

revista



Nº14 (2011) - Presentación

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha

Valparaíso, Chile | e-ISSN 0718-4018

<http://www.revistafaro.cl>

Carmen miranda antropofágica: a alegria devoradora de um mito mediático brasileiro

Julia Proveti Weffort *

Universidade Paulista, Sao Paulo, Brasil

juliaproverty@hotmail.com

Recepción: 4 de agosto de 2011

Aprobación: 7 de julio de 2012

Resumo • O texto trata da personalidade alteritária de Carmen Miranda como ideário que parece ter facilitado sua inserção nos meios de comunicação de massa, tornando-a um mito mediático por meio da devoração de sua imagem visual e sonora (Iconofagia). O conceito de cultura de massas de Edgar Morin e os estudos culturais de Norval Baitello Jr, permite-nos entender a fama da artista e a permanência de sua criação artística perante o Brasil e o mundo.

Abstract • The text deals with the alterity's personality of Carmen Miranda, that is one of the views that seems to have facilitated her insertion in the mass media, making her the myth media antropofágico, through devouring its visual image and sound. The concept of the mass culture of Edgar Morin and cultural studies of Norval Baitello Jr, allow us to understand the artist's fame and the permanence of her artistic creation towards the Brazil and the world.

* Universidade Paulista, (Sao Paulo, Brasil). E-mail: juliaproverty@hotmail.com

O mito mediático Carmen Miranda¹

**“A alegria de Carmen Miranda foi a prova dos nove preconizada pelos modernistas de 1922”
(Antonio Gonçalves Filho, jornal O Estado de São Paulo, 08/02/2009)**

Carmen Miranda, nascida em Portugal, cresce devorando a cultura brasileira e parece carregar o ímpeto de se apropriar de outras culturas, reciclando o apreendido. Estamos nos referindo, enquanto análise cultural da personalidade da artista², ao Manifesto Antropófago (1928) de Oswald de Andrade que surgiu em decorrência do Movimento Modernista da década de 1920 no Brasil. O conceito de antropofagia pura reflete sobre a devoração das ideias alheias, se apropriar das culturas externas, ir ao encontro ao diferente para reciclar o apreendido com criatividade (OSWALD DE ANDRADE).

A antropofagia é uma das bases que possibilitou o surgimento da teoria iconofágica, também denominada antropofagia impura, do teórico da comunicação e da cultura professor NORVAL BAITELLO JÚNIOR, que diz: “devoramos as imagens e somos devorados por essas mesmas imagens”.

O estudo das imagens pelo olhar da iconofagia³, de BAITELLO, é uma das concepções para compreender como a artista Carmen Miranda devorou culturas diferentes da sua terra de origem, Portugal, e tornou-se um mito mediático brasileiro.

A cultura de massas do século XX de Edgar Morin é o ponto de partida para entender como uma filha de portugueses, de estatura mediana, voz estridente e dotada de uma personalidade que ia contra ao que se esperava de uma moça daquela época⁴, chegou ao estrelato no Brasil e no mundo⁵ por meio de sua imagem sonora e visual, em uma época em que os suportes mediáticos, a saber, a imprensa, o disco, o rádio, o cinema e a televisão davam os primeiros passos. É importante ressaltar que ainda nos dias atuais, a imagem da artista⁶ permanece forte no imaginário de milhares de pessoas no Brasil e no mundo, fato que nos motivou a estudá-la e considerá-la como um mito mediático brasileiro.

Carmen Miranda transformou-se em mito mediático por conta das operações iconofágicas que sua história apresenta, a partir do contexto sócio-cultural, já que a antropofagia estava em discussão na década de 1920. *Não estamos dizendo que Carmen Miranda conhecia a teoria antropofágica ou que se alinhasse a ela*, no entanto, a artista é dotada de uma personalidade antropofágica, pois tradições culturais operam e interferem no modo de atuar de uma pessoa, mesmo inconscientemente, pois segundo EDGAR MORIN:



Podemos adiantar que uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Esta penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e de identificação polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como nas personalidades míticas ou reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis, os deuses). Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária; ela alimenta o ser semi-real, semi-imaginário, que cada um secreta no interior de si (sua alma), o ser semi-real, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade). (MORIN, 2009: 15).

De acordo com E. MORIN, a inserção do indivíduo em uma cultura, que possui seu histórico antropológico permeado por regras e ditames sociais, o marca definitivamente, pois este indivíduo tende a projetar-se e identificar-se com as leis, normas, questões de cunho ético, movimentos literários, políticos e pessoas reais e idealizadas que representam seu tempo.

