação e da experiência.

As identidades nacionais são formadas e transformadas de acordo com os contextos e interesses políticos, econômicos, sociais e culturais, elas são formadas através da cultura de cada lugar e através da representação dos indivíduos desse lugar, sendo compostas de símbolos e representações, funcionam como um sistema de representação e são formadas e transformadas no interior da sociedade, construindo sentidos que influenciam nossas ações e a concepção de nós mesmos. A identidade e a representação são uma “celebração móvel”, formada e transformada continuamente em relação às formas que somos representados ou interpelados nos sistemas culturais.

A representação é o que nos liga ao outro e, os estereótipos são formas de representação. O sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos. Carmen Miranda legitima e articula uma identidade nacional pretendida pelo governo varguista na década de 1930 com sua figura branqueada de mulata/baiana sambista.

Na construção de uma identidade nacional há a cultura nacional, os símbolos e as representações. Para se criar essa identidade há a associação com símbolos já existentes no imaginário de um determinado grupo, que constrói suas representações a partir de alguns símbolos, figuras e mitos. Para a representação da identidade nacional brasileira dos anos 1930 Carmen Miranda era a figura ideal pois, já era popular e branca, servindo para a representação da nação desejável, com elementos culturais populares e afro-diaspóricos, mas branqueada. Assim, as representações se forjam e são influenciadas pelos interesses do grupo que a produz.

A partir da década de 1920 a maioria dos países da América Latina experimentou mudanças em suas sociedades, que aos poucos tentavam de modernizar economicamente, industrialmente e culturalmente. Essa busca pela modernização no Brasil se aflorou mais precisamente na década de 1930 quando Getúlio Vargas ascende na presidência, mudando o modo de vida da população, trazendo novos hábitos, ritos e costumes através de um projeto de identificação nacional, como forma de reforçar a ideia de Estado Moderno. A nação e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas ganham força nesse contexto. Havia a necessidade de uma unificação para o projeto de Estado Moderno/Nacional e, para isso os intelectuais condensam a cultura num formato nacional. Surge um novo nacionalismo, baseado na ideia de uma cultura nacional abrangedora de diferentes culturas étnicas ou regionais. Esse ideal de nação incorpora as diferenças voltando-as em um único sentido, canalizando as diversas particularidades regionais para uma direção comum (ROCHA; BUENO, 2017).

Havia na década de 1930 uma necessidade de se propagar uma herança cultural unificadora. Esse processo juntava valores históricos, de pertencimento e de aceitação para criar uma espécie de termo geral da identidade brasileira. É o Estado então quem dita os elementos dessa cultura de identificação nacional e ele tinha um grande aliado para divulgar esses elementos: os meios de comunicação de massa. Assim, a dispersão massiva dessas identidades está ligada aos veículos de comunicação massivos (ROCHA; BUENO, 2017).

Para a construção de uma identidade há a associação com símbolos já existentes no imaginário de um determinado grupo, que constrói suas representações a partir de alguns símbolos, figuras ou mitos. Para a representação da identidade nacional brasileira Carmen Miranda seria a figura ideal pois, era uma figura importante, popular e branca, servindo para a representação da nação brasileira desejável, com elementos culturais populares e afro-diaspóricos, mas branqueada. Assim, portanto, as representações se forjam e são influenciadas pelos interesses do grupo que a produz.

A renegociação da identidade nacional brasileira na década de 1930 teve como principais agentes o Estado e a voz do discurso estatal, os meios de comunicação e os produtores artísticos, que auxiliaram na massificação da identidade, tem-se também os diversos grupos sociais que faziam parte da sociedade brasileira, dentre eles os de maior participação eram os grupos populares urbanos, que foram agentes ativos nesse processo de construção da identidade nacional, colaborando com seus elementos e símbolos, que foram incorporadas a identidade

nacional. Na década de 1930 no Brasil houve a massificação cultural por meio dos meios de comunicação, mais precisamente o rádio que, colaborou na legitimação e divulgação de elementos culturais populares pretendidos como símbolos nacionais (samba e carnaval, mulato (a) e baiana). Carmen Miranda como cantora de sucesso na época também colaborou para essa massificação que se aproximava dos símbolos dos setores populares para pretensões políticas. Ela tinha relações com os setores populares por ter feito parte dessa população e por representá-los em suas canções, inserindo suas gírias.

Os meios de comunicação de massa auxiliam no processo de formação e transformação de uma identidade nacional, pois, funcionam como construtores de realidades, se apropriando de elementos e figuras e disponibilizando produtos culturais, criando culturas e identidades. Para entender o processo de transformação da identidade nacional brasileira da década de 1930 é necessário entender os meios de comunicação de massa, já que é a partir deles que essa identidade se cria e recria e por onde se tem a caracterização e identificação da cultura e dos personagens do país (surgindo figuras como o mulato (a) e a baiana e elementos como o samba e o carnaval. É pelos meios de comunicação de massa que as identidades culturais foram difundidas na modernidade, como antes foram pela literatura, construindo por meio de representações da realidade o mundo real.

As canções e imagens têm o poder de influenciar nas identidades e individualidades dos sujeitos e a imagem visual de Carmen Miranda criou um encantamento imaginário e transforma a identidade brasileira com conotação racial e sexual, estereotipando e branqueando a figura do mulato (a) e da baiana para ocultar sua negritude. Contudo, a imagem/som não é apenas suporte imagético, aparato de transmissão e recepção. Não somos apenas receptores dessas imagens e sons. Por isso, as análises interpretativas da imagem, da narrativa, das ideologias, dos significados e da forma, são importantes já que os fragmentos e as narrativas da cultura estão cheios de variadas ideologias e significados/significações.

Carmen Miranda compreende um símbolo, pois, fora representante das coisas brasileiras, mas também foi articuladora nesse processo de construção da identidade brasileira, pois, inseriu novas formas, cores e palavras ao estilo brasileiro. A artista também pode ser considerada uma estratégia política/cultural, pois, foi usada e teve participação em diferentes contextos políticos com seus respectivos objetivos e interesses. Ela foi impulsionada pela política cultural varguista (1930-1940) que através de uma política de unificação e representação nacional usou das produções da artista para se aproximar das classes populares para legitimar

seu poder, dando uma imagem à nação brasileira com sua baiana branca e como cantora de samba elogiando o povo e as belezas naturais do Brasil em seus sambas.

Visto isso, é importante investigar a formação da cultura e das identidades culturais/nacionais e de suas representações em uma determinada sociedade, analisando as características socioculturais dessa sociedade. É importante investigar a cultura que passa por diversos processos de construção e age pelas linguagens, pelos discursos e representações para construir uma ideia de identificação dos sujeitos, que são parte do processo de construção da cultura nacional e de uma identidade, que por fim é construída a partir deles e dirigida para eles através das representações. Os sujeitos se constituem pela linguagem e pelo discurso, mas podem deslocá-los, assim as identidades não são unificadas e nem fixas. Por isso, no presente capítulo, investigo a identidade nacional brasileira da década de 1930, que, foi transformada por vários agentes culturais, pela Carmen Miranda - que representava a nação no período, e de acordo com diferentes interesses políticos de unificar a nação brasileira, numa estratégia populista do presidente Getúlio Vargas.

3.1 CULTURA

A cultura é um conjunto de significados partilhados, que por meio de suas diferentes manifestações e instrumentos produz subjetividades, identidades, interpretações da realidade, comportamentos e formas de ser, estar e entender o mundo. Ela é papel constitutivo em todos os aspectos da vida social, na constituição da subjetividade, da identidade e da pessoa como um ator social. É algo em comum a todos e que os seres humanos usam para definir o que significam as coisas e para codificar e organizar sua conduta uns com os outros. A cultura tem o poder de criar subjetividades, gerando relações de poder, já que as subjetividades e os modos de ser e estar no mundo não se engendram a partir de instituições, mas, a partir de dispositivos plurais dispersos no tecido social, pelos quais nos subjetivamos sem que percebamos sua atuação. Esse dispositivo é a cultura, que faz parte das sociedades humanas e age de diversas maneiras. A cultura é uma prática de significação e o mundo social é construído discursivamente. Por isso é importante estudar a cultura e o conjunto da produção cultural e de práticas de uma sociedade que carregam e produzem significados, para entender os padrões de comportamento e o conjunto de ideias compartilhadas pelas pessoas que nela vivem (MORAES, 2019).

Os significados, subjetividades, discursos e identidades são criados pela cultura e apropriados pelos sujeitos e governos, criando relações de poder, onde geralmente há hierarquização de culturas, identidades e comportamentos, sendo uns considerados superiores e outros inferiores. É através da cultura que se dá a luta pela significação, onde o significado é negociado e fixado. Assim a cultura adquire um fator constitutivo e as lutas pelo poder passam a ser simbólicas e discursivas, tornando a cultura um dispositivo de poder que causa mudanças históricas. Por isso, o poder vem assumindo a forma de uma política cultural na sociedade moderna tardia, onde a cultura adquiriu importância em relação à estrutura e organização da sociedade (HALL, 1997).

Tendo em vista o poder da cultura em criar subjetividades, é importante estudar as articulações entre cultura, discurso e produção subjetiva. A cultura cria subjetividades, que são apropriadas pelos sujeitos numa espécie de identificação através do discurso que é veiculado por diferentes agentes políticos e culturais com diferentes interesses. Os discursos são redes de significações que são tomados pelos sujeitos para se auto interpretar. Essa interpretação acontece quando o sujeito se reconhece a partir dos discursos o tomando como algo que lhe diz respeito. Se identifica e produz como um sujeito daquele modo, compreende e explica a si e ao mundo a partir daquele regime de verdade (MORAES, 2019). Na década de 1930 no Brasil se cria uma cultura do Brasil ser um país mestiço ou mulato e esse discurso é veiculado através de propagandas do governo varguista e por artistas, inclusive por Carmen Miranda, que eram incentivados a venderem essa ideia.

A linguagem, a escrita, os meios de comunicação dão forma, valores e significados para as sociedades, no entanto esses significados são culturais, alcançam existência por meio dessas formas culturais e são modificados na medida em que entram em conjunção com pessoas que os podem aceitar, modificar ou recusar (CEVASCO, 2003).

A cultura não é somente algo que todos interiorizam por meio dos hábitos ou costumes. Ela é muito mais que isso, é gerada e transformada continuamente no conflito das classes, de interesses e modos de vida. É continuamente construída e modificada nas relações humanas do cotidiano, é híbrida e não limitada e acabada. Não é a estrutura que define a mesma, mas as próprias pessoas em suas relações, também as linguagens, o contato etc. A cultura passa por diversos processos de construção e age pelas linguagens, pelos discursos e representações para construir uma ideia de identificação dos sujeitos, que são parte do processo de construção da cultura nacional e de uma identidade, que por fim é construída a partir deles e dirigida para eles

através das representações. Os sujeitos se constituem pela linguagem e pelo discurso, mas podem deslocá-los, assim as identidades não são unificadas e nem fixas.

Raymond Williams (2000) entende que, cultura são significados comuns, o produto de todo um povo e não somente de uma classe, é resultado de experiências pessoais e sociais, sendo feita e refeita, por isso não é algo acabado e não podemos limitá-la, nem a hierarquizar. Não a conhecemos de antemão, somente em parte, enquanto está sendo vivida e está disponível para a consciência e para a significação. Toda sociedade humana tem sua cultura, seus significados e direções comuns e, seu desenvolvimento se dá no debate e no seu aperfeiçoamento sob a experiência, do contato, das invenções que se inscrevem na mesma. A sociedade se constrói e reconstrói por meio da cultura, das mudanças, das significações, da comunicação, da experiência, do contato, entre outros.

Uso no trabalho as expressões *cultura popular* ou *setores populares* para definir as camadas sociais que mais consumiam Carmen Miranda, contextualizando seu uso conforme o período/contexto histórico da Era Vargas (1930-1940). Entendo as implicações sobre o uso generalizante da expressão cultura popular e justifico seu uso concordando com E. P. Thompson (1998), que teoriza que não devemos generalizar a cultura popular, pois, isso sugere uma perspectiva ultra consensual dessa cultura, entendida nessa visão como sistema de atitudes, valores e significados compartilhados somente com essa camada, o que não acontece, visto que, como o mesmo autor define cultura é um conjunto de diferentes recursos, onde há trocas entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole, sempre tendo interações que influenciam, é uma arena de elementos conflitivos que apenas sob uma pressão imperiosa assume a forma de sistema. As generalizações universais da cultura popular só devem ser usadas se colocadas dentro de contextos históricos específicos, situadas no lugar material que lhe corresponde. Para ele, a Cultura não pode ser reduzida em erudita ou popular, ela é tudo que faz parte da consciência humana, tudo que faz os seres humanos se organizarem em consciência.

Néstor García Canclini (1998) também fala das classes populares, argumentando que, a cultura popular é resultado da apropriação desigual dos bens econômicos e simbólicos por parte dos setores subalternos, que não são passivos ou mecânicos a reprodução controlada pelos dominadores e se constituem retomando suas tradições e experiências próprias no conflito com os que exercem a hegemonia, desenvolvendo práticas independentes e nem sempre funcionais para o sistema. Canclini define o popular como conglomerado heterogêneo de grupos sociais, uma identidade compartilhada aos grupos, no qual os setores populares são sujeitos históricos

em seu modo de relacionar-se, comunicar e atuar para resistir a cultura dominante, mas também podem reproduzir a mesma.

O mesmo autor destaca as mudanças como as migrações de pessoas e culturas e percebe que assim há novas organizações da cultura e hibridação das tradições de classes, etnias e nações. Em nações multiétnicas e pluriculturais como as latino-americanas não existe tal unificação cultural, nem classes dominantes tão fortes para eliminar as diferenças ou subordiná-las inteiramente. Para o autor a noção de público vista como um conjunto homogêneo e de comportamentos constantes é perigosa, já que o que se chama público é a soma de setores que pertencem a estratos econômicos diversos, com hábitos de consumo diferentes para relacionar-se com os bens do mercado. Como a oferta cultural é heterogênea coexistem vários estilos de recepção e compreensão, formados em relações díspares com bens procedentes de tradições cultas, populares e massivas.

Segundo Canclini (1998), para os comunicólogos, a cultura popular contemporânea não é o resultado de tradições, nem da personalidade coletiva, ela é constituída pelos meios de comunicação, resultante da ação difusora e integradora da indústria cultural. Porém, para o mercado e mídia não interessa o popular e sim a popularidade, porque eles não se interessam em preservar o popular como cultura ou tradição e sim massificar o popular. Para Canclini os meios de comunicação interferem na constituição da cultura popular, mas ela não é subordinada, passiva e reflexa, já que os setores populares coparticipam nessas relações de força que se constroem simultaneamente na produção e no consumo, nos meios massivos e nas estruturas de recepção que acolhem e redistribuem essas mensagens.

Culturas populares não são simples manifestações da necessidade criadora dos povos, nem o acúmulo autônomo das tradições anteriores à industrialização. Os setores populares têm participação na constituição da cultura popular, não são passivos, recebem significados massivos, mas também doam significados e, portanto, auxiliam na articulação de sentidos. São receptores com diferentes pontos de vista e padrões de percepção, se relacionam com os bens culturais e com a indústria cultural, sendo em certo ponto mediadores, mesmo tendo uma assimetria entre emissão e recepção. Levar à cena os setores populares como se fossem autônomos e alheios às estruturas macrossociais inibe toda a problematização sobre as condições de legitimidade e validade do conhecimento popular, então é preciso reconhecer a sua não passividade, mas também toda uma assimetria e hierarquização de culturas, que não os deixam ser totalmente autônomos (CANCLINI, 1998).

