



“Ai Se Eu te Pego” é o novo “Mamãe Eu Quero”: Carmen Miranda e Michel Teló como “cicerones” da identidade brasileira¹

Anna Carolina Paiva DINIZ²

Thiago SOARES³

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

RESUMO

O trabalho é uma reflexão a partir da reportagem da revista norte-americana de economia e finanças, Forbes, que estabeleceu uma comparação entre o cantor pop de sertanejo universitário Michel Teló e a cantora/atriz luso-brasileira Carmen Miranda como “representantes” da música brasileira no exterior. A premissa que rege nossa investigação é questionar os motivos desta comparação, acionando os lugares discursivos dos artistas como aportes do entendimento de uma identidade brasileira que se constrói dentro de contextos políticos e econômicos distintos e evocando a ideia de “cicerones identitários” como uma maneira de tentar entender a dinâmica recorrente de artistas musicais como “sínteses” identitárias de países.

PALAVRAS-CHAVE: música popular; identidade; história; mídia; economia da cultura.

Digamos que nos últimos cinco anos, a persona da atriz e cantora Carmen Miranda pouco tinha sido lembrada no espaço midiático. Talvez, em função do lançamento da biografia da estrela luso-brasileira, no ano de 2005, escrita por Ruy Castro, a “pequena notável” foi trazida à tona, uma vez que as histórias sobre sua vida particular, o trâmite entre o Brasil e os Estados Unidos e a espécie de “ícone” da mulher latino-americana, pontuaram tanto o livro de Castro quanto as reportagens feitas sobre a obra – e, conseqüentemente, a cantora. Um novo episódio, no ano de 2011, agenciou, mais uma vez, o nome de Carmen Miranda nas instâncias midiáticas. Em dezembro de 2011, a revista norte-americana de economia e finanças, Forbes, divulgou em seu site uma reportagem⁴ na qual comparou o sucesso no exterior do cantor sertanejo Michel Teló (da música “Ai Se Eu Te Pego”) ao da luso-brasileira Carmen Miranda.

¹ Trabalho apresentado no DT-08 Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), email: carulhina@gmail.com.

³ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da UFPB, coordenador do grupo de pesquisa GruPOP – Mídia e Entretenimento (UFPB), email: thikos@uol.com.br

⁴ <http://www.forbes.com/sites/andersonantunes/2011/12/29/have-you-heard-of-brazilian-country-music-phenomenon-michel-telo-yet-you-will/>



Não foram poucos os que, de alguma forma, se assustaram com a comparação: como “aproximar” um verdadeiro símbolo de brasilidade, a cantora Carmen Miranda, com um cantor de música sertaneja e pop, de gosto duvidoso, como Michel Teló? A inquietação e o susto que muitos tiveram com este tipo de comparação são sintomáticos no reconhecimento de que estamos diante de jogos de representação que perpassam o espaço midiático – neste caso, o jornalístico – e se ancoram na eleição de figuras que passam a centralizar as reverberações daquilo que chamamos de forma tão apressada e um tanto quanto banal de identidade brasileira.

É desta problemática que este artigo investiga: a maneira com que a aproximação entre Carmen Miranda e Michel Teló – disposta na revista Forbes – nada mais é do que um sintoma da necessidade de personalização da identidade brasileira pelas instâncias midiáticas e a conseqüente tensão causada por tal tipo de “eleição”. Qualquer tipo de apontamento identitário é, por si só, problemático, uma vez que aciona a hierarquização de fatores de identidade que oscilam entre o que se considera como hegemônico ou contra-hegemônico. Neste caso, nossa investigação se dá no sentido de reconhecer que há uma trajetória de “eleição” de artistas musicais como “baluartes” da identidade e da cultura brasileiras que, muitas vezes, estão alinhados a interesses norteados por gêneros musicais e instituições político-econômicas. Evocamos, aqui, que a escolha destes artistas se alinha à ideia de “cicerones” da identidade e da cultura brasileiras. Antes de apontarmos questões mais detidas o “cicerone”, precisamos voltar ao texto da Forbes e o susto causado em parte da elite intelectual brasileira ao ver Carmen Miranda comparada a Michel Teló.