Em seus estudos sobre Mediosfera, MALENA SEGURA CONTRERA, explica que Morin traz contribuições importantes para o estudo do imaginário mediático quando, além de estudar os fenômenos culturais provenientes de uma lógica objetiva, consciente, visível e material, acrescenta aos estudos da área de comunicação outra lógica que, embora tenha existência imaginária, é objetiva, e está nos entremeios do que é veiculado, no imaginário culturalmente mais amplo, na Noosfera⁷, que não é visível, não é material, mas pode ser entendida e explicada:

A distinção aqui feita por Morin entre realidade física e realidade objetiva é fundamental para esclarecer o que ele propõe com o conceito de seres da Noosfera, cuja natureza se caracteriza não pela matéria, mas por sua contraparte, a energia. Negar existência aos seres da Noosfera seria, então, como negar a existência da energia, de sua ação, de sua capacidade de se realizar, ou seja, de sua realidade. (CONTRERA, 2010: 17).

No caso da artista Carmen Miranda, a sua realidade se apresenta em sua fama real que, aconteceu não por sua beleza física, não por sua voz estridente, mas pela congruência entre o real e o imaginário. A imagem que assistimos da artista em filmes e vídeos não explica totalmente sua fama, que permanece até os dias atuais perante o mundo e que até hoje não foi substituída por outro artista⁸.

Já que percebemos que a imagem de Carmen Miranda foi preponderante para sua fama, os estudos culturais que tratam do tema imagem foram estudados sob a ótica de como essa imagem é perpetuada no imaginário social, pois foi preciso verificar como Carmen Miranda tornou-se famosa por



meio de sua imagem sonora e visual. Assim sendo, para nós não é importante a veiculação da imagem propriamente dita, mas a imagem criada pelo imaginário social de milhares de pessoas que pertencem a diferentes culturas. Por isso, a transmissão e recepção de sua imagem pelos suportes mediáticos não é preponderante em nossos estudos.

No âmbito de uma 'cultura das imagens', as imagens de Carmen Miranda, são emblemáticas, já que as mesmas imagens veiculadas há décadas, suscitam reações emocionais similares, como a alegria que sentimos ao assistirmos os trejeitos das mãos de Carmen Miranda dançando no ar; os olhos vívidos da artista, que nos enfeitiça; o sorriso largo, possuidor de grandes lábios vermelhos e, o próprio sentimento de orgulho nacional brasileiro, pois é essa artista, até os dias atuais, símbolo de referência do Brasil perante o mundo. BAITELLO chama de sedação o processo pelo qual ficamos hipnotizados por imagens repetidas:

(...) criaram-se instituições de educação, de formação, de informação e de entretenimento que nos acompanham a vida toda: as escolas, a mídia, a indústria de entretenimento. E seus instrumentos de sedação sempre foram e continuam sendo nada mais que as imagens (não importa em que linguagem, se acústico-verbais, visuais, cinético-performáticas, musicais, etc.). O processo de sedação encontra na crescente produção de imagens da mídia terciária um poderoso aliado. (BAITELLO, 2005: 37).

No âmbito do imaginário cultural, a imagem tem uma força, de acordo com os estudos de CONTRERA, e essa força faz com que seus conteúdos simbólicos reverberem conteúdos imaginários:

Damásio propõe que possamos considerar que a mente seja fruto dos fluxos contínuos de imagens. Parece-nos que é exatamente disso que estamos tratando, de buscar uma concepção de imagem que se aproxime mais dos seres do espírito dos quais trata Morin, sobre os quais pensamos e pelos quais somos 'pensados', do que de meras inscrições em suportes. Nesse sentido, o caráter imaginal do homem (que Morin chama de demens, in o Paradigma Perdido) é exatamente o que faz do homem um ser capaz de criar um universo mental cuja natureza é pura energia em ação. Ao trazermos essa definição de Damásio, queremos ressaltar não só a natureza endógena da imagem (cf. H. Belting), mas também a complexidade do processo imaginal e a relativa autonomia das imagens. Nesse sentido, não se trata de desconsiderar o processo de inscrição das imagens, mas sim de entendê-lo apenas como parte do complexo contexto da constituição de imaginários. (CONTRERA, 2010: 20).