Canclini (1998) apresenta a cultura como híbrida e heterogênea, tendo uma diversidade cultural, que com o contato das várias culturas na modernidade, se constituiu num hibridismo cultural. Esse hibridismo teria se dado no contato das três culturas: tradicional, alta cultura e a massificada. Para ele a cultura é híbrida, nem culta, nem popular e nem massiva, ela abarca o conjunto dos processos de produção, circulação e consumo de significação. As transformações culturais geradas pelas tecnologias, meios de comunicação, circulação simbólica e expansão urbana são ações que intensificaram a hibridização cultural. As sociedades heterogêneas são renovadas por constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação e assim acontece a hibridização. O híbrido não é a mistura de culturas, onde se teria um produto misturado, é um novo produto e não uma mistura, ele é construído na articulação e mediação cultural e no contato das diversas culturas. Ele traz elementos de todas as culturas que foram relacionadas, forçadamente ou não, mas numa representação nova. As culturas vão se encontrar e se transformar. No entanto, nessas articulações culturais do contato, as culturas híbridas não são modernas, nem tradicionais, mas, se transformam em uma alternativa cultural. Assim se constituiria o hibridismo cultural.

A hibridez é um marco nas sociedades latino-americanas em suas formas sincréticas de matrizes espanholas, portuguesas e indígena. Contudo, essas interações entre modernização e consumo massivo, entre inovações experimentais e democratização cultural e entre emissores e receptores constituem o campo cultural, que não contém significados fixos. Na América Latina, com a modernidade e as construções culturais, há a formação de uma cultura híbrida, mesclando relações entre produtos hegemônicos e subalternos, tradicional e moderno, culto, popular e massivo. As hibridizações nos mostram que atualmente todas as culturas são de fronteira, que todas as artes se desenvolvem em relação com outras, são intercambiados com outros. Desse modo, as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento, tendo uma crise das identidades locais e nacionais, que não desaparecem, mas são enfraquecidas (CANCLINI, 1998).

Assim como Canclini, Bhabha (1998) também argumenta que a cultura é híbrida, sendo formada através da significação e atividade simbólica. Para ele a cultura tem um caráter descentrado e não é essencial/pura e acabada. Ele reconhece a articulação e as interações que influenciam na construção de culturas que, portanto, estão em constante transformação.

Stuart Hall (2006) fala que, as culturas nacionais são compostas de instituições culturais e de símbolos e representações. A cultura nacional funciona como um sistema de representação.

Ela é um discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza nossas ações e concepção de nós mesmos. As culturas nacionais ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com que podemos nos identificar, constroem identidades nacionais, que já foram centradas e inteiras, mas, agora estão deslocadas pelos processos de globalização. Esses sentidos estão contidos nas histórias e memórias contadas sobre a nação, conectando seu presente e passado e imagens que dela são construídas. Uma cultura nacional atua como uma fonte de significados culturais, um foco de identificação e um sistema de representação.

Hall (2006) não pensa as culturas nacionais como unificadas, mas, como dispositivo discursivo que representa a diferença (a diferença perante outras nações) como unidade ou identidade. Essas culturas nacionais são atravessadas por diferenças internas e são unificadas apenas em diferentes pretensões de poder cultural. Uma forma de unificá-las tem sido a de representá-las como a expressão da cultura subjacente de um único povo, mas, essa crença acaba no mundo moderno, por ser um mito, já que a Europa Ocidental não tem uma nação que seja composta de apenas um único povo, única cultura ou etnia. As nações modernas são todas híbridas. É difícil unificar a identidade nacional em torno da raça porque ela não pode ser usada para distinguir um povo do outro. O autor recusa a ideia da nação como uma identidade cultural unificada, pois, as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões, contradições internas e diferenças sobrepostas.

As culturas nacionais são uma das principais fontes de identidade cultural, já que, nos definimos de acordo com a nossa nacionalidade. Essas identidades funcionariam como parte de nossa natureza essencial já que o homem só existe porque pode identificar a si mesmo com algo mais amplo, como membro de uma sociedade, grupo, classe, estado, nação ou qualquer arranjo que reconheça como seu lar. Sem essa identificação nacional o sujeito moderno experimentaria um profundo sentimento de perda subjetiva (HALL, 2006).

A cultura é um repositório de valores e significados, local de criação e troca de significados dentro de um grupo ou sociedade, está relacionada a sentimentos, conceitos, ideias e o senso de pertencimento. É um processo de significação e representação, no qual atribui sentidos e significados que só podem ser partilhados pelo acesso comum à linguagem. A linguagem e a representação são centrais para os processos pelos quais é produzido o significado, porque a linguagem é um dos meios pelo qual ideias e sentimentos são representados numa cultura. É através do uso que fazemos das coisas, de como representamos e da maneira que pensamos e sentimos que damos significado a algo. Em parte damos

significados a pessoas e eventos por meio da estrutura de interpretação que trazemos e em parte, por meio da forma como as utilizamos ou as integramos em nossa rotina (HALL, 2016).

Segundo Hall (2016) o sentido das coisas é o que permite ter noção de nossa própria identidade e este sentido é continuamente reelaborado de acordo com o período em que vivemos, as experiências que temos e pela interação social, é ele quem regula nossas práticas e condutas na sociedade. Os sentidos são criados e perpassados por intermédio da linguagem, que pode ser variada: escrita, falada, imagens, objetos, expressões faciais, linguagem corporal e música. Comunicar-se com o outro é entendê-lo de alguma forma. A representação está associada a linguagem, é ela quem liga o sentido e a linguagem à cultura. A relação entre os signos, cultura, código e linguagem de um determinado lugar dá base a representação, que, posteriormente cria uma identidade cultural.

Rita Segato (2021) não vê a cultura como acumulado de patrimônios cristalizados, mas, como resultado da decantação incessante de experiência histórica acumulada por uma coletividade. A cultura é o mito e os costumes, uma forma de condensação e simbolização desse processo histórico. A autora também não vê povo como patrimônio cultural-concebido, estável, permanente e fixo, mas, como um vetor/experiência histórica acumulativa que não para. A permanência de um povo não depende da fixação de ideias, pois, povo é um coletivo que se percebe advindo de um passado comum em direção a um futuro comum, é um coletivo com antagonismos e conflitos de interesses éticos e posições políticas, mas, que compartilha uma história. Povo é o projeto de uma história compartilhada, é o sujeito vivo de uma história particular em meio a articulações e trocas que projetam uma inter-historicidade mais do que uma interculturalidade. Para Segato o que identifica esse sujeito coletivo (povo) não é a sua herança cultural estável com conteúdo fixos, mas sim a autopercepção de seus membros quanto a partilha de um passado e futuro comum, apesar dos conflitos e dissidências internos. Segundo a autora um povo nunca é puro etnicamente, porque pode ter diferentes materiais genéticos em sua composição e ainda assim é um povo/grupo. Quijano também não vê a raça/povo como uma população agrupada com banco genético identificável ou referência a uma cultura comum. Para ele ela é uma espécie particular de classe que emerge no sistema classificatório imposto pelas malhas do poder seja ele colonial ou não.

3.2 IDENTIDADE

Para Hall (2006), a identidade é uma “celebração móvel”, formada e transformada continuamente em relação às formas que somos representados ou interpelados nos sistemas culturais, o sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos. As identidades culturais são aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais. A cultura nacional e as identidades nacionais são compostas de símbolos e representações, funcionam como um sistema de representação e são formadas e transformadas no interior da sociedade, construindo sentidos que influenciam nossas ações. Ele recusa a ideia da nação como uma identidade cultural unificada, pois, as identidades nacionais não estariam livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas. Então as identidades nacionais seriam deslocadas ou descentradas.

A identidade unificada e completa é uma fantasia, pois, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante de identidades que poderíamos nos identificar. As sociedades modernas são sociedades de mudança constante, rápida e permanente e essa mudança é causada pela globalização, que impacta a identidade cultural. As sociedades modernas convivem com a mudança rápida e continua/permanente e assim as práticas sociais são constantemente reformadas à luz das informações recebidas, alterando seu caráter (HALL, 2006).

Hall (2006) questiona se a identidade nacional seria unificadora, pois, ela anula e subordina a diferença cultural, já que, não importa o quão diferentes seus membros sejam, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural para representá-los como pertencendo à mesma e grande família nacional. Ele responde o questionamento com três pontos: 1. Uma cultura nacional não é simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica, sendo uma estrutura de poder cultural. A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas devido a colonização (supressão forçada da diferença cultural). Cada conquista subjugou povos conquistados e suas culturas e tradições e tentou impor uma hegemonia cultural unificada. 2. As nações sempre são compostas de diferentes grupos e unificá-los a uma ideia de identificação-pertencimento comum à uma família é difícil e nem todos são representados, a unificação não é eficiente. 3. As nações ocidentais modernas foram os centros de impérios e influência, exercendo a hegemonia cultural sobre as culturas dos colonizados, as hierarquizando e subjugando.

As identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, elas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser "*inglês*" devido ao modo como a "*inglesidade*" foi representada, através de um conjunto de significados e pela cultura nacional inglesa. A nação não é apenas uma entidade política, mas, produtora de sentidos num sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos de uma nação, elas participam da ideia da nação e estão representadas em sua cultura nacional (HALL, 2006).

Para Benedict Anderson (2008) é preciso cinco elementos para a construção de uma identidade nacional (que é uma comunidade imaginada): narrativa da nação; ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade; invenção da tradição; mito fundacional; ideia de um povo.

Segundo Kerber (2005), a identidade nacional seria composta por diversas representações e é entendida como sentimento e ideia de pertença a uma entidade mais ampla que a local, formando uma comunidade imaginada, que se identifica a partir de vários símbolos e imagens. Toda nação tem seus símbolos, valores, costumes, heróis, mitos, história, língua, paisagem típica e monumentos, elementos necessários para a autorrepresentação das pessoas que se identificam com a nação.

Para Barreto e Barros (2011) as características aceitas pelos grupos fazem parte dos processos de identificação, que no decorrer das relações são construídas, desconstruídas e reconstruídas no jogo social. Esse é o jogo das identidades, onde tudo depende do contexto, da interpretação e da representação. Assim como para Denys Cuche "a identidade é sempre resultante de um processo de identificação no interior de uma situação relacional, na medida também que ela é relativa, pois pode evoluir se a situação relacional mudar" (CUCHE, 2009, p. 183).

Canclini (1998) entende a identidade como uma narrativa que se constrói, um relato reconstruído incessantemente e não uma essência dada e definitiva/acabada. É uma narrativa construída entre diversos atores sociais, que se realiza em condições desiguais devido às relações de poder. Ela é uma coprodução que inclui a presença de conflitos pela coexistência de nacionalidades, etnias, gêneros e gerações constituindo-se simultaneamente em representação e ação. Para entender os processos de configuração das identidades o ele analisa a mesma como um processo de negociação, na medida em que são híbridas e multiculturais, argumentando que na América Latina a cultura e as identidade são híbridas devido aos

processos de mestiçagens e sincretismos, pelas interações entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o subalterno e o hegemônico. Na América Latina, os sistemas simbólicos sofrem mudanças constantes, não existindo cultura/identificação homogênea e acabada.

Ainda de acordo com Canclini (1998), anteriormente as identidades se definiam pelas relações com o território e pela construção de um projeto nacional e, atualmente as identidades se configuram no consumo, dependendo daquilo que se possui ou que pode chegar a possuir. Para ele os meios de comunicação contribuíram para a organização da identidade e do sentido de cidadania nas sociedades nacionais da América Latina, já que unificaram os padrões de consumo e proporcionaram uma visão nacional. A globalização e a integração regional reduziram o papel das culturas nacionais e dos referentes tradicionais de identidade. Porém, mesmo com a globalização e a interação de elementos de várias culturas, a interculturalidade e as formas desiguais de apropriação, combinação e transformação de elementos simbólicos, as culturas nacionais ainda existem.

Para Bhabha (1998) a identificação nunca é uma identidade predada, é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem, sendo o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade. A identidade como imagem é sempre um acessório e não deve ser lida mimeticamente como a aparência de uma realidade.

Atualmente espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade. Aqui e lá, de todos os lados, tudo se cruza, se mistura e cria identidades - variedade cultural. Posições de sujeito, raça, gênero, geração e local e influenciam na construção das identidades do mundo moderno. Nesses entrelugares e na articulação de diferenças culturais as identidades são transformadas na construção de subjetivação singular ou coletiva. Contudo, as diferenças sociais não são dadas a experiência por meio de uma tradição cultural já autenticada, elas são resultantes de construções e reconstruções nas comunidades, pois nada é fixo. As interações entre o contato das diferentes culturas e identidades evita que as identidades se estabeleçam em binaridades ou identidades fixas, abrindo a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia. Tem-se então identidades híbridas e plurais devido a articulação cultural. Porque tudo se embaralha pelo contato e pelas interações naturais ou impostas. Não há identidade fixa, porque há interações e contatos constantes nas sociedades. Culturas interagem em uma articulação cultural e a ideia de nacionalismo ou de identidade

nacional pura etnicamente purificada é uma mentira, incapaz de existir, não existe nada puro, tudo foi construído pelas articulações culturais e pelo contato (BHABHA, 1998).

Jesús Martín-Barbero (1987) também contraria a ideia de associar o sentido das identidades culturais a uma essência em termos de pureza. A ideia de identidade cultural deve servir para discutir a progressiva transformação dos valores sociais e explorar os diversos tecidos culturais que a compõem. Para ele a identidade cultural latino-americana é uma mistura, uma mestiçagem, não no sentido racial, mas no sentido de mistura, interações e descontinuidades de memórias e imaginários que misturam o rural e o urbano e o popular e o massivo, onde tudo interage e nada permanece fixo imutável. Para ele os meios de comunicação são espaços de constituição e produção de identidades, de reconstituição de sujeitos e atores sociais. Os meios de comunicação e a indústria cultural nos processos de constituição da identidade não são puro fenômeno comercial e de manipulação ideológica, mas um fenômeno cultural que influencia na constituição de sentidos, reorganizando as identidades coletivas e as formas de diferenciação simbólica, não sendo totalmente manipuladores.

Para Kellner (2001), a identidade é construída e não dada, é uma questão de escolha, estilo e comportamento e não uma qualidade intrínseca. A identidade pós-moderna é constituída teatralmente pela representação e pela construção de imagens, por isso é instável. A identidade é fluida, múltipla, e transitória, sendo mediada pela mídia, que com suas imagens fornece moldes e ideias para a modelagem da identidade pessoal. A identidade se torna frágil e instável na modernidade com as complexas dimensões de mudança e com os processos sociais que nivelam as individualidades na sociedade consumista e dominada pela mídia, onde o indivíduo se torna um consumidor da sociedade do espetáculo e pode vir adquirir uma identidade mercadológica. A cultura midiática exerce papel primordial na reestruturação da identidade contemporânea e na conformação de comportamentos, passando por grande mediação. O pensamento pós-moderno tem rejeitado a noção essencialista e racionalista de identidade, baseando-se na noção construtivista. O autor argumenta que a cultura da mídia põe à disposição imagens e figuras com as quais seu público possa se identificar, imitando-as, exercendo ações socializantes e culturais de influência no remodelamento de identidades e comportamentos.