Deu na Forbes

No *lead* do texto publicado no site da Forbes e escrito pelo jornalista brasileiro Anderson Antunes, há o seguinte indicativo:

History tells us that it's very hard for a Brazilian celebrity to become an international superstar. Carmen Miranda successfully made it in the 1940s when she took Hollywood by storm. Then in the early 1990s, TV presenter Xuxa Meneguel (pronounced “Shoo-sha”) almost got there, even making an appearance on Forbes' list of the 40 Highest-Paid Entertainers of 1991, placing at number 39 and pocketing an estimated \$19 million during the previous year. Xuxa, whose highly successful children's TV show produced by Globo, Brazil's leading TV channel, became small for her, had just signed a contract



with CBS to co-produce a version of the attraction fit for US audiences.
(ANTUNES, 2011, p. 1)⁵

A primeira consideração que deve ser feita é que a Forbes, como já mencionado anteriormente, é uma revista de finanças e economia, logo, o enquadramento editorial vai privilegiar abordagens que perpassem a lógica econômica. Neste caso, não há debate sobre aspectos de ordens essencialmente artísticos ou culturais, a abordagem reverbera a questão de uma espécie de “economia da cultura”. Reconhecemos que a perspectiva editorial ao tratar de cultura seria análoga, por exemplo, ao tratamento dado pela revista brasileira Exame aos fenômenos culturais. Por isso, diante da dinâmica dos altos salários e da negociação de cachês em shows e espetáculos, observemos que além de Carmen Miranda, é citada também a cantora e apresentadora infantil Xuxa como parâmetro de ser “bem sucedido” no ramo do showbusiness, conforme o texto da Forbes.

A reportagem, portanto, tem o objetivo de tratar dos números – quantidade de shows, discos vendidos, países nos quais a faixa “Ai, se eu te pego” (do cantor Michel Teló) é “número um”, etc. Mas, nos interessa, o ponto de partida da matéria, já que entendemos que a comparação entre Carmen Miranda e Michel Teló não se dá sem motivos. O jornalista que assina a reportagem, usa o ícone ligado à música brasileira de maior reconhecimento internacional, fazendo um exercício de rememoração, para mostrar a dimensão do sucesso de Teló.

Em 2011, a artista usada nessa atividade de rememoração é Carmen Miranda, cantora que teve seu auge nos anos 40, mas que ainda reverbera como ícone estritamente relacionado com a cultura brasileira. O processo de construção da ligação entre a imagem de Carmen Miranda e o Brasil começou ainda quando esta cantava e atuava no país. Em seguida, Carmen teve sua carreira alavancada pela participação em filmes hollywoodianos, quando conseguiu visibilidade internacional. A analogia de Carmen Miranda em relação ao cantor Michel Teló, se dá na medida em que ambos encabeçam uma noção de que viraram “cicerones” do Brasil no exterior: ancorados na

⁵ A história nos diz que é muito difícil para uma celebridade brasileira se tornar uma estrela internacional. Carmen Miranda fez sucesso na década de 1940, quando ela tomou Hollywood de assalto. Em seguida, no início de 1990, a apresentadora de TV Xuxa Meneguel (pronuncia-se "Shoo-sha") quase chegou lá, mesmo fazendo uma aparição na lista da Forbes dos 40 mais bem pagos Animadores de 1991, colocando no número 39 e embolsando cerca de US \$ 19 milhões durante o ano anterior. Xuxa, cujo grande sucesso de TV para crianças mostram produzido pela Globo, canal de TV do Brasil líder, tornou-se pequeno para ela, tinha acabado de assinar um contrato com a CBS para co-produzir uma versão do ajuste atração para o público norte-americanas.



música, estavam indexados por dois gêneros musicais específicos (Carmen, o samba; Telo, o sertanejo universitário⁶).

Michel Teló habita um tipo de gênero musical chamado de “sertanejo universitário”, do qual também fazem parte artistas como Luan Santana, Gustavo Lima, Jorge e Mateus, entre outros. Queremos atentar ao fato de que, recuperando, discursivamente, episódios e lugares de fala deste artistas em seus gêneros musicais, é possível reconhecer flancos ligados a uma certa noção de cultura brasileira observada no exterior, que passa do exótico (a garota simpática que trazia frutas na cabeça e sorriso no rosto) ao “moderninho” (o homem loiro, sertanejo mas vestido sem os estereótipos interioranos). A hipótese desenvolvida neste texto é de que “nomeação” destas figuras emblemáticas que “traduzem” o Brasil em searas internacionais tem a ver, também, com a mudança de lugar político e econômico que o país passou a ocupar em todos os fóruns mundiais. Vamos ver como é plausível a comparação entre Carmen Miranda e Michel Teló pelas instâncias de mídia, a partir do momento que a imagem do Brasil foi se transformando e se reconfigurando midiaticamente.