Segundo BAITELLO, o princípio do século XX (época em que Carmen Miranda adquiriu toda a formação necessária para em 1929 iniciar sua carreira artística) marca o início da era das imagens. As diversas artes até



então vigentes, como cita o autor, deram lugar para uma 'era da imagem midiática', pois, como já citado, diferentes suportes mediáticos estavam em plena ascensão:

As repetidas declarações de morte da arte, desde as vanguardas históricas dos princípios do século XX, nunca fizeram tanto sentido quanto nos momentos em que elementos, materiais, processos e produtos midiáticos começaram a ocupar os espaços museológicos e de exposições. Concertos para aparelhos de rádio sintonizados em ondas curtas, instalações videográficas, montagens, colagens e assemblages a partir de jornais, revistas, cartazes publicitários etc. oferecem a evidência de que a produção de imagens deslocou-se do âmbito artístico para o midiático. (BAITELLO, 2010: 87).

No nosso entendimento, a partir dos estudos de Baitello, Carmen Miranda foi o nosso primeiro ícone cultural imagético relevante, pois trazia algo de novidade, o diferente, e sua criação também devorava os mídia, não pela sua beleza física e voz peculiar, mas porque por um lado era uma devoradora de imagens e as reciclava e, por outro lado, sabia como se deixar devorar. Por isso, sob um olhar antropológico, verificamos que, de fato, a Pequena Notável é antropófaga por natureza, assim como a imprensa nacional reconhece e vários artistas do casting nacional, conforme matéria de Antonio Gonçalves Filho no jornal O Estado de São Paulo:

A alegria de Carmen foi a prova dos nove preconizada pelos modernistas de 1922, também consumidos no banquete antropofágico dos tropicalistas que, a exemplo da cantora, canibalizaram sem pudor a força do estrangeiro, demonstrando uma liberdade um tanto incômoda para os nacionalistas. Os tropicalistas não foram dadaístas⁹, está claro. Sua postura, sim. Foram contra o conformismo político, cultural e social. O ambiente *Tropicália* de Oiticica não inspirou Caetano por acaso. Foi a primeira tentativa de impor uma imagem brasileira ao contexto da vanguarda mundial da época, reproduzindo a arquitetura orgânica das favelas e oferecendo-se ao circuito de arte como um produto incapaz de saciar a voracidade consumista do colecionador burguês. Ao convidá-lo a penetrar nesse "labirinto" transclassista - um barraco com bananeiras e araras num conceituado museu burguês (o MAM) - Oiticica foi além do mito da tropicalidade, criando com o morro uma cultura miscigenada, exato como o fez **Carmen Miranda** quando ousou cantar samba numa época em que o ritmo era visto com desconfiança pela caucasiana família brasileira - uma "coisa de marginal", de "mulatos desocupados". (...) (...)Como toda mistura, a de Carmen pareceu inicialmente indigesta aos inventores do tropicalismo que, em 1957, estavam ouvindo os primeiros balbucios da bossa nova. Para Caetano, as harmonias sofisticadas de João Gilberto e a sintaxe elegante de Tom Jobim eram, então, o que o Brasil devia exportar, "um produto acabado e de boa qualidade", tão



boa como uma escultura de Sergio Camargo. Esse era o Brasil moderno, digno da arquitetura de Niemeyer ou da tradição construtiva dos concretos, que então apresentaram Caetano o *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, fazendo com que Carmen fosse reciclada. O País que perseguia a modernidade - por sua vez perseguido pelos militares - começava a pensar nela não mais como uma alienada cantora de marchinhas, mas como a representante da América do Sul que "conquistou a América branca" recorrendo à autoparódia. (O Estado de São Paulo, 8/02/2009)¹⁰

A antropofagia cabe aqui como manifestação cultural de seu tempo e não como uma corrente estética específica na obra de Carmen Miranda. A personalidade antropofágica de Carmen Miranda permitiu à artista criar sua retórica imagética, fortemente construída com elementos da cultura brasileira, como a vestimenta de baiana, ou mesmo na sua performance artística reveladora de expressões peculiares dos seus gestos, seu rosto e sua voz, devidamente ritmados com os trejeitos e gírias do povo carioca, que eram a síntese da brasilidade daquela época. Enquanto antropófaga, ela encantou e fascinou sobremaneira os norte-americanos e o mundo num 'ato iconofágico'¹¹, o que possibilitou que os traços da cultura Pau-Brasil de Carmen Miranda sobressaíssem em outras culturas tão diferentes da nossa.

Entretanto, a singularidade do seu gesto está na ousadia de levar este projeto adiante ao transformar-se em um ícone da cultura de massa. Assim, a partir dela, a baiana passa a freqüentar o Cassino da Urca e daí segue para os filmes hollywoodianos, ganhando o mundo e tornando-se uma coqueluche da moda americana. Seu insight é genial, pois elege e nomeia como nacional, com a ajuda de toda a máquina do show-business, um conjunto de panos, gestos e trejeitos, toda uma descrição de baianidade cariocamente entonada e encarnada em uma portuguesa de olhos verdes que morou na Lapa durante a infância, trabalhou no comércio em contato com o público do centro da cidade na adolescência e que passou a usar torso de renda, turbante, colares e balangandãs diversos, requebrar como ninguém tornando-se um símbolo de brasilidade dentro e fora do país. (SÁ, 2002: 119).