As imagens têm poder de influenciar nas identidades e individualidades dos sujeitos e, como se sabe a imagem visual de Carmen Miranda criou um encantamento imaginário e transforma uma identidade brasileira com estereótipos acerca do mulato (a) e da baiana. Contudo a imagem/som não é apenas suporte imagético, aparato de transmissão e recepção.

Não somos apenas receptores dessas imagens e sons. Por isso então as análises interpretativas da imagem, da narrativa, das ideologias, dos significados, da forma, são importantes já que as imagens, os fragmentos e as narrativas da cultura estão cheios de variadas ideologias e significados/significações.

Para Quijano (2005), as identidades não existem como tal e não são uma totalidade histórica homogênea, elas foram forçadas a existir, já que a parte colonizada não estava incluída nessa totalidade e só foram incluídos nessa marcha como exterioridade histórica, onde o sentido e a direção foram dados pela Europa.

3.3 REPRESENTAÇÃO

A representação refere-se a sistemas simbólicos e esses sistemas geram identidades que lhes são associadas e têm efeito de regulação na vida social, promovendo consumo. A representação, identidade, produção, circulação, consumo e regulação são elementos parte da cultura. E são esses elementos que compõem as produções culturais, como música e cinema - que têm uma natureza cultural. A cultura dá sentido as coisas e unifica os setores da produção e das relações sociais, criando um campo de comunicação e mídia (LISBOA FILHO; MORAES, 2014).

Existem três tipos de representação: a reflexiva; intencional e construcionista, é por elas que os atores sociais por meio de seus sistemas de conceituação oferecem os sentidos. Enxergar o outro e, conseqüentemente desenvolver estereótipos sobre a sua figura e atuação no mundo é processo natural do ser humano (MORAES, 2019).

As representações são fundamentais para que nós e aquilo que experienciamos tenham sentido, já que é parte essencial do processo em que o significado é produzido e intercambiado entre os membros de uma cultura. A representação tem papel fundamental no processo de construção identitária, pois, é o processo através do qual os membros de uma cultura fazem uso da linguagem (qualquer sistema de significação, ou que dispõe de signos) para produzir sentido. As coisas e pessoas não têm nenhum significado final ou verdadeiro, sendo nós, na sociedade, dentro da cultura quem fazemos as coisas ter sentido e significar. As representações podem se modificar porque elas nunca poderem ser fixadas. Hall (1997) apresenta estratégias para modificar as representações: contestação de imagens negativas e estereotipadas e a

transcodificação/apropriação de um significado existente, colando-o a um novo significado, mais engrandecedor. O processo de modificação das representações é difícil, mas necessário.

Os meios de comunicação favorecem a transmissão de produtos culturais padronizados e, as consequências da globalização cultural são identidades não uniformes. O hibridismo é poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado. Para Hall é mais fácil surgir novas identificações globais e locais do que uma cultura global uniforme e homogênea.

Há vários estudos sobre as representações étnica/racial e colonial nos meios de comunicação. Eles são corretivos, mostrando os erros de representação das produções que são distorcidas. Porém, essa obsessão com um realismo incapaz de existir nas representações (pois, não existe verdade/realismo absoluto, existem verdades contingentes, qualificadas a partir de certas perspectivas, que informam a visão de mundo de certa comunidade) emoldura a discussão que se resume a uma procura de erros e distorções, como se a “verdadeira” representação fosse simples, transparente e facilmente acessível e “mentiras” fossem facilmente desmascaradas, o que não acontece pois, as produções são representações, nem sempre condizentes com a realidade, já que o realismo total é uma impossibilidade. Como uma forma de representação, a escolha do elenco nas produções constitui um tipo de deleção de voz. É nessa escolha de papéis que ocorrem processos de incapacidade de autorrepresentação visto a incapacidade de membros de suas comunidades representá-las devido a escolha de elenco ser realizada nem sempre procurando uma aproximação da realidade e até quando adquirem o direito a representação própria, esta não garante uma representação que não seja colonial (SHOHAT; STAM, 2006).

Assim ocorreu com o mulato (a) brasileiro da década de 1930 que é eleito como símbolo da nação e super elogiado e divulgado em canções do período, mas, não representava a si mesmo, sendo Carmen Miranda a pessoa escolhida para representar essa figura que ela nem parecia por ser branca, estereotipando a mesma, já que cria uma imagem distante da realidade impossível de ser representada. Os estereótipos se caracterizam por tipos de representações repetidas de personalidade, que podem ser generalizadoras e ofensivas e não necessariamente condizem com a realidade. Os estereótipos não são aleatórios, se repetem em padrões ofensivos e opressivos de preconceito, demonstram a devastação psíquica através de retratos sistematicamente negativos. Eles não são erros de interpretação e sim, imbuídos de uma funcionalidade social (SHOHAT; STAM, 2006).

A problemática acerca dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não tem controle sobre sua própria representação, por isso é preciso analisar as instituições que criam e distribuem as produções artísticas/culturais e suas plateias receptoras. O eurocentrismo da plateia também influencia nas produções, já que muitas vezes os valores ideológicos da plateia dominante são respeitados para a realização de um produto artístico, exercendo um tipo de hegemonia indireta, ao ter signos dissolvidos para lhe agradar. Assim como aconteceu com Carmen Miranda que cantava coisas sobre o mulato (a), e este não tinha poder sobre sua própria imagem e divulgação.

Ao discutir o estereótipo não podemos cair na armadilha do essencialismo reducionista de análise a-histórica da representação. O estereótipo apresenta instabilidade histórica e acaba atribuindo mais ou menos valor ao que é de fato, representado. Carmen Miranda foi representante da cultura e da identidade nacional brasileira e latino-americana de forma estereotipada, ela mediou entre seus estereótipos e suas representações.

CAPÍTULO 4: ANÁLISE DA COLONIALIDADE NAS CANÇÕES DE CARMEN MIRANDA

No presente capítulo será analisado e discutido a colonialidade presente no interior das produções artísticas de Carmen Miranda (especificamente suas canções). Será realizado uma breve introdução sobre a história do samba – gênero musical de origem negra que a artista contribui na popularização, nacionalização e posteriormente internacionalização quando leva consigo o samba para os Estados Unidos em 1939. Assim como será mostrado o porquê da escolha do samba e da mestiçagem/mulato (a) para compor uma identidade que a artista também contribuiu na sua formação. Após a realização desses debates será feito a análise da colonialidade em suas canções, mesmo que ela não tenha escrito as mesmas, foi intérprete privilegiada de vários compositores que escreviam sobre os mulatos (as), os sensualizando e estereotipando. Carmen Miranda era uma artista branca que cantava samba e se vestia de mulata baiana, redimensionando assim a branquitude hegemônica.

4.1 A ASCENSÃO DO SAMBA COMO RITMO NACIONAL

As primeiras décadas do século XX no Brasil assistiram à construção de um circuito de entretenimento que abriu espaço para os mais variados estilos musicais no meio urbano. O samba como representação da autêntica música popular brasileira nasceu da ruptura dos batuques e maxixes iniciados na Bahia. A batida do samba do Estácio ritmada e percussiva para embalar os desfiles de carnaval passa a dominar as rádios e as gravadoras nos anos 30. Neste quadro repleto de contrastes, diferentes formas de produção e difusão das culturas populares ganharam novos contornos, fusões e misturas (GARCIA, 2017).

Para Garcia (2017), o autêntico samba teria nascido na Bahia e migrado para o Rio de Janeiro em finais do século XIX. A casa da baiana Tia Ciata na capital federal era um dos redutos dessa comunidade afetiva onde aconteciam as tradicionais rodas de samba que conferiam ao gênero sua estética essencial. Segundo o autor então, igualar o samba autêntico com a indústria do samba representada por compositores e intérpretes que nada entendiam de samba e alcançavam projeção no disco e nas rádios é equívoco. Houve um esforço do governo em incentivar grandes compositores da época a usar o samba para cantar as belezas do país e o valor do trabalho.

O samba era a expressão musical dos negros que habitavam os morros e cortiços do Rio de Janeiro. A origem do gênero remonta aos batuques da senzala, que ex-escravos baianos, instalados no Rio de Janeiro ajudariam a recriar em uma versão urbana mais melódica e sincopada. No final do século XIX os negros espalhados pelo centro da cidade eram muitos e vão se instalando na área central/portuária do Rio de Janeiro, porque, lá tinha serviços para eles prestarem, porém com as reformas urbanas desse período são expulsos do centro e passam a se aglomerar em morros, como Morro do Castelo, Morro da Providência, fundando o bairro do Estácio e a Praça Onze, onde se reuniam para fazer festas e batucadas, Com eles instalados na cidade a batucada foi mudando de ritmo e assim vai surgindo o samba urbano, sendo influenciado pelos ritmos da cidade como o maxixe, choro, violões, flauta e cavaquinho, deixando algumas de suas características rurais.

Há muitas controvérsias na questão da origem do samba, pois, uns creditam que ele nasceu na Bahia, outros que nasceu na zona portuária do Rio de Janeiro e outros que nasceu nos morros. O fato é que, no final da década de 1920 e início dos anos 1930 o samba urbano carioca se torna símbolo da nação e produto cultural de massa, criando uma tradição musical e cultura brasileira, possibilitando que artistas populares pudessem fazer parte da cultura brasileira. Na década de 1930 começa a história do samba na indústria cultural, com o apoio do governo e a espetacularização do carnaval, das escolas de samba e da mídia. O samba vai conquistando vários bairros, lugares e pessoas e passa a ser o ritmo do Brasil. Sobre a história do samba, Carvalho:

A história do samba geralmente é resumida e aceita como um ritmo que era restrito e exclusivo dos morros, favelas, sendo que tempos depois foi conquistando o gosto musical das elites que viviam distantes da cultura popular e afro-brasileira. Nos primórdios era produto do morro, marginalizado, perseguido pela polícia e se escondia nos rituais do candomblé, na casa das “Tias” baianas, onde era levemente mais aceito. Mas, foi a crescente valorização do carnaval que impulsionou o samba a ser consumido por todo o povo brasileiro e se transformou na “coisa brasileira” por excelência (CARVALHO, 2017, p.48).

Carvalho (2017) afirma que o samba se origina nos terreiros da Bahia e é modificado no Rio de Janeiro que o moderniza e urbaniza, o adaptando às necessidades culturais. O Rio de Janeiro transforma o samba de negro em samba carioca e os sambistas/compositores negros como Pixinguinha, Donga, Patrício Teixeira, Ismael Silva, Sinhô e outros juntam-se com outros brancos como Noel Rosa, Joubert de Carvalho, Ary Barroso e Braguinha e, assim começa o

branqueamento do samba. Para o samba ser aceito era preciso branqueá-lo e muitos ainda pensavam que era necessário um aprimoramento do branco para dar condições do negro criar a música popular, pois, sozinho ele não teria condições intelectuais, pois, o negro tinha a sensualidade, mas só os brancos podiam ordenar e dar sentido a sua musicalidade. O samba só foi aceito por ter sido submetido a esse processo, este foi a condição para que a canção popular fosse aceita e veiculada na mídia como parte da identidade. Entretanto, mesmo o samba perdendo autonomia, porque passa a ser determinado pelos significados destas relações, ainda não houve uma homogenia no gênero musical, já que, cada compositor escrevia da sua maneira.

Dois mundos distintos: a elite civilizada e a plebe atrasada se mesclavam no Rio de Janeiro da década de 1920, fazendo surgir o samba moderno/urbano carioca. As muralhas sociais estavam definidas, mas, o som do violão, da cuíca e do pandeiro ecoavam pela cidade e chegavam nos locais de contatos entre as diversas camadas sociais como a Lapa carioca (onde a pequena Carmen foi criada). A Lapa abrigava a malandragem, a boemia literária, os sambistas, os luxuosos cabarés franceses, salões, restaurantes, confeitarias, cafés e botequins. Essa mistura promovia um verdadeiro intercâmbio cultural. A Lapa era clássica e popular e nela conviviam ricos e pobres (CARVALHO, 2017).

Falar em samba na década de 1920 é falar em sambas no plural. *Pelo Telefone* abriu caminho para a mudança de um gênero ligado ao encontro dos negros na casa das tias baianas. Da roda de samba para o samba do Estácio (mais batucado e com percussão por conta do carnaval) há mudanças e é a sonoridade moderna do Estácio que se difundiu e influencia muitos compositores há criarem sambas. Para a maioria dos estudiosos em samba é o carnaval o responsável pelas mudanças no ritmo que passa a ser mais ritmado para combinar com os desfiles, porque antes o ritmo não era estimulante o suficiente para os desfiles. A roda de samba perde espaço e cede lugar ao bloco, que, para sair cantando e dançando o ritmo tem que ser favorável. Ao longo da década de 1920 o samba vai superando o maxixe, o lundu e as músicas regionais, enquanto a década seguinte vai consolidá-lo a nível nacional. O samba foi o primeiro grande gênero musical a cair no gosto do povo em escala nacional e o precursor da música popular no Brasil. Ele organiza e profissionaliza o meio musical (REIS, 2017).

Segundo Reis (2017), o rádio só ganha importância em março de 1932, com o decreto lei nº 21.111 que permite e regulariza a propaganda no rádio, que se torna comercializável, publicitário e autossustentável. Até inícios dos anos 1930 a programação das rádios era curta, porque custava caro. A criação do decreto possibilitou as propagandas e a expansão do horário

de funcionamento das estações, contribuindo também para a expansão da música popular e do samba. Para a música popular e para o samba a abertura do rádio foi fundamental e atraía mais músicos e cantores em busca de uma rápida ascensão. A radiofônica sofre um rápido processo de transformação e cantores passam a se destacar no gosto do público. A música popular brasileira e a política autoritária do governo Vargas andavam juntas. A repressão policial era implacável e eram rejeitados os camelos, a prostituição e o menor abandonado.

Para Oliven (1989) o samba inicialmente era produzido e consumido nos morros do Rio de Janeiro e reprimido com violência pela polícia. Foi com a crescente importância do carnaval que o samba passou a ser consumido pelo resto da população brasileira e se transformou na música brasileira por excelência.

Para Sodré (1998) foi através do disco e rádio que o samba fez seu ingresso no sistema capitalista. A música negra passou a ser fonte geradora de significações nacionalistas, sendo apropriada pela elite branca do país. Ainda sobre o rádio e a consagração do samba Pereira:

O samba passa habitar as rádios, o que foi decisivo para sua popularização. Agora o Brasil realmente tinha um meio de comunicação de massa que atingia boa parte do país, já que o cinema tinha suas restrições. A velocidade, a amplitude, a oralidade e a sensorialidade permitiam que o rádio propiciasse a experimentação discursiva da brasilidade por meio da comunidade imaginada sonora que se estabelecia e, assim, formatasse a identidade nacional. Diante deste cenário, o Estado Novo acionou sua inteligentissia para atuar no processo de transformação do samba em referência identitária nacional, bem como na censura e coibição do que desagradasse ou contradissesse a ideologia do governo [...] Ao subir os morros com as reformas urbanas o samba “amalandrou-se”, mas para ser incorporado neste momento pela sociedade brasileira, teve que diminuir esse traço, contrário aos ideais trabalhistas do Estado Novo. Este processo de “domesticação” do samba à serviço do Estado combateu a figura do malandro, a vadiagem e a orgia, agora o sambista só podia ser um trabalhador (PEREIRA, 2012, p.110).