O Brasil de Carmen Miranda

Foi basicamente nos anos de 1940, quando a Segunda Guerra Mundial batia à porta dos países europeus em tensão, que as ex-colônias, recém estruturadas como países, foram percebidas como possíveis aliadas. Por isso, não foi sem motivo, a aproximação entre os Estados Unidos e América Latina nos primeiros anos da década de 40. Por um lado, tínhamos um Estado interessado em fixar os contornos da identidade nacional para diferenciarmos das outras nações hispânicas, mostrando que governo e população tinham ideal comum, que era a constituição da nação forte, na direção da “ordem e do progresso”.

Como nos mostra Lafer (2009, p. 16), “se a nação nasce de um postulado e de uma invenção, ela só vive pela adesão coletiva a esta invenção, ou seja, por obra da interiorização, por uma cidadania, daquilo que é considerado o repertório comum”. Por isso, já que a ideia de identidade brasileira não foi construída historicamente sob bases sólidas, seria preciso “inventá-la” e divulgá-las naquele momento para que o Estado

⁶ Não cabe aqui a discussão se, sonoramente, o que Michel Teló canta, é ou não sertanejo universitário. Usamos a noção de gênero musical como uma construção discursiva e cultural que, deliberadamente, rotula expressões musicais e instaura dinâmicas de consumo.



tivesse como se consolidar. Por essa razão, desde o início, o governo Vargas se pautou na aproximação com o povo por meio de políticas populistas, percebida de forma clara nas suas principais bandeiras: a nacionalização do petróleo e as leis trabalhistas. A primeira já dava pistas do novo olhar sob as causas nacionais.

Não podemos desconsiderar o papel da censura nessa construção da identidade nacional. É sabido que sempre que qualquer forma de cerceamento à liberdade de expressão se estabelece, apenas as versões oficiais tendem a vingar. Apesar de menos rigorosa que a censura estabelecida durante o governo dos militares no período de 1964 a 1985, a censura estabelecida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) – criado em 1938 – previa que “os filmes de ficção produzidos no Estado Novo procurassem veicular imagens de um universo quase perfeito em que todos os problemas e conflitos, quando estes se faziam presentes, estavam resolvidos” (ALMEIDA, 1999, p. 114), mas também previa a concessão de “prêmios, favores, estímulos, isenções ou reduções de impostos e taxas federais para filmes nacionais de curta e longa-metragem” (ALMEIDA, 1999, p. 97). Por hora, nos interessa dar sequência às discussões sobre as engrenagens da indústria da cultura (neste caso, em se tratando de Carmen Miranda, mais detidamente da indústria do cinema) nos Estados Unidos e no Brasil.

Além do impulso estadonovista, deve-se salientar que as relações externas também auxiliaram o projeto de divulgação da cultura brasileira, só que dessa vez para o resto do mundo. A política da boa vizinhança desenvolvida durante o governo de Roosevelt (1933-1945) abandonava a prática intervencionista que prevalecera nas relações entre Estados Unidos e América Latina desde o final do século XIX. Agora, ao invés do uso da força, a regra era cultivar aliados adotando a “negociação diplomática e a colaboração econômica e militar como objetivo de impedir a influência nazi-fascista na região, de manter a estabilidade política no continente e de assegurar a liderança dos EUA no hemisfério ocidental” (MORAES, 2008, p. 33). Tirava-se do vocabulário diplomático a palavra *força* para colocar a *reciprocidade*.

Mas em que essa aproximação entre Estados Unidos e América Latina influenciou a produção audiovisual no Brasil? Em 1940, o governo americano criou uma seção de cinema na Divisão de Comunicação OCIAA, a *Motion Pictures Division* – MPD que tinha entre suas atividades a distribuição de produções cinematográficas na América Latina e nos Estados Unidos.



A MPD incentivou os estúdios a não caracterizar os latino-americanos como vilões ou bandidos, esses deveriam ser nazistas e fascistas. A sensualidade da mulher e a coragem e simpatia do homem latino-americano deveria ser enfatizada (MORAES, 2008, p. 33).

A ideia era bem simples: dar visibilidade a cultura dos países latinos nos filmes hollywoodianos para que esses reconhecessem e a contrapartida da propaganda feita aos governos latinos era dada em apoio militar na escalada anti-nazifascista. Os filmes hollywoodianos tinham sucesso assegurado no Brasil tendo em vista o amadorismo/primitivismo da produção no país em comparação à indústria já bem estruturada de filmes nos Estados Unidos.

O filão americano acabava sendo “sonho” de muitos atores brasileiros. Alguns que, como Raul Roulien que participou de musicais com Dolores Del Rio, foram para os Estados Unidos, mas acabaram atuando em papéis secundários de filmes de pouca expressão. O primeiro artista a ter reconhecimento internacional, de fato, foi Carmen Miranda que, pouco depois da gravação de *Banana da terra* (1938), acabou sendo vista no Cassino da Urca já com os trajes de baiana, sendo contratada por um produtor americano no fim de uma noite de espetáculo.