Sabemos que a fama de Carmen Miranda aconteceu não só por sua imagem veiculada, mas como já citado, pela força simbólica de suas construções sonoras e visuais que abarcavam elementos culturais brasileiros importantes. Baitello (1999), em seus estudos atribui a proliferação cultural das imagens à falta de deuses no processo de preenchimento do vazio das culturas remotas:

A sociedade mediática reúne traços preponderantes de culturas heróico-míticas e de culturas centradas no presente. Por um lado descarta a informação apenas passado o seu tempo imediato de veiculação, instaurando uma memória tipo "curtíssimo tempo". Por outro lado permite,



no vácuo criado pela destruição do passado imediato, o ressurgimento dos fantasmas de deuses e heróis, figuras que povoam as culturas centradas no passado. Repara-se bem que as personagens presentes na mídia diária como seu principal motor não representam senão aparições devidamente recicladas. (BAITELLO, 1999: 104).

Carmen Miranda antropofágica: história, cultura e meio

Acerca dessas considerações, o viés antropológico de cultura nos suscita conferir os elementos que permitem a passagem da noção de mito para a noção de mito dos media (CONTRERA, 2005), pois cada cultura traz formações e informações diferenciadas uma da outra (MORIN, 2009). Por isso, no caso de Carmen Miranda, a ponta geradora para entender sua transitividade social em um ambiente aparentemente diferente de sua terra de origem (Portugal), é contextualizada nesta pesquisa pela antropofagia (ANDRADE, 1990), na vida e obra dessa artista, a fim de obter elementos para explicar a construção do mito mediático por meio da iconofagia, para tanto é necessário iniciar por sua história de vida, que explica a formação da personalidade antropofágica da artista no viés cultural, conforme veremos a seguir.

Aos 10 meses de idade de Carmen Miranda (1909) sua família veio de Portugal e fixou residência no Brasil¹², este fato é o marco inicial para entender e procurar elementos que justifiquem que sua personalidade alteritária permitiu a 'devoração' das coisas do seu meio social e das simbologias brasileiras¹³ com criatividade levando-a a fama.

O Brasil das décadas de 1910 e 1920 apresentava um contexto sociocultural com mudanças importantes, na literatura, o pré-modernismo refletiu esse momento com a presença de alguns autores com obras literárias impetuosas, o que já assinalava o aparecimento de outras tendências estéticas¹⁴ que se desenvolveriam pelas críticas sociais e políticas (BOSI, 1936).

O pré-modernismo é um divisor de águas na literatura brasileira, pois com autores conservadores e renovadores¹⁵, que desfilavam suas obras no mesmo cenário sócio-cultural, possibilitou no entorno esse novo ambiente estético, já citado, o qual propiciou o envolvimento com as grandes massas¹⁶ que perpassava as questões literárias culminando nas culturais. Esse novo ambiente estético propiciou um cenário gerador de mudanças socioculturais permanentes, o qual possibilitou o surgimento de novas teorias que permeavam da vida privada ao sócio-cultural, uma dessas teorias é o 'Manifesto Antropófago' de Oswald de Andrade (1928), que é um dos alicerces que nos interessa em nossa pesquisa para explicar o aparecimento do mito mediático Carmen Miranda.



Carmen Miranda, dos 6 aos 16 anos de idade (1915 a 1925), residiu no bairro da Lapa no Rio de Janeiro com sua família. De acordo com os biógrafos da artista, CASTRO (1995) e GIL-MONTERO (1989), foi no bairro da Lapa (RJ) que ela adquiriu toda a brasilidade no jeito de falar e se comportar. Segundo CASTRO (1995), o bairro da Lapa no Rio de Janeiro, era um local de efervescência cultural das mais variadas e, todo o tipo de gente circulava, de dia ou à noite de maneira muito cordial e, essa cordialidade podia adquirir dimensões civilizadas ou não:

Ao entrar no século XX, a região já estava tomada por casebres e cortiços, muitos dos quais foram arrasados pelo prefeito Pereira Passos em 1904 para a abertura da avenida Mem de Sá. Mas a nova avenida logo atraiu a prostituição, tendo como primeiros clientes os estudantes de direito e medicina vindos da província, que se instalavam nas pensões baratas dirigidas pelos portugueses. E só então as noites da Lapa conheceram os cafetões, os leões-de-chácara e os navalhistas. (CASTRO, 1995: 16-17).