Outro meio que contribuiu para a ascensão do samba foi o cinema nacional, que incentivado por Vargas a ter filmes com temáticas nacionais como o carnaval, apresentavam em sua trilha sonora sambas. Alguns filmes nacionalistas são: *Acabaram-se os otários* (1929); *Coisas Nossas* (1931); *O mistério do dominó preto* (1931); *Casa de Caboclo* (1931); *A voz do carnaval* (1933); *Alô, Alô Brasil* (1935); *Favela de meus amores* (1935) (REIS, 2017).

Entre 1929 e 1945 houve cerca de 429 registros de sambas. A comercialização dos sambas tinha três formas: 1) letra + autoria; 2) venda dos direitos autorais; 3) gravação + parte

dos direitos autorais. Na primeira forma, o comprador detém totalmente os direitos da música, como se ele próprio a tivesse criado. Na segunda forma, só parte da canção é dada ao comprador na forma de direitos autorais e a outra fica com o seu real compositor, aparecendo na partitura sua indicação. E a última forma é feito um acordo entre cantor e compositor e a música é gravada cedendo parte dos direitos autorais para ambos. A terceira forma favorecia mais o compositor, uma vez que sua autoria é reconhecida e paga. A prática da venda era corrente e se torna quase impossível mensurar a quantidade de canções que foram compradas e vendidas (SANDRONI, 2010).

De acordo com Pereira (2012), na década de 1930 o samba faz o movimento inverso, desce o morro e ocupa novamente o asfalto e as rádios. Inicialmente, a mediação entre música e público era feita por um cantor branco, excluindo o negro compositor desse processo.

4.2 A BUSCA POR UMA UNIDADE/IDENTIDADE NACIONAL APOIADA NO SAMBA E NA MISTIÇAGEM/MULATO NA DÉCADA DE 1930

Hermano Vianna (2012), ao estudar as relações entre cultura popular brasileira e construção da identidade nacional interliga a generalização, nacionalização e valorização das coisas brasileiras como o samba e a mestiçagem/mulato(a) a partir da década de 1930 com o governo varguista ao sucesso da obra *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre (1933), onde há a valorização da miscigenação e do mestiço/mulato (a) como a maior característica do Brasil, criando a ideia do Brasil ser o país das três raças (branca, negra e indígena) e que todas viviam harmoniosamente, o que seria um mito e não a realidade. Vianna se pergunta o que seriam essas coisas brasileiras e quem as definia? Como a elite que ignorava o brasileiro passa a se interessar e valorizar coisas afro-brasileiras como o samba e a mestiçagem? Como o samba que era marginalizado, fechado nos morros e perseguido pela polícia se torna a música brasileira por excelência? E como a mestiçagem, até então considerada o mal nacional de repente ser considerada a nossa originalidade cultural e nossa superioridade de civilização tropicalista?

Vianna (2012) responde esses questionamentos sobre o mistério do samba e da mestiçagem serem valorizadas repentinamente a partir das análises de Peter Fry (1982) que afirma que, valorizar esses símbolos étnicos dos grupos dominados contribuiria para ocultar a percepção da situação de dominação/exploração racial, social e política e a sua posterior denúncia e, a partir da análise de Roberto DaMatta (1981), que desconstrói o mito da mestiçagem

a partir da constatação da natureza hierarquizada e da branquitude hegemônica da sociedade brasileira, afirmando que, não tinha necessidade de segregar o mestiço, o mulato, o indígena e o negro, porque as hierarquias sempre asseguram a superioridade do branco como grupo dominante. Ou seja, no final a branquitude sempre é redimensionada, assim como nos tempos da colonização e até hoje com a permanência da colonialidade.

De acordo com Vianna (2012), no Brasil o samba e a mestiçagem/mulato (a) passa por uma valorização e nacionalização porque, diferentemente de outras sociedades capitalistas, no Brasil são os itens culturais dos grupos étnicos dominados que são escolhidos para representar a nação, sendo feito um grande investimento cultural para isso, fazendo a mestiçagem e o mestiço/mulato ser orgulho nacional. Ainda sobre a valorização e nacionalização do samba a partir da década de 1930:

Na música popular ocorreu um processo [...] de "generalização" a "normalização", só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional nomes como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras (CÂNDID apud VIANNA, 2012, p. 29).

O debate racial no Brasil vem desde as lutas do movimento abolicionista e, com a abolição da escravatura e a Proclamação da República (surgindo uma necessidade de se definir a nação) o debate passa a ver o negro (agora “livre”) como uma ameaça ou como um problema da nação em busca da branquitude. Tanto a abolição quanto a república provocaram nos intelectuais uma tomada de posição em relação à população afrodescendente, pois, era preciso pensar na incorporação dos ex-escravos à vida nacional e a identidade da nação. Esse debate começa a mudar de perspectiva a partir da década de 1920 (com a Semana de Arte Moderna em 1922) e principalmente na década de 1930 (com a política nacionalista de Vargas), incluindo o negro como cidadão e parte da formação racial do país, em especial na questão da mestiçagem que, a partir de então, será o grande norteador desse debate no Brasil (REIS, 2017).

Antes desse contexto das primeiras décadas do século XX no Brasil, era difícil se falar em uma integração nacional ou em uma unidade no país, pois, a integração nacional era frágil até os primeiros anos da República, já que, na Primeira República não havia centralização do poder, nem coordenação nacional, os imigrantes eram valorizados em vez do indígena ou negro. O predomínio das oligarquias paulista e mineira impedia a formação de partidos de correntes nacionais, impedindo uma unidade nos primeiros anos do século XX. Também era difícil se valorizar o mestiço/mulato nesse período porque, os associavam ao mestiço características como preguiça e inferioridade intelectual e moral, o que se tornou incompatível com o desenvolvimento econômico e social do país a partir da década de 1930, que, precisava de mão-de-obra no mercado de trabalho e de uma integração nacional para assegurar a unidade da pátria e a soberania do Estado, por isso os esforços em transformar o conceito de homem brasileiro a partir de valores nacionais e da ideologia do trabalho (PEREIRA, 2012).

Com a abolição da escravatura e a chegada da República foi necessário que o símbolo da nação substituísse o da coroa para dar legitimidade aos novos governantes. A unidade só podia ser alcançada quando fosse compreendida a essência da brasilidade. Para isso intelectuais não vinculados ao governo se esforçaram para descobrir a essência da brasilidade. É nesse ambiente que surge *Casa Grande & Senzala* (1933) com a valorização de nossos traços mestiços e assim se consolida o samba como estilo musical nacional (VIANNA, 2012).

Para Vianna (2012), o povo brasileiro é um povo mestiçado, não só no sangue, mas, também nas ideias. A mestiçagem brasileira seria a única garantia de criar uma arte não-imitativa, porém, não é um fenômeno homogêneo. O governo Vargas, mesmo mudando para uma retórica racial disfarçada de democracia racial ainda não havia abandonado a tese do branqueamento. Ao lado da teoria do branqueamento estava a teoria da mestiçagem – que não tinha como consequência o branqueamento, mas, podia contribuir para ele já que, era homogeneizadora e com isso ter a predominância da raça branca na mistura final.

Os defensores do mestiço como símbolo nacional tiveram que escolher entre as várias mestiçagens ocorridas no Brasil (mulato, cafuzo, caboclo) a que melhor se enquadrava em seus projetos de criação de uma identidade nacional. Porém, durante as primeiras décadas do século XX, os mulatos e o urbano ganham espaço nos debates sobre as raízes da identidade brasileira. No campo da música, o samba urbano carioca vira símbolo nacional ao passo que as canções caipiras começam a ser vistos como fenômenos regionais. A cultura popular regional e urbana do Rio de Janeiro predomina no novo todo e marca o início da valorização da cultura mestiça e

do popular urbano. As relações entre raça e mestiçagem legitimaram a nacionalidade e a identidade nacional na década de 1930 no Brasil. O mito da democracia racial foi crucial para a legitimação das desigualdades sociais no Brasil (VIANNA, 2012).

À mudança dessa situação de exclusão de representação e o fim da hegemonia oligárquica teve início com as reivindicações de grupos desvinculados da economia cafeeira, formados principalmente pela burguesia, classe média e setor militar, que formaram um grupo heterogêneo na política. A heterogeneidade desses grupos, com lideranças de vários estados precisou de princípios organizadores nacionais para sustentar suas estratégias políticas, possibilitando o surgimento de tipos nacionais. Nunca a unidade foi tão necessária para o regime político brasileiro. Toda a movimentação política e cultural a partir de 1930 com o governo varguista é centralizadora, unificadora, nacionalizante e homogeneizadora. O governo Vargas assegura a centralização e não escolhe um modelo regional para compor a brasilidade, mas, vários elementos regionais para compor um todo homogeneizador (samba e carnaval, miscigenação, mulato (a) e baiana) (VIANNA, 2012).

Essa foi uma época caracterizada pela intensificação de manifestações culturais com o contraste cultural das classes brasileiras, o rompimento de posições conservadoras em relação às expressões populares e da expansão do samba através da ascensão das rádios, teatro e cinema. Em fins da década de 1920 houve a deslocação da música que se praticava nas ruas em salões da república. Houve mudanças no gosto popular, devido à vanguarda modernista que criticava o estrangeirismo e fixava e valorizava as coisas brasileiras. A preocupação dos modernistas era o entendimento das coisas brasileiras e da formação múltipla do brasileiro, com a presença do mulato, do cafuzo, do pardo, do negro e do caboclo. Eles iam contra a ideia de que o Brasil exatamente por essa mistura estava condenado pela sua formação racial (REIS, 2017).

A grande contribuição dos modernistas se deu na forma como se olhava o Brasil que começa a mudar, abrindo caminho para a construção do mito das três raças e da democracia racial de Gilberto Freyre, que consagrava a mestiçagem como o maior produto/característica do Brasil, transformando a negatividade do mestiço/mulato (a) em positividade, o que permite completar os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. A formação cultural brasileira passa a ser concebida pela troca/intercâmbio de culturas e pelo hibridismo. A cultura brasileira seria resultado da confraternização de raças/povos e seus valores, justamente neste traço que residiria a originalidade do Brasil (REIS, 2017; PEREIRA, 2012).

A ideologia da mestiçagem no início do século XX estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas e com Freyre e o contexto da década de 1930 no Brasil, se torna positiva, junto com a ideia da democracia/ racial como narrativa integrante da identidade brasileira. Freyre reconhece o valor das três raças na formação do brasileiro, construindo laços e uma identidade coletiva capaz de criar um sentimento de comunidade pelos laços que compunham a nação. O mito da democracia racial impulsiona o racismo velado e a manutenção da desigualdade racial no Brasil (REIS, 2017).

A questão da mestiçagem não nasce com Freyre, ela vem de um longo debate iniciado no século XIX focado no caráter nacional do brasileiro, porém, ela ganha visibilidade positiva com ele, porque antes era vista como uma característica inferior que rebaixava a sociedade brasileira, ou, como um caminho para o branqueamento. Na década de 1930 era preciso um outro tipo de interpretação do Brasil, uma que congregasse as distantes classes sociais e amalgamasse as diversidades culturais em prol do Estado para sua legitimação. O mulato (a) como um tipo de representação das coisas brasileiras aparece em várias canções e se transforma em um tipo ideal ligada ao samba e aos valores cultuados por esses compositores. Esse foi o panorama dos debates raciais no Brasil nas primeiras décadas do século XX e foi nesse contexto que surgem as canções e sambas interpretados por Carmen Miranda.

O samba, que foi desenvolvido no Rio de Janeiro no final do século XIX se torna na década de 1930 o emblema sonoro da cultura brasileira em que a valorização da mestiçagem e do mestiço/mulato desempenhou grande papel. Por isso, as relações do samba com a ideia de raça se tornam ambíguas. São relações entre samba, raça e imagem de mestiço/mulato na música popular. O reconhecimento do gênero como expressão afro-brasileira traduz em música um Brasil pensado como constitutivamente híbrido. O samba facilitava no imaginário social a ilusão da integração racial (SANDRONI, 2010).

Sobre a valorização do samba e o controle do Estado sobre ele nos anos 1930:

O governo também passou a controlar o carnaval e o desfile das escolas de samba, incentivando as narrativas nacionalista [...] Esta obrigação acabou por torna-se uma característica dos sambas-enredos, é recorrente a narração de eventos históricos e hinos de exaltação as dádivas do país. Perante as exigências do Estado Novo, coube ao narrador do samba cantar de outra forma a identidade entre a música e o país (PEREIRA, 2012, p, 110).

A política nacionalista de massas do governo Vargas aproximava-se das manifestações populares urbanas em busca de identificação com as massas. O governo buscava explorar a

cultura popular para conquistar um maior apoio da população. Assim o samba e o mulato (a) se tornam o símbolo de todo o povo brasileiro, ainda que nem todos gostassem ou tocassem samba. Carmen Miranda em seus sambas vendia uma ideia de Brasil como país tropical de belezas naturais, baianas e mulatos, não reconhecendo a desigualdade social que os mulatos enfrentavam, apenas o elogiava sem olhar verdadeiramente para sua figura e sua realidade. O mulato (a) ainda se encontrava deslocado e não representado numa identidade nacional que somente o elogiava, não o permitindo ele mesmo representar seu país, pois a imagem do Brasil era sempre representada por alguém branco.

4.3 A COLONIALIDADE EM CARMEN MIRANDA: UMA ANÁLISE

Com a cooptação do samba como símbolo nacional nos anos 30, o perfil dos músicos, compositores e cantores de samba mudou, ainda se fazia música na boêmia, mas, eram privilegiados compositores estudados, geralmente brancos, com uma boemia ligada a intelectualidade, já que apresentavam uma melhor reputação aos olhos do governo, diferente dos sambas escritos no morro (MACEDO, 2018).

Carmen Miranda foi porta-voz de sambas produzidos por compositores do morro e compositores brancos e responsável pela sua popularização e aceitação por parte da elite, que aos poucos ia abrindo alas para o samba adentrar nos salões nobres, onde aconteciam as grandes festas da burguesia dos anos 1930, na capital do Brasil (CARVALHO, 2017).

Segundo Silva e Silva (2010), o compositor é quem catalisa aquilo que se mostra pela cultura e transforma seus significados em códigos expressos pela arte. A cultura pode construir significados, signos interpretáveis e comportamentos e assim os compositores catalisam o que se mostra nessa cultura e transformam seus signos e significados em arte. Uma interessante característica do compositor nesse período é sua vinculação direta com o cantor. Muitas vezes o compositor ao escrever uma música já pensava em quem poderia interpretá-la.

Segundo Macedo (2018), os novos compositores criavam um estilo próprio para as orquestras de salão, que mudavam o ritmo do samba e com um ritmo. Após várias transformações e influências o samba urbano passou a ser difundido pela indústria fonográfica e pela rádio como o samba autêntico - retrato da música brasileira, gênero em que Carmen Miranda se destacava como intérprete. O processo de branqueamento e legitimação do samba caminhou junto à ascensão de Carmen.