Nos Estados Unidos, a luso-brasileira seguiu sua carreira até 1956, quando faleceu. Mesmo saindo do país como a artista mais bem paga do momento, tendo uma legião de fãs e bem vista pelo Estado, Carmen Miranda ainda era encarada com desconfiança mesmo por brasileiros que não aceitavam ser representados por uma luso-brasileira. Havia também aqueles, como Noel Rosa, por exemplo, que mesmo antes da cantora ser reconhecida internacionalmente, não consideravam Carmen Miranda uma representação do povo brasileiro. E o motivo era simples: desde o início, muitos músicos da cena carioca desconsideravam Carmen Miranda como cantora de samba.

No tempo em que Carmem Miranda gravava sambas de Sinhô e outros compositores da década de 1920, Noel a utilizava como uma referência irônica para explicar aquilo que ele entendia como samba. Perguntava Noel a um jovem compositor qualquer que aparecesse com alguma música nova: “isto é samba ou aquela coisa que a Carmem Miranda canta?”. O problema de Noel não era exatamente com a Carmem Miranda, até porque ele a considerava a maior cantora de marchas de sua época, mas sim com *aquele* tipo de samba que ela eventualmente também cantava. Noel vestiu rigorosamente o figurino do samba do Estácio e desconsiderou o resto. (FENERICK, 2006, p. 22)

A dita “brasilidade” representada por Carmen Miranda era composta por tantas matrizes – regionais e até mesmo elementos latinos incorporados à sua performance,



como por exemplo uma tendência do samba a rumba visto em alguns musicais – que chegava a soar alegórico. Nos anos 60, apesar do movimento que tendia a negar essa brasilidade festiva, como vimos com o Cinema Novo se opondo aos musicais carnavalescos, outros segmentos da cultura acabaram aproveitando e incorporando em seus discursos elementos representados por Carmen Miranda, como a ênfase na tropicalidade, que foi rearticulada pela Tropicália. Os tropicalistas foram os primeiros a reconhecer esses “ícones da brasilidade” – Carmen Miranda, pouco depois em Pelé – como os primeiros artistas a fazer com que o país tivesse uma visibilidade internacional. O mundo começou a ver o Brasil a partir desse período e desses personagens. Não é sem motivos que reverbera até hoje o reconhecimento do país a partir, sobretudo, do que foi construído/estabelecido como nacional na década de 1930-40.

Na década de 1970 e 80, no lugar dos artistas de cinema, o futebol passa a servir como suporte propagandístico cultural do Estado. Finda a Segunda Guerra e esfriadas as relações políticas entre Brasil e Estados Unidos, não havia mais motivo para o governo americano incentivar os estúdios a incluir em suas produções personagens latinos interpretados por latinos. Aliado a esse fato, o governo militar sempre prezou pela moral e “ressuscitar” propagandisticamente Carmen Miranda, mulher que deixava parte da barriga de fora já nos anos 40, que passou maior parte de sua vida artística morando no exterior, que morreu em consequência do uso exagerado de medicamentos e que, acima de tudo, não era brasileira de fato, não poderia ser, naquele contexto de um regime de exceção moralista, a representação da cultura brasileira.

Aqueles que estavam contra o movimento militar também não se utilizaram dessa figura por um simples motivo: ser patriota, exaltar qualquer elemento patriótico que estivesse mergulhado em efusividade era estar indo ao encontro do pensamento militar de integração nacional. Os que iam contra esse pensamento acabavam sendo acusados de elitismo.

Esse fato nos remete aos estudos de Pollak (1992) que trabalhou a ideia de enquadramento da memória e se apóia nos seguintes pressupostos:

a memória é um fenômeno construído (consciente ou inconscientemente); ela é fruto de um trabalho de organização; ela é um campo de disputas manifestas em conflitos sociais e intergrupais, na medida em que diferentes versões de um mesmo fato competem para adquirir o estatuto de memória oficial; e ela é um elemento constituinte da construção das identidades (POLLAK *apud* CASADEI, 1992)



Percebemos dessa forma que, para além de uma disputa política, existia uma disputa simbólica pelo estabelecimento de um pensamento que lançaria a base para a construção, no futuro, de outro olhar sobre aquele período. Dar ênfase a um elemento e não a outro é uma forma de tentar tornar subterrâneo aquilo que se quer negar. A memória negada sai da esfera oficial e tende ao esquecimento. Esquecer Carmen Miranda, por um lado, – o lado militar – era uma forma de negar um personagem que estava indo de encontro ao pensamento moralista; por outro – pelo lado esquerdista – era a negação do otimismo em relação à pátria.