De fato, os moradores da Lapa tinham uma forma de convívio social aonde havia a dialética imbricada na cordialidade do homem primitivo, o bem e mal, dependendo das necessidades do grupo ou do indivíduo. De acordo com a leitura antropofágica de Oswald de Andrade (1990), a alteridade é um dos atributos da devoração presentes na cultura matricarcal indispensável para configurar o ato antropofágico:

O "Homem cordial" tem no entanto dentro de si a sua própria oposição. "Ele sabe ser cordial como sabe ser feroz." Brinton, citado por Briffault, afirma:
"Na cultura primitiva é duplo sistema de moral. Existe boa vontade, amor, auxílio, mas tudo aplicável aos membros do próprio clã, da tribo ou da comunidade; mas, de outro lado, há aversão, inimizade, roubo e assassinio a se aplicar contra o resto do mundo. No contraponto agressividade – cordialidade, se define o primitivo em Weltanschauung¹⁷. A cultura matriarcal produz esse duplo aspecto. Compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão. (ANDRADE, 1990: 159).

Ainda, no viés do Matriarcado, de acordo com ANDRADE (1990), na cordialidade está a alteridade. Carmen Miranda adquiriu toda a "cordialidade" do povo do bairro da Lapa, revestida em sua personalidade pelo jeito alegre e faceiro de ser; pela agressividade feminina ao falar e cantar gírias de sua época (o que não era nada comum entre as mulheres) e mostrar-se muito íntima do seu grupo social, masculino ou feminino. Sua capacidade de alteridade revelou-se então em sua personalidade, na facilidade de se colocar no lugar do outro, valorizando-o, e mesmo de adquirir as características do outro, era notável já nesta época o vínculo



dessa artista com a “devoração” das coisas da vida, lugares ou pessoas e a agressividade no seu jeito de se comportar.

Pode-se chamar de alteridade ao sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro. Passa a ser assim esse termo o oposto do que significa no vocabulário existencial de Charles Baudelaire – isto é, o sentimento de ser outro, diferente, isolado e contrário. A alteridade é no Brasil um dos sinais remanescentes da cultura matriarcal. (ANDRADE, 1990: 157).

No viés performático, a personalidade alteritária da artista e sua capacidade em representar estéticas da sua época é caracterizada pelo conceito de mimese (GEBAUER e WULF), ou seja, a partir do mundo exterior, já descritos, Carmen Miranda criou um estilo próprio de representar, vestir-se e criar novas tendências¹⁸.

A relação mundana do homem pode ser descrita como um cruzamento de atividades recíprocas: um sujeito que tem que se constituir, mantém relações com um mundo que já existe como formado e estruturado, e que por sua vez constitui. O sujeito-agente sofre influências de outras pessoas com as quais ele entrou em contato. Os outros possuem uma presença extraordinariamente efetiva no mundo do sujeito na medida em que eles lhe fornecem imagens, exemplos, modelos, entre outras coisas. O sujeito não sofre os efeitos do meio ambiente e dos outros de forma passiva, mas refere-se a eles e integra-os na sua ação. Enquanto ele se constitui, ele é ao mesmo tempo constituído pelos outros. Não podemos afirmar o que seria o sujeito sem suas referências mundanas e os outros. (GEBAUER E WULF, 2004: 118).

Por exemplo, sua representatividade trouxe inovações artísticas, tais como, o estilo carnavalesco a partir de 1930 no Brasil foi delineado ao modelo de Carmen Miranda, e vigora até os dias atuais; a MPB (Música Popular Brasileira) ganhou novo tom e seus críticos atribuem à artista este feito.

E, de fato, pela sua biografia (CASTRO, 2005) Maria do Carmo devorou e foi devorada pelas excentricidades da Lapa, e essa comunhão do bem e do mal perduraria na vida dessa artista pelo resto de sua vida.

Durante o dia, no entanto, a Lapa continuava estritamente família, e foi nessas condições que seu Pinto instalou a sua na rua Joaquim Silva, em 1915. No ano seguinte, Olinda e Carmen foram matriculadas no colégio Santa Teresa, das freiras vicentinas, na rua da Lapa, 24, a duzentos passos de sua casa. O colégio era dirigido pela irmã Maria de Jesus (também Maria do Carmo na vida secular) e, apesar de singelo, as mensalidades pesavam no bolso de seu Pinto. (CASTRO, 2005: 17).