De acordo com Carvalho (2017), os compositores pobres vendiam seus sambas barato para sobreviverem, havendo uma parceria entre compositores negros e cantores brancos, que representou um papel primordial na penetração do samba moderno na classe média carioca, que a partir daí tem seu próprio samba. Essa penetração permitiu aos autores originais chegarem ao rádio e ao disco, mas não teve a ascensão das comunidades produtoras de samba, nem os tirou da pobreza, apesar de muitos compositores terem melhorado de vida. Sobre a penetração do samba e seu branqueamento pela classe média:

A chamada música do negro começa a penetrar nos salões elegantes da high-society, os sambistas convivendo com gente de prestígio (políticos, ministros, etc), os cantores e músicos dividindo o palco com as companhias estrangeiras que se apresentavam no Rio. Era o início da aproximação entre o mundo do povo e de uma burguesia, que tendo poucas opções, era ansiosa por sensações novas, num Rio de Janeiro que passava por muitas mudanças. Cantores brancos como Francisco Alves e Mário Reis começam a cantar samba e batendo recorde de venda de discos. Isso mostrou a força do negro, que lutando por sua sobrevivência espiritual, lúdica e cultural, vê sua música sendo adotada por toda população que era carente de divertimento, no seu próprio ambiente urbano. [...] O samba passou a ser cantado por brancos e mestiços e, aceito pela classe média carioca que a partir dessa condição de “desenegrecimento” ou mestiçagem, começa a aceitar o novo samba. Percorrendo um longo caminho desde a África até os salões grã-finos do Brasil, não perde suas características rítmicas, mas foi “maquiado” ligeiramente domesticado e cantado por cantores brancos [...] Começa então o “embranquecimento” do samba, com essa parceria entre negros e brancos, necessário para atender à política do Estado, na luta para fundar uma identidade oficial brasileira (CARVALHO, 2017, p.58).

Sem poder conter a penetração do samba nos salões nobres o governo passa a valorizar as manifestações populares. A Era Vargas foi responsável por muitas mudanças no Brasil na área social, trabalhista e cultural, tendo um projeto político de integração nacional a partir do controle/manipulação política e cultural da população, inspirado em modelos fascistas. O samba é modificado e a dança que era a alma representativa dos ritos espirituais da comunidade negra passa a ser símbolo da brasilidade com o projeto de identidade nacional de Vargas e passa a ser apropriada por artistas brancos como Carmen Miranda. O processo racista e elitista de branquear/modificar o samba tirando os ritmos mais negros, assim como suas gírias nas letras das canções (CARVALHO, 2017). Sobre a participação de Carmen Miranda na formação da identidade nacional brasileira da década de 1930 pautada no samba e na mestiçagem, Carvalho:

Ela não se intimidava em vestir a roupa típica das negras da Bahia, ou em cantar e dançar samba, música que tinha origem negro-africana. O projeto de Carmen era ser brasileira e nesse projeto incluía tanto o traje da baiana típica,

como ser cantora de samba e marchinhas. E teve sorte. Surgiu para a música no final da década de 1920 quando o samba estava sendo transformado em símbolo de brasilidade, em identidade nacional [...] Ela inventou uma imagem do Brasil tipo exportação, que ela mesma desconstruía a todo momento, equilibrando bananas e balangandãs, mostrando um retrato colorido e tropical do Brasil, num momento em que “a mestiçagem” defendida por Gilberto Freyre, era o debate em questão sobre a identidade brasileira. No início da carreira, no final dos anos 1920, ela era uma unanimidade (CARVALHO, 2017, p. 64).

Carmen Miranda passou a ser a cantora mais requisitada dos compositores e recebia muitas ofertas desses, não precisando ir atrás de compositores, ao invés disso, eram eles quem lhe procuravam com canções muitas vezes feitas pensando em sua interpretação, porque era seu estilo que fazia sucesso. Além de escolher as canções que queria gravar ela escolhia a orquestra que acompanharia a canção, privilegiando sempre a de Pixinguinha que trabalhava na orquestra da Victor. Ela e Pixinguinha eram colegas desde o início de sua carreira, quando ele a ajudou ganhar contrato na Victor. Pixinguinha escreveu duas canções para ela: o samba *Os home implica comigo* (1930) e a marchinha *Carnavá tá aí* (1930) (GIL-MONTEIRO, 1989).

Além de Pixinguinha, ela fez parceria (parceria do tipo que só gravou as canções, mas não escrevia as letras) com outros vinte e dois compositores negros durante sua carreira no Brasil. Em contrapartida, com mais de quarenta compositores brancos, entre médicos, advogados, intelectuais e boêmios. A seguir será mostrado os principais compositores de Carmen Miranda (que mais compuseram para ela) e a quantidade de músicas gravadas, assim como será apresentado uma tabela com as principais temáticas de suas canções. Todas as tabelas são produções própria da autora.

Tabela 1: Principais compositores brancos de Carmen Miranda

PRINCIPAIS COMPOSITORES BRANCOS DE CARMEN MIRANDA		
	NOME	QUANTIDADE DE MÚSICAS
1	Ary Barroso	31
2	Joubert de Carvalho	28
3	André Filho	22
4	Lamartine Babo	12
5	Alberto Ribeiro	11
6	Braguinha	9
7	Luiz Peixoto	8
8	Benedito Lacerda	7
9	Hervé Cordovil	7
10	Oswaldo Santiago	7
11	Vicente Paiva	6
12	Paulo Barboza	6
13	Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti (dupla)	6

Fonte: produção própria da autora

Tabela 2: Principais compositores negros de Carmen Miranda

PRINCIPAIS COMPOSITORES NEGROS DE CARMEN MIRANDA		
	NOME	QUANTIDADE DE MÚSICAS
1	Assis Valente	24
2	Josué de Barros	10
3	Walfrido Silva	9
4	Synval Silva	8
5	Alcebiádes Barcellos (Bide)	5
6	Portello Juno	5
7	Dorival Caymmi	4
8	Marques Pôrto	3
9	Pixinguinha	2
10	Donga	2
11	Sinhô	2
12	Ataulpho Alves	2
13	Sá Roris	2

Fonte: produção própria da autora

Tabela 3: Canções de Carmen Miranda com temáticas da Bahia, mulato e em comparação com o sujeito branco

CANÇÕES DE CARMEN MIRANDA COM TEMÁTICAS DA BAHIA, MULATO E EM COMPARAÇÃO COM O SUJEITO BRANCO		
Temática da baiana e Brasil (12)	Temática do mulato e Brasil (31)	Comparação com sujeito branco (5)
Etc (1932)	O nego no samba (1929)	O nego no samba (1929)
No tabuleiro da baiana (1936)	Neguinho (1930)	Por Amor a Este Branco (1933)
Baiana Do Tabuleiro (1937)	Moreno bonito (1930)	Cabaré no morro (1937)
Quando Eu Penso Na Bahia (1937)	Eu gosto da minha terra (1930)	Sai Da Toca Brasil! (1938)
Nas Cadeiras da Baiana (1938)	Por causa de você (1932)	Você nasceu P'ra Ser Granfina (1939)
Na Bahia (1938)	Piaçaba p'rá vassoura (1932)	
Na Baixa do Sapateiro (1938)	Mulato de qualidade (1932)	
A Preta do Acarajé (1939)	Elogio da raça (1933)	
Candieiro (1939)	Ao voltar do samba (1934)	
O que é que a baiana tem (1939)	Mulatinho Bamba (1935)	
Disseram que eu voltei americanizada (1940)	Moreno (1935)	
Diz que tem (1941)	Cor de Guiné (1935)	
	Samba (1935)	
	Triste Sambista (1936)	
	Terra Morena (1936)	
	Minha Terra Tem Palmeiras (1936)	
	Gente Bamba (1937)	
	Samba rasgado (1938)	
	Deixa falar (1938)	
	Quem condena a batucada (1938)	
	Boneca de Piche (1938)	
	Na Baixa do Sapateiro (1938)	
	Deixa comigo (1939)	
	Moreno Batuqueiro (1939)	
	Amor ideal (1939)	
	Preto e Branco (1939)	
	Mulato Anti-Metropolitano (1939)	
	Essa Cabrocha (1939)	
	Voltei pro morro (1940)	
	Recenseamento (1940)	
	O Dengo Que A Nega Tem (1940)	

Fonte: produção própria da autora

Segundo Reis (2017), a música é um dos vários elementos que compõe a realidade brasileira e seus compositores e intérpretes trazem para dentro dela suas próprias realidades e a de uma parcela da população. A música popular é a forma artística com maior poder de construir pontos de interação com seus públicos, ela nos diz quem somos e onde estamos na sociedade, sendo formadora de subjetividades e construtora de sujeitos. No Brasil a música é uma prática multifacetada, podendo servir como elemento unificador, crítico e de libertação, através do discurso feito por uma linguagem que envolve a fala, o cantar e o interpretar. É uma prática cultural viva, carregada de significados e transformação, auxiliando na compreensão da realidade. A canção é um objeto único entre texto e música, não podendo analisar somente seu texto, mas, também não é preciso realizar um estudo da estrutura musical (melodia e ritmo).

De acordo com Napolitano (2002), a unidade da música tem dois parâmetros: os verbo-poéticos (texto em si e a língua como figura de linguagem) e os musicais (criação e interpretação). O primeiro parâmetro fica a cargo do compositor e o segundo é relacionado ao interprete/cantor e aos músicos. O autor destaca a relação texto/contexto na música, afirmando ser importante compreender as camadas de sentido contidas nela, que é polissêmica. Além de analisar a música e seu texto/contexto é importante analisar a gravação/fonograma dela, pois, faz diferença na análise. Na música popular, o registro fonográfico é o eixo central das abordagens críticas, porque, a liberdade do performer influencia no sentido da canção, que pode caminhar contra o sentido original do compositor pela interpretação do artista. A música pode ir além do seu contexto original porque é algo vivo, capaz de se adaptar a diferentes contextos e situações, podendo também em contextos e tempos diferentes adquirir novos significados.

Feitas essas considerações, será realizada uma análise das canções interpretadas por Carmen Miranda, mas escritas por outras pessoas - homens da década de 1930, sendo a maioria brancos de classe média. Dos seus compositores mais utilizados e conhecidos (63), vinte e três eram negros e quarenta eram brancos, fato que será abordado no capítulo. Será feita uma análise respeitando essas particularidades da análise de uma música e sempre buscando um diálogo e compreensão da composição com o contexto em que ela se insere e a linguagem da canção – que incorpora uma visão de mundo, constrói e transforma perspectivas

De acordo com Damatta (1997), não existe tema que não tenha sido abordado pelas marchinhas de carnaval – que dramatizam a vida política, as relações sociais, o poder, as mulheres, o amor, trabalho, lazer e tristeza. O Brasil cabe dentro das marchinhas de carnaval, através delas podemos ler o Brasil, já que por elas se manifesta os medos, desejos e valores da nação. Num país com elevado analfabetismo, a música popular é veículo de saberes e ideias.

Nas canções interpretadas por Carmen Miranda, a questão da etnicidade mostra-se extremamente forte. Era frequente nas canções a distinção entre brancos e negros/mulatos, dotando cada um destes grupos de adjetivos diversos. Essa distinção era mais frequente nas primeiras gravações de Carmen, onde ela, muitas vezes zombava da falta de jeitos dos brancos com o samba, que seria exclusividade do negro, como no samba *O nego no samba* de Ary Barroso, Luiz Peixoto e Marques Pôrto de 1929 onde canta: “No samba branco se escangaia, No samba nêgo bom se espaia, No samba branco não tem jeito meu bem, No samba nêgo nasce feito”, comparando o branco com o negro e dando destaque para o negro (KERBER, 2016).

No entanto, após um tempo suas canções deixaram de falar em negros e brancos e passaram a utilizar metáforas à mestiçagem. Os termos mais frequentes eram: moreno, mulato e gente bronzeada. Tudo isso devido à valorização da mestiçagem com a política de Vargas e do lançamento da obra de Gilberto Freyre que valorizava a mestiçagem e o mestiço como a principal característica do país. No trabalho será analisado a presença da valorização do mulato.

Nesse contexto, a mistura de raças como formadora da identidade nacional ganhou ampla aceitação e a noção de que o Brasil tinha se formado pela mistura das três raças difundiu-se socialmente e tornou-se senso comum. A obra de Freyre ia ao encontro da proposta da política de Vargas, assimilando harmoniosamente diversos grupos étnicos à nacionalidade. O pensamento de Freyre circulou e influenciou as mais diversas manifestações artísticas e intelectuais, inclusive os compositores de Carmen Miranda (KERBER, 2016).

Para a realização da análise das canções de Carmen Miranda será observado as mensagens que a canção queria passar, assim como será observado como a colonialidade está presente em suas gravações a partir da observação de como o negro e mulato (a) aparece nas obras (geralmente sensualizado e estereotipado). De acordo com Sandroni (2010) no período de 1930-1940 há uma variada louvação ao mulato: *Mulato Bamba*, *Mulato de Qualidade*, *Mulato Bonito*, *Mulato Patriota*, *Bom Mulato*, apresentando o mulato como um ser forte que ama e é amado.

Não será feita uma análise da métrica ou das rimas, mas sim da colonialidade nesse contexto social e político da época que exaltava a mestiçagem/mulato (a) em uma figura branca (Carmen Miranda com sua baiana sambista). O mulato (a), a baiana, o samba e o carnaval foram elementos e figuras escolhidos pelo governo como símbolos da brasilidade e quem mais os representava era Carmen Miranda – uma artista branca. Será analisado sete canções gravadas pela artista, sendo que em quatro delas Carmen elogia o mulato e nas outras duas compara as

coisas de “negro” com as coisas de “branco”, dando privilégio para as coisas de “branco”. São as sete canções: *Mulato de qualidade* (1932); *Elogio da raça* (1933); *Mulatinho Bamba* (1935); *Deixa comigo* (1939); *Cabaré no morro* (1937); *Sai Da Toca Brasil!* (1938) e *Quem Condena a Batucada* (1938).

Mulato de Qualidade (1932) - samba de André Filho

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

Vivo feliz, no meu canto sossegada (bis)
Tenho amô, tenho carinho, oi!
Tenho tudo e até pancada! (bis)

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

Vivo feliz, no meu canto sossegada (bis)
Tenho amô, tenho carinho, oi!
Tenho tudo e até pancada! (bis)

Gravada em 1932, o samba de André Filho interpretado por Carmen Miranda foi um sucesso. Essa é uma das primeiras canções que a artista abole o termo negro e substitui por mulato. A valorização da miscigenação/mulato é perceptível na primeira estrofe da canção: “*Eu lá no morro só de fato, só respeito o meu mulato; Porque ele é mesmo bamba, e é bom no samba; Qualquer parada, ele topa com vontade; É respeitado, quer no morro ou na cidade; E eu gosto dele, porque é um mulato de qualidade*” e, na terceira estrofe: “*Onde o batuque tá formado, meu mulato é bem cotado; Porque tem inteligência, muita cadência; Com harmonia, diz um samba de verdade; É alinhado, como os moço da cidade; E eu gosto dele, porque é um mulato de qualidade*”.