Nesse endereço, eles passariam os dez anos seguintes, dos seis aos dezesseis anos de Carmen – justamente a idade em que, para a criança, o mundo se torna maior que a família. E, a quem já se perguntou onde e quando Carmen começou a ser Carmen Miranda: eis a resposta: na Lapa. (CASTRO, 1995: 16).

Por meio do estudo da história de vida de Carmen Miranda foi possível deslindar sua personalidade alteritária construída pela capacidade da artista em ser antropofágica, ou seja, ela devorava e deixava-se devorar, primeiro, pelo entorno social e mais tarde pelos mídia que veiculavam sua obra artística, sem esquecer a própria cultura de massas do século XX.

Para Edgar Morin (2009) tradições culturais operam e interferem no modo de atuar de uma pessoa, mesmo inconscientemente, como já citado, e para Norval Baitello Jr (2005), é impossível pensar a comunicação humana sem a historicidade dada pela cultura, ou seja, os dois autores refletem basicamente sobre o mesmo ponto quando centralizam a cultura como norteadora das estratégias comunicativas, conscientes ou inconscientes.

As estratégias comunicativas dependem de vínculos, e o corpo e suas linguagens corporais são o primeiro suporte como mídia primária, capaz de gerar vínculos comunicacionais e reverberar os conteúdos históricos que deflagram nos culturais, assim como, “[...] a imaginação, as memórias profundas, os mitos, as crenças, as experiências semióticas e as memórias profundas das vivências, corporais ou espirituais [...]” (HARRY PROSS¹⁹ E DIETER WYSS²⁰ apud BAITELLO, 2005, p.8).

Entendemos que a artista Carmen Miranda a partir de sua história de vida, suas vivências, suas aprendizagens, adquiriu uma capacidade de ‘*comunicar-se*’ *sine qua non*, que permitiu sua fama aqui no Brasil na época do rádio (1929 - 1939), ou seja, por meio de um suporte que veiculava para a grande massa populacional sua imagem sonora²¹, e anos depois, nos EUA (1939 – 1955)²² atuando no cinema norte-americano, fez sucesso por meio de sua imagem visual e sonora.

No caso dessa artista, essa capacidade de ‘*comunicar-se*’ é explicada por sua capacidade de vincular-se, de estabelecer trocas afetivas (DIETMAR KAMPER²³) por meio das imagens sonoras e visuais, pois segundo BAITELLO: “As máquinas se conectam, mas nós, não-ciborgues, nos comunicamos (...). E isto quer dizer, trocamos afetividades (e não meras ‘informações’). E é por isso que partilhamos um tempo comum, um tempo da cidade, uma rede de sincronizações complexas. (BAITELLO, 2007)²⁴.

Essa capacidade de Carmen Miranda de vincular-se e estabelecer trocas afetivas, por meio de sua imagem sonora e visual são mediadoras de



sentidos, pois há na imagem da artista, 'ideias', que conseguiram cativar a grande massa populacional no Brasil e em outros países do mundo. Essas 'ideias' atuantes em suas imagens, ainda fazem parte do imaginário social. Essas 'ideias' suscitadas a partir das criações dessa artista, como o turbante de frutas tropicais²⁵, que é o símbolo maior de brasilidade em sua retórica imagética, configurou-se a partir de devorações visuais de elementos nativos brasileiros, ou seja, Carmen Miranda vinculou afetivamente ao seu corpo um símbolo forte de brasilidade que ainda permeia o imaginário social.

Finalizamos este artigo com uma importante contribuição de HARRY PROSS para os estudos dos vínculos (afetivos) na área de comunicação, pois este autor define que toda comunicação ou todo processo comunicativo começa no corpo e termina no corpo. Para este pensador da comunicação, não teríamos mídia como o rádio, o telefone, a televisão, a internet e seus computadores se não houvesse um corpo vivo na outra ponta para que o processo comunicativo se efetivasse. (HARRY PROSS apud BAITELLO, 2005, p.62).

Conclusão

Concluimos que a personalidade alteritária de Carmen Miranda configurada por meio da força de sua imagem sonora e visual, explicadas pela iconofagia, é o itinerário da sua fama que ainda permeia o imaginário social. A força da imagem dessa artista é reforçada pela sua facilidade em ser culturalmente antropofágica, aspecto de sua personalidade revelado pelo seu chiste primitivo em 'devorar' simbologias e estéticas do seu tempo, permeadas por suas criações imagéticas carregadas de elementos culturais diversos²⁶ e que permanecem forte até os dias atuais, pois há no entorno dessas imagens, rastros da nossa cultura martriarcal, o que permitiu-nos adjetivá-la por meio de suas ações miméticas como um mito mediático brasileiro.