Nesta canção o eu lírico (Carmen Miranda) apresenta o mulato como um ser bem cotado e respeitado, um verdadeiro sambista a quem ela tem amor, sendo perceptível quando canta “E eu gosto dele, porque é um mulato de qualidade”. O mulato (a) é apresentado como um objeto de desejo do eu lírico, a quem o ama e atribui qualidades como ser bom no samba, educado e

inteligente. Cria-se a narrativa do mulato ser alguém bem cotado e objeto de desejo, o objetificando, estigmatizando e sensualizando como um homem de qualidade/desejável.

Elogio da raça (1933) – marchinha de Assis Valente

Autoridade tem que dar (se tem)
carta branca para o nêgo vadiar
Pois ele é um cavalheiro
e basta ser um brasileiro
p'rá saber se comportar

Um navegante puxou a coberta
e descobriu a nossa raça tão falada
O sol queimava tanto e roupa não havia
Por isso é que o nêgo tem a pele tão queimada

Eu hei de ver o nêgo vencendo
Nêgo bamba nos ataques do fuzil
Nêgo bronzeado, bronze que tem alma
A alma de guerreiro p'rá defesa do Brasil.

O acontecimento que a gerou a marchinha *Elogio da raça* de Assis Valente em 1933 foi o seguinte: ao cantar sua própria música na rua ele é intimado pela polícia que pede ao compositor prestar maiores esclarecimentos da letra da canção. Desse evento nasce a canção, que apresenta uma justificativa para a igualdade entre as raças, pois: “basta ser um brasileiro; pra saber se comportar”, mostrando que não importa a cor/raça, pois, ela não é definidora do caráter/comportamento, para isso o único elemento necessário é a brasilidade. O que os versos deixam transparecer é uma busca de igualdade, é pedido à autoridade: “autoridade tem que dar”, isso porque essa igualdade não existia (REIS, 2017).

Nessa marchinha de 1933, onde Carmen grava mais um sucesso de Assis Valente é percebido vários elogios ao negro. Assis Valente como um compositor negro em suas canções sempre valorizava seu povo e a nação e antes mesmo de gravar qualquer canção de Assis Valente, quando se noticiava que Carmen iria gravar uma canção dele criava-se uma expectativa e a certeza de um novo sucesso.

Esta canção é repleta de elogios ao negro como nas partes: “Pois ele é um cavalheiro; e basta ser um brasileiro; p'rá saber se comportar; Nêgo bamba nos ataques do fuzil; Nêgo bronzeado, bronze que tem alma; A alma de guerreiro p'rá defesa do Brasil”. A letra da canção elogia a raça que era considerada predominante no Brasil e ainda explica o porquê dela ser bronzeada: por ter se queimado ao sol do Brasil. Mas, por trás dos elogios há a estereotipização

e sensualização do “nego”, especialmente na parte “Nêgo bronzeado, bronze que tem alma; A alma de guerreiro p'rá defesa do Brasil”, onde o apreço pelo “nego” transcende as fronteiras físicas na parte que frisa que seu bronze tem alma, a sua cor bronzeada/queimada é o que o faz ser tão cotado/desejado.

Mulatinho Bamba (1935) – marchinha de Ary Barroso e Kid Pepe

Ôôô que mulatinho bamba
Como desacata
Quando samba

Na "roda" é uma revelação
Quando ele bate o pé
Bate o meu coração
E sabe decidir o passo
Sambando com elegância
Dentro do compasso
Ô que mulatinho bamba
Como desacata quando samba
Ô, ô, ô, ô, ô, ô
Não anda armado de navalha
Nem lenço no pescoço
Nem chapéu de palha
Mulato fino e alinhado
Tem gestos e atitudes
De um deputado
Por causa deste mulatinho
Eu fico na janela
O dia inteirinho
Quando ele passa na calçada
Parece o "Clark Gable"
Em "Acorrentado"

Gravada em 1933 a marchinha de Ary Barroso e Kid Pepe interpretada por Carmen Miranda traz em sua narrativa elogios a figura do mulato e um traço de amor romântico/sensual por ele nos versos: “Quando ele bate o pé; Bate o meu coração” e na última estrofe: “Mulato fino e alinhado; Tem gestos e atitudes; De um deputado; Por causa deste mulatinho; Eu fico na janela; O dia inteirinho; Quando ele passa na calçada; Parece o "Clark Gable"”. Nessa canção a declaração de afeto e amor pelo mulato é mais forte do que em *Mulato de Qualidade*, aqui fica expresso o amor do eu lírico (Carmen) pelo mulato quando ela diz que por causa dele fica o dia na janela esperando ele passar e quando o compara com o galã do cinema hollywoodiano da época (Clark Gable). Nessa canção o apreço do eu lírico pelo “mulatinho” acontece de modo direto e quase físico na voz de Carmen Miranda.

A sensualização e estereotipização do mulato fica evidente quando ela o chama de “mulatinho” e quando elogia suas características de elegância o comparando com um deputado. Nessa canção o eu lírico conta que esse “mulatinho” teria educação e elegância, pois, não andava do mesmo jeito que outros mulatos ou malandros/sambistas se comportavam. Ela deixa claro que ele “Não anda armado de navalha; Nem lenço no pescoço; Nem chapéu de palha; Tem gestos e atitudes; De um deputado”. Aqui fica evidente a comparação entre esse mulato e os negros sambistas que usavam lenço no pescoço, considerados desleixados.

Deixa comigo (1938) – samba de Assis Valente

Deixa comigo esse mulato malcriado
E vê como se acaba com a valentia
Não é preciso eu lhe dar pancada, não
para acabar com a malcriação...
Basta que eu fique sem fazer carinho
para ele de joelhos me pedir perdão

Perdão, ai mulato, mulato perdão
Tu bem vês que eu não faço isso por mal
Se eu tenho ciúme de ti é bom
E uma zanguinha também é natural (deixa comigo)

Perdão, ai mulato, mulato perdão
se é pretensão o que eu vou te dizer
A mulher sem o homem também tem valor
E o homem sozinho devia morrer
Se você morrer ah! mulato que bão
Porque só assim eu irei descansar
Se você morrer eu também morrerei
porque sem você eu não posso passar (deixa comigo)

Nesse samba de Assis Valente gravado por Carmen Miranda em 1938 é perceptível a relação amorosa entre o eu lírico (Carmen) e seu mulato malcriado, a quem ela sente ciúmes e até morre se ele morrer. Aqui o mulato é estereotipado e sensualizado novamente como fonte de desejo do eu lírico que o “ama” muito. A relação de amor e ciúmes entre o eu lírico e o mulato fica evidente nos versos: “Perdão, ai mulato, mulato perdão; Se eu tenho ciúme de ti é bom; Se você morrer eu também morrerei; porque sem você eu não posso passar”.

Cabaré no morro (1937) – samba de Herivelto Martins

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

O meu cabrocha que foi sempre a meu favor
desta vez também veio contra mim
Não sei por quê estou ficando diferente
já não gosto de malandro, nem frequento botequim
E é a minha opinião
Quando eu quero, eu quero mesmo
e comigo é assim!...

E vim descendo, batucando os meus tamancos
abandonando a malandragem, o barracão
Embora sendo nascida no morro e criada na orgia
vi que essa gente não tem civilização...
E resolvi a mim mesma de voltar
se a vida um dia, se Deus quiser, melhorar
Com um ricaço pendurado no meu braço
vestido de seda, capote de forro
civilizarei o morro

Nesse samba de Herivelto Martins gravado por Carmen em 1937, em vez de usar a palavra mulato na canção, o compositor usa a palavra cabrocha – que é uma forma de mestiço, sendo o filho (a) de pais de etnias diferentes, sendo um negro e outro branco. É perceptível na canção o preconceito contra as coisas associadas a negritude como a malandragem, o botequim, o morro e a orgia. O eu lírico pretende sair do morro, se distanciar da sua gente e encontrar um rico (branco) para se civilizar e civilizar o morro.

Nos versos “já não gosto de malandro, nem frequento botequim; abandonando a malandragem, o barracão; Embora sendo nascida no morro e criada na orgia; vi que essa gente não tem civilização; Com um ricaço pendurado no meu braço; vestido de seda, capote de forro; civilizarei o morro” fica evidente o preconceito contra o morro, sua gente e seus costumes. Também fica evidente a contradição de Carmen ao escolher gravar essa música, sendo que antes tivera gravados várias canções onde elogiava a gente do morro (negra, mestiça e mulata) e seus costumes como o samba.

Sai da toca Brasil! (1938) – rumba de Joubert de Carvalho

Sai da toca Brasil
Teu lugar não é aí (tris)

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

Brasil deixa a favela
O arranha-céu é o que se recomenda

E é pena que muita gente boa
te querendo tanto e tanto não te compreenda

Brasil das avenidas
Da praia de Copacabana e do asfalto
A tua gente branca e forte
ninguém cantou ainda bem alto

Brasil das madrugadas
pedindo à noite alegre que se estenda
É pena que muita gente boa
te querendo tanto e tanto não te compreenda

Nessa rumba de Joubert de Carvalho gravada por Carmen Miranda em 1938 é perceptível assim como em *Cabaré no morro* vários tipos de preconceitos contra a gente do morro e seus costumes na primeira, segunda e terceira estrofe da canção: “Brasil que foi senzala; dançou na macumba batendo o pé no chão; É bom que não te esqueças nunca; que agora a dança é no salão”. “Brasil deixa a favela; O arranha-céu; é o que se recomenda”. “Brasil das avenidas; Da praia de Copacabana e do asfalto; A tua gente branca e forte; ninguém cantou ainda bem alto”. Novamente Carmen Miranda é contraditória ao escolher cantar uma música que desvaloriza tanto a cultura negra e supervaloriza a raça branca.

O compositor dessa rumba - Joubert de Carvalho era médico e filho de fazendeiro, apreciava músicas eruditas e não se agradava com a nacionalização do samba nem da miscigenação, ao invés disso desejava a valorização da raça branca. Isso fica evidente em *Sai da toca Brasil!*, onde afirma pela boca de Carmen Miranda que senzala, macumba e bater o pé no chão pertencia ao passado e que era necessário civilizar o Brasil, trocar a favela pelo arranha-céu. É então que Nelson Petersen replica a canção, também com Carmen Miranda no samba *Quem condena a batucada* de 1938, indo direto ao ponto ponderando: “quem condena a batucada/ dessa gente bronzeada/ não é brasileiro/ e nada mais bonito é/ que um corpo de mulher/ a sambar no terreiro”. Para esse compositor era ridículo acabar com o samba, que fora criado e dançado no chão e pela gente de cor (PARANHOS, 2011).

Quem condena a batucada (1938) – samba de Nelson Petersen

Quem condena a batucada dessa gente bronzeada
não é brasileiro
E nada mais bonito é que um corpo de mulher
a sambar no terreiro (bis)

Já falaram que o samba do morro não tem cotação
Só se fala em navalha e cabrocha e até parati
É bem fácil acabar com essas coisas do samba-canção

Eh! mas eu só quero ver é acabar com os malandros
que tem por aí
Já disseram que o samba nasceu num palácio real
E depois se criou e cresceu em salão multicor
Mas não sabem que o samba nasceu num cruel barracão
E que foi educado sambando no chão com a gente de cor

No samba de Nelson Petersen, Carmen Miranda logo após ter gravado *Sai da toca Brasil!*, onde enaltece a raça branca e demoniza os costumes negros, agora afirma que quem condena a batucada da gente bronzada certamente não é brasileiro deixando evidente as contradições em suas interpretações. Em *Quem condena a batucada* fica explícito a síntese do que a intelectualidade e a política dos anos 30 gostariam que fosse o Brasil: o termo bronzado servia para os negros, para os brancos - que ao sol dos trópicos “pega” uma cor e para todos os mestiços do Brasil. Dessa maneira, o negro, a batucada e o samba deixam de representar os negros para representar toda a nação mestiça, tendo uma apropriação e inclusão de elementos afro-diaspóricos à nação (KERBER, 2016).

Na comparação das canções apresentadas fica evidente as contradições de Carmen Miranda, que hora elogiam o negro/mulato, hora o desvaloriza enaltecendo o branco. Ela não escrevia as canções, porém era sua interpretação e performatividade que fazia sucesso, contribuindo indiretamente e talvez sem perceber para que ideias contidas nas canções se fixem no imaginário coletivo.

A partir dessa análise percebemos que Carmen Miranda pronunciava em suas canções e em sua performance um discurso de nacionalidade, de elogio ao Brasil, às suas riquezas naturais e a seu povo, porém, muitas vezes cantava discursos repletos de violências aos grupos negros e mulatos, que constantemente eram objetificados, estereotipados, estigmatizados e sensualizados nas canções, isso quando elas não os ofendiam como nos casos das canções *Cabaré no morro* e *Sai da toca Brasil!*. A partir dessas canções populares há a legitimação e naturalização do classismo, racismo e sexismo devido ao papel da linguagem cotidiana. Na maioria das canções o mulato é sensualizado e o racismo permeia o elogio da sensualidade negra.

O reconhecimento desses artistas e compositores como pilares do samba não os exime de responsabilidade pelo sexismo e racismo que reproduzem em suas canções, sendo necessário debater as violências simbólicas, os preconceitos e os estereótipos ali presentes. Carmen tinha liberdade de brincar com a letra da canção. Ela como intérprete, era uma coautora com a

liberdade de modificar a letra da canção, caprichar no destaque de alguns versos, acrescentando a sua graça, bossa, brejeirice e malícia (CARVALHO, 2017).

Como intérprete de sucesso o papel de Carmen Miranda ultrapassava a bela voz e o requebrado. A figura que hoje se conhece como Carmen Miranda foi um produto de uma série de fatores, que narra a história brasileira como nação por meio de sua arte. O nome de Carmen Miranda remetia o imaginário coletivo a uma série de características e significantes carregados pela intérprete, alterando com sua performance o sentido das canções e veiculando uma mensagem com sua trajetória particular. Em suas canções, a natureza, as cidades e as massas populares eram personificadas. Contudo, a realidade era diferente do que propunham essas narrativas e forjar uma identidade comum em um país com as dimensões do Brasil e tantas desigualdades sociais foi uma empreitada complexa. Dessa forma, o discurso cantado por Carmen só foi sedimentado porque era proposto por várias vozes que deram vazão a uma repetição performática dos signos nacionais selecionados de uma comunidade imaginada (MACEDO, 2018).

A mestiçagem foi o cerne para a definição dos traços identitários do brasileiro na década de 1930. Valorizar a mestiçagem e o mulato (a) era uma opção de homogeneização e unidade da pátria. O Brasil apresentava um grande contingente de negros e de imigrantes que não se sentiam brasileiros, logo, a miscigenação se mostrava como possível forma de integração dessas pessoas ao país. O samba por ser de origem negra também possibilitava a incorporação dos descendentes de escravizados à sociedade brasileira. O Estado, ao apropriar-se de um traço cultural negro e miscigená-lo transformando-o em música nacional cria a ilusão de uma igualdade social e étnica, como se todos fizessem parte do país. No entanto, por trás dessa valorização estava a necessidade da mão de obra dos negros nos setores industriais, que cresciam aceleradamente. Ao imaginar-se brasileiro, negros e imigrantes poderiam contribuir para o desenvolvimento da nação, que era um dos interesses de Vargas (PEREIRA, 2012).

Na década de 1930 houve a fixação da mestiçagem e do mulato (a) como característica da identidade brasileira, porém, de acordo com Segato (2021), a fixação da raça nas políticas de identidade tem um lado perverso (apesar dos seus ganhos em direitos e recursos) porque, se tem uma historicidade permanente nessas novas identidade e sujeitos coletivos. Mesmo que certas identidades foram geradas após a consciência do sofrimento colonial compartilhado e não a partir de uma experiência histórica ou perspectiva cultural comum, o congelamento das identidades gera fundamentalismos, que são anti-históricos, nativistas, culturalistas e

conservadores e se baseiam na suposição de um passado cultural transformado forçadamente em realidade permanente. Assim as identidades mesmo quando eficazes pressupõem a suspensão do processo histórico e das buscas por formas de convivência mais justas. Segato não vê a relatividade cultural que sustenta as identidades como algo positivo, porque esta dá uma noção de cultura/identidade intocável, com um caráter de inercia, ela prefere perspectivas de pluralismo histórico porque não colocam a cultura como referente de identidade fixo, inerte e imune ao tempo, mas sim como projeto histórico de um povo e vetor central da diferença.

Na perspectiva do pluralismo histórico que pensa as identidades como móveis e instáveis, historicamente produzidas e transformadas vemos que a própria ideia de mestiçagem ganha diferentes concepções. Para a elite mestiçagem é um caminho unitário da nação em direção ao seu branqueamento e modernização eurocêntrica, ela foi usada como um caminho para a brancura homogeneizadora e etnocida, mesmo com a falsa promessa de unificar a nacionalidade, no entanto, assim a mestiçagem produz o esquecimento de suas linhagens constitutivas, de sua ancestralidade e de seu passado para se tornar outra coisa. A visão da elite sobre a mestiçagem é dominante na sociedade e por isso o ativismo indígena e negro condenam a mestiçagem e por isso o pardo fica decretado negro e a mestiçagem considerada maleável porque em vez de possibilitar vias de retorno e reconstrução de histórias perdidas ela é unificada e reificada em uma identidade única e em um modelo único de construção da identidade, não reconhecendo e nem privilegiando nem os indígenas e nem os negros e nem seus problemas, que assim como eles ficam encobertos na identidade mestiça (SEGATO, 2021).

Segato (2021) vê na mestiçagem uma alternativa, se ela estiver apontada para o Sul, compreendendo um corpo mestiço em desconstrução na paisagem colonizada, que é geográfica e histórica ao mesmo tempo. Quijano assim como Rita vê na mestiçagem uma alternativa ao branqueamento, porque vê a mestiçagem em oposição a identidade *criolla*, se ela se constituir numa mestiçagem vinda de baixo, reorganizando subjetividades. Para os autores a mestiçagem é capaz de reconfigurar nossa realidade se ela desestabilizar a coisificação do mestiço como identidade consumada e revelar o desejo desenvolvimentista eurocêntrico. É preciso nos indianizar e despir da roupagem branqueada que não é nossa e aceitar nossas raízes e ancestralidade na paisagem que pertencemos, desviando do caminho do Ocidente, precisamos reconhecer nossa subjetividade que é plural e fora atravessada por vários vetores históricos e para isso as políticas de identidade não bastam, ainda se faz necessário se reoriginar e retomar

os fios de uma história dilacerada e interrompida. Só assim caminharemos rumo ao futuro, porque este assim como a história se encontra aberta, não decidida e exposta à vontade coletiva.

Mesmo com resistências ao samba o ritmo como símbolo nacional e ícone musical da mestiçagem venceu e se consagrou como parte da brasilidade e da identidade nacional. Mas, ainda, os maiores beneficiados com a nacionalização e popularização do samba foram os cantores brancos de classe médias, porque, eram eles os que mais tinham condições de se lançarem em gravadoras e os mais convidados pelas rádios e programas oficiais do governo para cantar samba. Eram várias as queixas de compositores das classes populares sobre a dificuldade de acesso às gravadoras, que acumularam lucros com a exploração do trabalho alheio de compositores negros, que muitas vezes vendiam suas composições baratas para artistas e compositores brancos que lucravam mais. Criadores de origem negra se profissionalizaram nas rádios e gravadoras apenas como simples acompanhantes. Ou seja, os ganhos advindos da nacionalização do samba não foram divididos na sua justa proporção

De acordo com Carvalho (2017), o sucesso do samba e dos sambistas negros já famosos (Donga, Sinhô, Ismael Silva e Cartola), levaram compositores brancos não sambistas a comporem no mesmo estilo, surgindo uma nova safra de compositores como Noel Rosa, Almirante, Braguinha, Nássara, entre outros e de artistas como Carmen Miranda, Francisco Alves e Mário Reis. Nesse grupo de compositores e artistas que contribuíram para definir o samba com o carimbo de brasilidade, a participação de Carmen Miranda merece destaque, pois, ela era a intérprete preferida dessas canções, sendo a primeira artista nacional a fazer sucesso nos Estados Unidos cantando músicas brasileiras, mesmo que tenha se transformado em uma caricatura híbrida nos Estados Unidos que, antropofagicamente processava tudo que vinha de outros países e enquadrava no padrão hollywoodiano.

Fica evidente a colonialidade na apropriação do samba pela classe dominante e branca, que se apropria de um elemento afro-diaspóricos, mas nega o papel da cultura negra na formação da cultura brasileira. A aceitação do samba ocorreu devido ao seu branqueamento e posterior aceitação que ocorre por ele ser modificado e cantado por pessoas brancas, que fizeram sucesso na rádio e nos discos, tirando o samba da marginalidade, mas não seus criadores. Os verdadeiros produtores do samba continuaram ociosos nos meios de produção, comercialização e distribuição desse samba-mercadoria, já que quem mais enriqueceu com o samba foram os sambistas brancos como Carmen Miranda, Ary Barroso, Noel Rosa, Mário Reis e Francisco Alves, que além de lucrar com o samba foram considerados os representantes do

gênero musical. Enquanto eles alçaram o sucesso, os sambistas negros não desceram o morro, produzindo sua música sem deixarem a pobreza e ficando no ostracismo. A colonialidade fica evidente no processo de embranquecimento do samba, que é usurpado do negro e passa a representar a nação que se acreditava mestiça, mas era representada por uma imagem branca (Carmen Miranda). “Essa estrutura que usurpa o samba do negro foi essencial para o grau de satisfação de uma parte da população que o via ainda como um problema, ligado à malandragem” (CARVALHO, 2017, p. 63).

O que aconteceu com os negros criadores e compositores do samba? Eles também ganharam destaque como seu gênero musical? Ou continuaram nos morros? A indústria cultural os excluía, são poucos os cantores negros que foram reconhecidos em seu tempo como grandes sambistas, enquanto os considerados os doutores do samba eram Mario Reis e Francisco Alves, juntamente com Carmen Miranda que era a embaixatriz do samba. Grandes cantores negros do período foram: Sinhô, Cartola, Ismael Silva, Ataulpho Alves, João da Baiana, Wilson Batista e Silvio Caldas. Compositores negros de sucesso até que tinham bastante como já mostrado na tabela dos maiores compositores de Carmen Miranda. Ainda sobre a colonialidade na apropriação do samba Carvalho:

O Estado se apropria de uma manifestação musical característica de uma etnia que se pretendia excluir. Era otimismo demais pensar que o poder iria permitir que os negros vindos das camadas populares, pudessem vir a ter o poder sobre a sua produção musical. Eles não tinham uma sociedade organizada para a elite tolerá-los. Isso era claro naquela época e até hoje. A participação deles se restringia à mitificação de alguns nesse gênero musical, como o máximo que se concedia. Não é que os compositores mestiços e negros deixaram de compor, se calaram (CARVALHO, 2017, p. 66).

O governo Vargas via a facilidade da música de penetrar o imaginário coletivo e destacou a mesma como um trunfo da sua propaganda, se esforçando para tomar para si o samba e o mestiço/mulato, contribuindo para sua legitimidade social. O governo era o grande benfeitor e patrocinador das artes, patrocinando as produções culturais que exaltassem a pátria, o governo e o povo brasileiro, que se acreditava mestiço/mulato, mas era apresentado por uma pessoa branca – Carmen Miranda. Essas inclusões estavam repletas de colonialidades, na apropriação de elementos negros e posterior branqueamento e por exaltar a miscigenação na figura do(a) mulato(a) invisibilizando seus reais problemas como o racismo, a interiorização e ainda redimensionando a branquitude.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escrever essa dissertação não quis atribuir toda a culpa de reprodução e atualização da colonialidade da identidade brasileira de 1930 em Carmen Miranda, que era apenas intérprete das canções que elogiavam o Brasil, o samba e seu povo mulato, criando uma identidade que se imaginava mestiça, mas era apresentada de forma branqueada através de Carmen Miranda. A artista, indiretamente contribui nesse processo e por isso não isento sua contribuição na reprodução de estereótipos sobre os mulatos/negros e sobre os brasileiros e latino-americanos, mas, procuro analisar o contexto social em que a artista estava inserida, o jeito de pensar das pessoas e o cotidiano brasileiro que influencia na sua vida e em suas ações. O contexto que ela surge é do recente pós-abolição da escravidão e Proclamação da República, onde a branquitude era hegemônica. Procuro ter uma visão sensível a Carmen - que era uma mulher de seu tempo, que ainda assim chega a lugares de difícil acesso para as mulheres e principalmente para uma brasileira e latino-americana. Carmen Miranda ascende financeiramente e contribui para formar a categoria de artista e de celebridade brasileira. De suas produções, muitas vezes estereotipadas fica sua influência na cultura, por mais questionáveis que sejam seu sucesso no exterior.

Não poso jogar Carmen com os olhos de hoje, ela era mulher de seu tempo, do início do século XX, que quebra alguns padrões para a mulher como: trabalhar e ser independente financeiramente, dirigir e se apresentar em cassinos e se afirmar como artista feminina, o que não era bem-visto na sociedade. Carmen transgride em alguns aspectos e regride em outros, como uma pessoa de seu tempo.

Carmen Miranda se afirma como artista em pleno século XX, onde a profissão de artista começa a ser aceita. É preciso pensar o rádio, o cassino, o cinema, o show business e a artista dentro do século XX e não no século XXI (onde encontramos várias artistas que são bem aceitas, queridas e até bem pagas). Na época de Carmen não era assim, pois, as mulheres brasileiras tinham acabado de conquistar o direito ao voto (1932), não podiam profissionalmente jogar futebol e majoritariamente não faziam faculdade, elas não podiam legalmente se divorciar, a falta da virgindade feminina ainda anulava casamento e as mulheres casadas precisavam de autorização do marido para trabalhar fora de casa. Ou seja, era uma época difícil, onde a emancipação feminina demorou ocorrer, mesmo assim, apesar de ser criticada em toda sua carreira Carmen persiste e ascende, tarefa que era difícil, porque, demorou para as mulheres poderem trabalhar, votar e estudar deixando as para trás na roda da vida.

Para muitas artistas brasileiras poderem cantar “sem” preconceitos hoje, precisou Carmen receber críticas por ser uma mulher cantando no rádio e cassinos, espaços dominados, frequentados e dirigidos por homens, principalmente Mário Reis e Francisco Alves – os maiores artistas da época, até chegar Carmen Miranda mudando o cenário artístico que era masculinizado e impondo uma presença feminina no mesmo. Carmen não era feminista, mas abre portas para mulheres que quisessem ser artistas e rompe alguns padrões femininos da época ao usar roupas mais curtas, biquíni e dirigir. O padrão feminino da época era: casar, trabalhar e ter filhos e, Carmen foge desse padrão ao preferir sua carreira, viajar, ascender e não ter filhos (mesmo sendo um de seus sonhos).

Estar na pele de Carmen Miranda nos anos 1930-1940 era difícil, pois, era uma época machista, e ela, por ser artista já sofria preconceitos (artistas eram consideradas profissionais do sexo), também não era fácil ter que lidar com produtores e compositores todos homens, cantar e atuar o que homens produziam e como eles enxergavam a mulher brasileira e latina (sensuais e exótica), precisando vender essa imagem e atuar como uma caricatura sensual que mostrava a barriga para poder estar dentro de Hollywood, estando sujeita a todo tipo de julgamento. Também não era fácil ter que representar duas nações (a brasileira e a latina) e ainda assim agradar os Estados Unidos. A sua carreira, apesar de ter sido impulsionado pelos contextos em que viveu: Nacionalismo de Vargas (que incentivou artistas nacionais) e a Política da Boa Vizinhança (que incentiva artistas latinos para ter aliados na 2ª Guerra Mundial e penetrar na América Latina) não foi fácil, desde o início Carmen foi muito julgada.

Sobre os contextos da vida e carreira de Carmen Miranda não é um jogo de vilões e mocinhos ou, vítimas e culpados. Mas é importante analisar quem escrevia suas canções (todos homens e maioria branco), quem eram os produtores dos filmes e qual os interesses políticos dos contextos que fez dela um artifício político. Se Carmen sabia de todas essas problemáticas sobre os mulatos e sobre os latinos não tem como saber, o que dá para analisar é somente o contexto político e ideológico que ela fazia parte, consciente ou não.

Carmen viveu na Lapa e foi criada num ambiente popular devido as condições financeiras de sua família, portanto, em suas primeiras canções já inseria em sua interpretação as expressões populares e palavrões da época, numa tentativa de se aproximar do povo e criar a imagem de cantora popular, carismática e brasileiríssima - apesar dela mesmo ser do povo e da classe popular, se afirmar como cantora popular e brasileira era preciso devido a onda nacionalista e lusofóbica do período. Logo em suas primeiras músicas ela usava um linguajar

malicioso, inserindo expressões como: *Carnavá, amô, mulhé, gaviões, periquitos, pintinhos*. Desde o início de sua carreira incorporava expressões populares em sua interpretação das canções - que, elogiavam as belezas naturais do país e seu povo numa onda nacionalista. A capacidade de expressão e interpretação de Carmen fazia os ouvintes sentirem sua presença ao vivo, era como se sentissem que a artista estava ali. Nos palcos ela com jeito malicioso e elétrico dava um toque mais popular ainda as apresentações. Percebendo essa onda nacionalista, Vargas incentiva a produção de músicas nacionalistas, assim como artistas e compositores que, escreviam canções nacionalistas davam para Carmen interpretar, já que ela era popular e cativava o público (SANCHES, 1998).

Carmen revolucionou a música brasileira ao deixar ela maliciosa e não seguir a vertente clássica. Ela inseria palavras e gírias nas músicas e apesar de não escrever as canções, ela interpretava as mesmas do seu jeito. Carmen fez parceria com grandes compositores como: Ary Barroso, Lamartine Babo, Joubert de Carvalho, Braguinha, Dorival Caymmi, Assis Valente; Synval Silva e tantos outros. Ela incorporava a música brasileira novos personagens como: a mulher do bamba, a namorada do malandro, a morena do morro, o mulatinho bamba. Por todos esses motivos ela tem sua importância porque, trouxe visibilidade para o Brasil e levou coisa de preto brasileiro para fora, elevando o samba e o Brasil mundo a fora.