Bibliografia

- Andrade, Oswald de (1990). A utopia antropofágica. São Paulo: Globo.
- Baitello junior, Norval (2005). A era da Iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker Editores.
- (2009). O animal que parou os relógios. Ensaios sobre comunicação, *cultura e mídia*. São Paulo: Annablume.
- Baitello Junior, Norval. Contrera, Malena Segura (2004). Na selva das imagens: Algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação. Revista Significação. São Paulo: Annablume.
- Castro, Ruy (2005). Carmen: Uma biografia. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- Contrera, Malena Segura (2010). Mediosfera: meios, imaginários e desencantamento do mundo. 2ª Ed. São Paulo: Annablume.



- Folha de São Paulo (jornal). Carmen Miranda foi embaixadora do Brasil oficial. Caderno Ilustrada. São Paulo, 16 fevereiro 1994: 5-3.
- Gebauer, Gunter; WULF, Christoph (2004). Mimese na Cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume.
- Gil-Montero (1989). Carmen Miranda -A pequena notável. Rio: Record.
- Morin, Edgar (2009). Cultura de Massa no Século XX, volume 1: Neurose, edição brasileira de O Espírito do Tempo. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- O Estado de São Paulo (jornal). Musa Canibal inspirou os tropicalistas. José Gonçalves Filho. 08 fevereiro 2009.
- Sá, Simone Pereira de (2002). Baiana Internacional – As Mediações Culturais de Carmen Miranda. Faperj. Rio de Janeiro: MIS Editorial.
- Veloso. Caetano (1992). Carmen Miranda dada. The New York Times e Folha de São Paulo, Disponível em: http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_gg_carmen2.php. Acesso em: 10 maio 2010.

¹ Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909 – 1955), nascida em Portugal, é uma cantora-atriz brasileira. Carmen Miranda veio para o Brasil aos 10 meses de idade (1909) e fez fama como cantora e atriz (1929 – 1939) no Brasil e depois nos EUA (1939 – 1955), onde contracenou com Dean Martin, Jerry Lewis, Elizabeth Taylor, dentre outros. Tornou-se a ‘Cantora do it’ das rádios brasileiras na década de 1930. Denominada ainda como a ‘A Pequena Notável’ no Brasil e ‘Brazilian Bombshell’ nos EUA, é conhecida em vários países do mundo.

² Endoculturação e sociabilização.

³ Esta teoria das imagens é amplamente utilizada neste trabalho para explicar o mito mediático Carmen Miranda, sendo que o conceito de cultura é a noção central para entender a criação da artista, portanto, **não se trata de forçar alguma discussão estética, muito menos de uma concepção literária do movimento antropofágico.**

⁴ Castro em sua biografia sobre Carmen Miranda, cita que na década de 1920 as moças deveriam ter um recato de porcelana, coisa que a Pequena Notável não tinha.

⁵ Inicialmente nos EUA e, hoje em dia, Carmen Miranda, é símbolo de referência nacional brasileira no mundo.

⁶ Veremos adiante que esta imagem veiculada não é apenas suporte imagético, aparato de transmissão e recepção, mas na imagem existe uma ideia de vida simbólica, de acordo com os estudos de Malena Segura Contrera, pautados na concepção de imagem de Antônio Damásio.

⁷ “As representações, os símbolos, mitos, idéias, são englobados simultaneamente pelas noções de cultura e de Noosfera. Sob o ponto de vista da cultura, constituem a sua memória, os seus saberes, os seus programas, as duas crenças, os seus valores, as suas normas. Sob o ponto de vista da Noosfera, são entidades feitas de substância espiritual e dotadas de uma certa existência. Saída das próprias interrogações que tecem a cultura de uma sociedade, a Noosfera emerge como uma realidade objetiva, dispondo de uma relativa autonomia e povoada de entidades a que vamos chamar de ‘seres de espírito’” (E. MORIN, 1992: 101).

⁸ Carmen Miranda não é a única celebridade no Brasil a ter este atributo perante o mundo, no Brasil temos Ayrton Senna e Pelé, mas em diferentes setores de ação.



⁹ “segundo Veloso, Carmen reapareceu entre seus interesses estéticos, justamente quando criava o tropicalismo, movimento cultural que a recolocou em cena. Ela reassurgiu, gloriosa, na canção-manifesto do movimento, *Tropicália* (1967), nome emprestado de um “ambiente” projetado pelo artista Hélio Oiticica (1937-1980) para a mostra coletiva *Nova Objetividade Brasileira*, realizada em abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM/RJ). Ao terminar com o brado “**Carmen Miranda** da-da dada”, a canção de Caetano realizou o impensável: uniu o nome da cantora a outro histórico movimento artístico de vanguarda, o dadaísmo, iniciado em 1916, na Suíça, por Tristan Tzara, Hugo Ball e Hans Arp, um trio que, em matéria de transgressão, antecipou em muitos anos a postura experimental de Oiticica ao criar o ambiente *Tropicália* no MAM do Rio, espécie de síntese visual do Brasil.” (O Estado de São Paulo, 8/02/2009).