Em sua carreira, Carmen passa do populismo simpático de cantora cabocla ao imaginário nacionalismo oficial de Ary Barroso e finalmente à internacionalização via Hollywood da falsa baiana. Desde 1932 com sua primeira música que satirizava e supervaloriza o brasileiro diante de outra nação – a marchinha *Good-Bye* de Assis Valente, o Brasil destinava-se a partir de Carmen Miranda ao nacionalismo de araque e à globalização. Até porque, quando a artista é apoiada para difundir o samba e a cultura brasileira no Estados Unidos e volta para se apresentar no Brasil sofre severas críticas da elite intelectual brasileira, que a acusava de ter se americanizado, sendo que essa mesma elite que se dizia nacionalista não aceitando o jeito que ela volta ao Brasil cantando músicas em inglês, na verdade, era uma plateia ufanista e hipócrita que a cada dia também se americanizava, devido ao domínio econômico e cultural dos Estados Unidos (SANCHES, 1998).

Carmen Miranda cantou o samba - a música dos negros que já foi motivo de prisão. Ela apresentou ao mundo o samba que vem das mesmas favelas que sai o funk atualmente. Não foi fácil para Carmen levar a música negra do Brasil para os Estados Unidos, visto todo o processo de transformar todos os ritmos latinos em um só. Ela sonhava em levar o samba para o exterior

e se esforça para que o ritmo fosse tocado de forma original, mesmo que isso não dependesse só dela. Ao levar o samba para os Estados Unidos muitos brasileiros se sentiram representados por ela, visto a importância do poder da representatividade. Mesmo com todo o contexto de interesse político nisso, ela foi pioneira (ainda com seu privilégio branco de poder cantar coisa de negro e representar o país na sua brancura).

A identidade nacional que exaltava a brasilidade, a mestiçagem e elogiava o mulato e o samba era novidade, porque, antes a população brasileira se identificava com as coisas europeias. Com a entrada de Vargas ao poder é instituído uma política nacionalista de integração nacional e a partir da obra de Freyre em 1933 a miscigenação e seus frutos são eleitos como a maior característica da nação. O Brasil desse período era racista e dirigido pela elite masculina e branca, a pouco tempo tinha se tornado uma república e ainda não tinha se livrado totalmente das influências estrangeiras e não era unificado, nem possuía uma unidade nacional. Era preciso uma identidade nacional que fosse capaz de representar todos, apesar da diversidade, dos regionalismos e colorismo do país. É então que o mulato (a) é escolhido para representar o Brasil e sua gente. Ele é escolhido porque era a união das raças fundadoras do país e porque não era nem branco, nem negro, não desagradaria a elite racista e ainda agradaria o resto da população que em sua maioria era mulata/negra. O mulato é escolhido também porque poderia ser uma alternativa para a branquitude do país e uma solução para sua negritude.

Ela canta sobre o mulato o estereotipando e sensualizando, porém, não era ela quem escrevia as canções e, a palavra mulato (a) nesse período era usada de maneira recorrente para se referir aos negros. Nesse período não se tinha a consciência racial de que a palavra mulato (a) é pejorativa e compara os negros com o animal mestiço/híbrido mula e também nesse contexto o mulato (a) como termo para se referir aos negros é uma das palavras que mais aparecem nas canções, porque essa população é escolhida para ser a representante da característica do Brasil nas músicas e filmes da época que, exaltavam a brasilidade, ou seja, a própria mestiçagem e o mulato eram vistos como o maior produto do Brasil. A mistura e interação racial da mestiçagem no Brasil era vista como harmoniosa e democrática, mas tinha seus conflitos e desigualdades.

O período que Carmen faz sucesso – década de 1930, trazia a herança colonial e escravocrata do país que apenas tinha quarenta e dois anos do fim da escravidão, quarenta e um da Proclamação da República e quarenta do decreto 528 de 28/06/1890 que incentivava e custeava a vinda de imigrantes europeus para o Brasil para trabalhar formalmente e branquear

a população, excluindo os empregos formais aos negros e mulatos. Na mesma década que a artista ascende, surge a ideia da democracia racial, que acreditava ser o Brasil um país diverso com três raças que conviviam harmoniosamente, sem enxergar os conflitos e as desigualdades raciais dessa relação. Essa população mulata/negra fica excluída da moradia e do trabalho formal após a abolição tendo que se alojar em morros e fazer bicos.

Essa realidade não era muito diferente quando Carmen ascende, porque a população negra e mulata ainda era majoritariamente pobre e residente em morros. Então, apenas eleger essa gente e seus elementos culturais como parte da brasilidade e elogiar em canções não resolveu sua realidade social. Era um contexto onde a branquitude e seus privilégios e toda problematização sobre o termo mulato (a) não eram discutidas, um tempo racista, onde as canções eram escritas de acordo com o pensamento racista da época, que não condenava o termo mulato (a).

O elogio dessa gente bronzeada, do samba e dos brasileiros não foi suficiente para a ascensão deles, que nem representados estavam, porque, ela era uma intérprete branca representando uma gente negra com símbolos negros. Ou seja, os mulatos apenas serviram de objeto para formar uma identidade nacional proveitosa para o projeto político do momento que precisa unir os brasileiros sem desagradar ninguém. Por isso elege e elogia o mulato (a) que era a maioria da população e uma alternativa para desviar a negritude a alcançar a branquitude. E serviu para a reprodução da colonialidade ao estereotipar e sensualizar o mulato (a) – que por si só já apresenta várias problemáticas por ser considerado um caminho para alcançar a branquitude e por ser isolado de suas origens, não é branco, nem negro, não se conecta com seu passado e ainda pode servir de ferramenta para uma branquitude perversa, que deseja que numa relação racial de hierarquias que os brancos estejam no topo, os mestiços no meio e os negros e indígenas na base. Quijano (2005) e Rita Segato (2021) apontam que a mestiçagem só consegue ser positiva para as populações que foram subalternizadas se ela funcionar de baixo para cima, se os mestiços olharem para si e se conectarem com suas linhagens originais: a negra e indígena.

Carmen era apenas intérprete, não escrevia as canções que cantava e nem os filmes que atuava, isso não isenta sua contribuição indireta na reprodução de estereótipos, mas, nos faz pensar numa máquina muito maior que é quem produz e se beneficia desses estereótipos e consequente inferiorização nossa - a máquina colonial racista e machista do eurocentrismo e da branquitude. Tudo isso envolve relações de poder e colonialidade e é por isso que a decolonialidade é necessária e importante, porque a colonialidade ainda está presente no Brasil,

o racismo ainda existe e os negros (antigos mulatos) ainda são estereotipados, sensualizados e inferiorizados, estando em desvantagem no Brasil.

A dissertação está focada na colonialidade da identidade nacional de 1930 e na colonialidade das produções de Carmen Miranda, que assim como a identidade de sua época usa elementos negros (mulato e samba) numa representação branca, redimensionando a branquitude e estereotipando e sensualizando os mulatos/negros. Para debater essa colonialidade a dissertação usou canções de Carmen que trazem o mulato como elemento central e, foi percebido que eles aparecem nessa identidade como objetos de desejo e seres sexuais. A dissertação cumpre o propósito de debater a colonialidade em usar os mulatos/negros para compor essa identidade o estereotipando e sensualizado e ao usar vários artifícios para se concretizar, um deles é Carmen Miranda e sua imagem branca para representar o Brasil e a brasilidade embutida no mulato (a), no samba e na baiana. A dissertação foca em estudar a cultura, identidade, representação e colonialidade. Não é Carmen quem cria essa identidade e sua colonialidade, ela apenas representa essa colonialidade, mas não cria a mesma. Quando ela se torna famosa essa identidade já estava projetada pela elite intelectual, que desce o século XIX acreditava ser o mulato parte da brasilidade.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. **Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória**. Tese de Doutorado, UFSCar, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2014.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013.

BARRETO, Adriano Albuquerque; BARROS, Solange Aparecida Barbosa de Moraes. **O jogo das Identidades**. In: XVIII Semana de Geografia. Geografias não mapeadas? Perspectivas da Ciência Geográfica para o século XXI, Ponta Grossa, 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998

BORGES, Amanda Santos e ZANFORLIN, Sofia Cavalcanti. **Cinema Hollywoodiano e a Construção do Estereótipo da América Latina: a Sexualização da mulher latino-americana**. INTERCOM, 2020

BORGES, Julio Daio. A Carmen Miranda de Ruy Castro. **Digestivo Cultural**, São Paulo, 16 jun. 2006. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1947&titulo=A_Carmen_Miranda_de_Ruy_Castro. Acesso em: 18 jan. 2024.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.

CARMO, Sura Souza. **A baiana vai a Hollywood: a consagração da baiana e dos balangandãs como símbolos da identidade nacional na Era Vargas**. Revista Faces de Clio, n. 12, p. 381-409, jul./dez. 2020.

CARVALHO, Francisco Israel de. **A Imagem Barroca De Carmen Miranda No Cenário Da Modernidade**. Tese de doutorado – UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal. 2017.

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

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre os estudos culturais**. São Paulo: BoiTempo, 2003.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2009.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIAS, Clarice César; BROCHADO Izabela Costa. **Estereótipos e Colonialidade: A composição cênica como meio de traçar narrativas diversas.** Revista IAÇÁ: Artes da Cena, vol.3. n. 2, p. 47-64, dez. 2020.

GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do samba carioca: memória, história e identidade. **Revista ArtCultura**, [S. l.], v. 19, n. 34, 2017. DOI: 10.14393/ArtC-V19n34-2017.

GIL-MONTEIRO, Marta. **Carmen Miranda, A Pequena Notável.** Tradução de Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

GOLD, Denise Hernandes de Mendonça. **Carmen Miranda: uma análise histórica de sua trajetória artística.** 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Educação & Realidade**. jul/dez. 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia.** Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

KERBER, Alessander. A inclusão social através da música no Brasil dos anos 30: samba, batucada e Carmen Miranda como representações nacionais. **Revista Práxis**, [s. l.], v. 1, p. 27-34, 2016.

KERBER, Alessander. **Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais.** Artcultura, Uberlândia, vol. 7, n. 10, p. 121-132, jan-jun. 2005.

KERBER, Alessander. **Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940).** Porto Alegre: UFRGS, Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

LISBOA FILHO, Flavi Ferreira; MORAES, Ana Luiza Coiro. Estudos Culturais aplicados a pesquisas em mídias audiovisuais: o circuito da cultura como instrumental analítico. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 41, n. 42, p. 67-86, 2014.

MACEDO, Kárita Bernardo de. **A imagem de Carmen Miranda como representação da brasilidade: questionamentos e interpretações a partir de seus filmes na Boa Vizinhança.** ModaPalavra e-periódico, Florianópolis, vol. 13, n. 28, p. 257-296, abr./jun. 2020.

MACEDO, Kárita Bernardo de. Carmen Miranda e nacionalismo na década de 1930. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 380-392, 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones.** Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

MIGNOLO, Walter. **El lado más oscuro del Renacimiento**. Universitas Humanisticas. n.º 67. 2009.

MORAES, Maria Laura Brenner. Stuart Hall: cultura, identidade e representação. **Revista Educar Mais**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 167–172, 2019.

MOURA, Beatriz Foganholi Gomes de. **Have you ever danced in the tropics?** Carmen Miranda e as representações dos latino-americanos no contexto da Política da Boa Vizinhança (1940-1943). Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em História) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2019.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Diretora do Ipeafro rebate críticas de antropólogo a movimentos negros. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 jan. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/01/1951558-diretora-do-ipeafro-rebate-criticas-de-antropologo-a-movimentos-negros.shtml#:~:text=RESUMO%20Em%20resposta%20ao%20antrop%C3%B3logo,negro%22%20e%20%22mulato%22>. Acesso em: 18 dez. 2023.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEN, Ruben. George. A antropologia e a cultura brasileira. **BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, [S. l.], n. 27, p. 74–88, 1989.

PARANHOS, Adalberto. Percursos sociais do samba: de símbolo étnico e popular ao samba de todas as cores e classes. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011

PEREIRA, Maria Fernanda de França. O samba de exaltação: Convergências e conflitos na construção discursiva da identidade nacional. *Revista Teoria e Cultura*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1/2, p. 103 a 119, jan./dez. 2012.

PESSANHA, Luísa Alves. **De malandro a nacional**: o papel do samba na propaganda ideológica varguista. 2016. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

PRYSTHON, Angela. **Representações urbanas no cinema latino-americano contemporâneo**. VI Encontro de Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2006

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura; MENEZES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

REIS, Tadeu Dulci. **Agora a Batucada Já Vai Começando**: Samba, Carnaval E Raça Em Assis Valente. Dissertação de mestrado - UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora. 2017.

REIS, Maurício de Novais; ANDRADE, Marcilea Freitas Ferraz de. **O pensamento decolonial**: análise, desafios e perspectivas. Revista Espaço Acadêmico, v. 17, n. 202, p. 01-11, 10 mar. 2018.

ROCHA, Anderson Alves da; BUENO, Zuleika de Paula. Cinema e a criação da identidade nacional na América Latina. **Comunicologia - Revista de Comunicação da Universidade Católica de Brasília**, v. 10, n. 1, p. 84-105, 27 jun. 2017.

RUIZ, Sônia Melo de Jesus. **“A Journey to a Star”**: Refletindo sobre o Processo de Construção de um Carmen Miranda como um Ícone Brasileiro/Latino nos EUA. Revista Línguas & Letras, Paraná, vol. 18, n. 40, p. 112-125, 2017.

SANCHES, Pedro Alexandre. Caixa restabelece os primeiros anos da cantora. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 fev. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq07029822.htm>. Acesso em: 18 jan. 2024.

SANDRONI, Carlos. Categorias raciais e gêneros musicais gravados no Rio de Janeiro dos anos 1930 e 1940. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 87, p. 134–143, 2010.

SANTANA, Sandro. **O amigo americano**: Cultura e Imperialismo nos tempos da “Boa Vizinhança”. Correspondências & análise, n. 12, pág. 275-291, 23 nov. 2020.

SANTOS, Adriana Alves. Carmem Miranda, o sistema de radiodifusão e o samba. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2016. p. 1-12.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios – e uma antropologia por demanda**. Rio de Janeiro. Bazar do Tempo, 2021.

SILVA, Dimas Aguiar da; SILVA, Anderson de Souza Zanetti da. **Feitiço da vila - um samba de Noel Rosa**. Baleia na Rede – Revista eletrônica do grupo de pesquisa em cinema e literatura, vol. 1, nº 7, p. 267-276, dez. 2010.

SILVA, Lilian Ramos da. **Não me chame de mulata**: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português. Trabalhos em Linguística Aplicada, Campinas, SP, v. 57, n. 1, p. 71–88, 2018.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Estereótipos, realismo e luta por representação. In: SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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

THOMPSON, Edward. P. **Costumes em comum**. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

VIANNA, Hermano. ***O mistério do samba***. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, sociedad**: luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Ediciones Abya-Yala, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

ANEXOS

Anexo 1: Carmen Miranda no início da carreira, com Josué de Barros e Brenno Ferreira



Fonte: Acervo Marcelo Bonavides: <https://www.marcelobonavides.com/>.

Anexo 2: Carmen Miranda, Dorival Caymmi e Assis Valente



Fonte: Acervo Marcelo Bonavides: <https://www.marcelobonavides.com/>.

Anexos 3,4 e 5: Carmen Miranda no início da carreira



Fonte: Acervo Marcelo Bonavides: <https://www.marcelobonavides.com/>.