¹⁰ Matéria intitulada: “Musa Canibal inspirou os tropicalistas”

¹¹ “[...] o pensamento antropofágico (...). E ele se propunha realmente a promover uma devoração de ícones, ídolos e símbolos da cultura européia, ao invés de imitá-la, portanto, um ato iconofágico [...]”. (BAITELLO, 2005:9)

¹² Não trataremos neste artigo dos detalhes da vinda da família da artista para o Brasil.

¹³ Estamos nos referindo aos elementos estéticos inseridos em sua retórica imagética, tais como, as frutas tropicais em seu turbante e sua vestimenta associada com as roupas das baianas brasileiras.

¹⁴ Na década de 1920, surgiram tendências motivadas pelo surrealismo (precursor do Modernismo no Brasil) na França, fortemente influenciado pelas ideias de Sigmund Freud, sobre a importância do inconsciente na criatividade. Na pintura, surgiu como tendência que explorava as imagens e realidades do subconsciente humano, Salvador Dali foi seu representante; na literatura, a livre associação de ideias com a abolição do estilo tradicional; no Brasil, expressões surrealistas são verificadas nas obras de Tarsila do Amaral (esposa de Oswald de Andrade de 1926 a 1929).

¹⁵ ‘Em um nível cultural bem determinado, o contato que os setores mais inquietos de São Paulo e do Rio mantinham com a Europa dinamizaria as posições tomadas, enriquecendo-as e matizando-as. Começam a ser lidos os futuristas italianos, os dadaístas e os surrealistas franceses. Ouve-se a nova música de Debussy e de Millaud. Assiste-se ao teatro de Pirandello, ao cinema de Chaplin. Conhece-se o cubismo de Picasso, o primitivismo da Escola de Paris, o expressionismo plástico alemão. Já se fala da psicanálise de Freud, do relativismo de Einstein, do intuicionismo de Bergson. Chegam, enfim, os primeiros ecos da revolução russa, do anarquismo espanhol, do sindicalismo e do fascismo italiano. Falando de modo genérico, é a sedução do irracionalismo, com atitude existencial e estética, que dá o tom aos novos grupos, ditos modernistas, e lhes infunde aquele tom agressivo com que se põem em campo para demolir as colunas parnasianas e o academicismo em geral’ (ALFREDO BOSI, 1936: 305).

¹⁶ “Creio que se pode chamar pré-modernista (no sentido forte de premonição dos temas vivos em 22) tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural” (BOSI, 1936: 306).

¹⁷ Em português: ideologia

¹⁸ Carmen Miranda criava suas vestimentas, como o turbante e o salto plataforma. (CASTRO, 2005; GIL-MONTERO, 1989).



¹⁹ Harry Pross (1923 – 2010), alemão, foi um cientista político e cientista da comunicação.

²⁰ Dieter Wyss (1923 – 1994), antropólogo alemão. Foi professor de Psicologia e Psicoterapia.

²¹ O rádio era o veículo de comunicação que atingia as grandes massas no Brasil nessas décadas, ou seja, milhares de brasileiros conhecia Carmen Miranda apenas por meio do rádio. Revistas da época, o cinema, o disco e as casas de shows ainda não eram meios de comunicação que atingiam as grandes populações <http://carmen.miranda.nom.br/ziriguidum.html>, embora já veiculassem a artista.

²² Carmen Miranda faleceu no dia 05 de agosto de 1955 nos EUA.

²³ Dietmar Kamper (1936 – 2001), filósofo alemão, antropólogo e sociólogo.

²⁴ In: José Eugenio de Oliveira Menezes, Rádio e Cidades – Vínculos Sonoros, São Paulo: Annablume, 2007. Nota de 4ª capa.

²⁵ Carmem Miranda vinculou outros símbolos, outros elementos nativos brasileiros em sua criações artísticas, no entanto, neste artigo citaremos apenas o turbante de frutas tropicais.

²⁶ Estamos nos referindo, além das simbologias brasileiras, outras estéticas que compõem as criações de Carmen Miranda, como a mexicana, a cubana, a estadunidense, dentre outras, que estamos analisando por meio de suas imagens sonora e visual.