O Brasil de Michel Teló

Se o contexto de Carmen Miranda no exterior era aquele ligado às políticas de controle da imagem e de um certo exotismo em relação ao Brasil, reconhecemos que diante do artista Michel Teló, pode-se conservar até um certo exotismo em relação ao País, mas as dinâmicas econômicas e políticas – e portanto, também, identitárias – são outras. Em meados dos anos 2000, o Brasil alavanca uma crescente econômica e deixa de ser considerado subdesenvolvido para ser habitar o que se chama de “país emergente”. O Brasil ganha a oportunidade de sediar na mesma década, num intervalo de dois anos, os dois maiores eventos esportivos do planeta, as Olimpíadas e a Copa do Mundo de Futebol, e consegue força política suficiente em órgãos internacionais, como a ONU (Organização das Nações Unidas), a ponto de mediar conflitos internacionais. Neste contexto, o interesse pela cultura brasileira ganha contornos mais consistentes. Ao passar de “país promessa” para “país realidade”, o Brasil passa a ser visto como um “local possível”.

Não é preciso esforço para reconhecer que parte da “eclosão” destes eventos (Copa e Olimpíadas) se dá em função da estável economia brasileira, do contexto de emergência do Brasil como agente das relações político-econômicas num mundo que assiste à consolidação do BRIC (Brasil, Índia, Rússia e China) e a instabilidade de mercados tradicionalmente norteadores da economia mundial, como os Estados Unidos e a União Européia. O Brasil sai de sua condição de invisibilidade nos mercados mundiais a partir de uma retranca essencialmente econômica: políticas públicas atenuam a pobreza, acontece o aumento do poder de consumo das classes C e D e a consolidação de uma classe média com capacidade de fruição de produtos culturais.



Apesar do recente apoio ao desenvolvimento de pólos tecnológicos, como o Porto Digital, em Recife, o Parque Tecnológico do Rio de Janeiro e do Vale do Rio dos Sinos, no Rio Grande do Sul, a maior parte da riqueza do país ainda vem da agroexportação e da pecuária dos estados do Mato Grosso do Sul e Goiás, que figuram como os principais vetores do agronegócio no País. A força desse tipo de empreendimento se dá não só economicamente, mas, sobretudo, culturalmente. Podemos reconhecer a presença do agronegócio na cultura popular massiva brasileira nas mais de 1.200 “festas do peão”⁷ que ocorrem no Brasil e que, segundo a Confederação Nacional de Rodeio, levam cerca de 26 milhões de pessoas às arenas durante o ano⁸.

As principais cidades que realizam esse tipo de festa são Americana, Jaguariúna, Osasco e Sorocaba, no Estado de São Paulo; Guaxupé e Divinópolis, em Minas Gerais; Rio Verde, em Goiás, e Colorado, no Estado do Paraná. Nelas, além dos rodeios, há apresentação daqueles que hoje são os principais nomes do sertanejo universitário⁹: Michel Teló, Gustavo Lima, Victor e Léo, João Bosco e Vinícius, entre outros. Isso mostra o poder dessas cidades do interior que, devido ao crescimento econômico que começou nos fins dos anos 90, conseguem materializar a sua opulência nesses grandes eventos.

O gênero sertanejo, como é sabido, começou a florescer no meio da década de 80, mas foi somente no início da década de 90, que as duplas sertanejas – Zezé de amargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, João Paulo e Daniel, principalmente – tiveram destaque pegando carona no “espírito bandeirante” da campanha de Fernando Collor para presidente que se apoiava na ideia de dar visibilidade ao interior do Brasil, uma vez que, nas capitais, o então candidato não tinha tamanha visibilidade. Foram as regiões Centro-Oeste, interior de São Paulo e do Paraná que decidiram as eleições a favor do “caçador de marajás”.¹⁰

Uma das questões norteadoras da identidade brasileira, sem dúvidas, é a telenovela. E, com a circulação internacional destas, o Brasil passou a ocupar um espaço midiático ligado também à cultura audiovisual. Em 1996, a primeira novela com o

⁷ A chamada Festa do Peão Boiadeiro, maior do gênero, toma lugar na cidade de Barretos, interior de São Paulo, tradicionalmente, no mês de agosto, em que une competições envolvendo “derrubada” de bois e shows musicais.

⁸ Disponível em: <http://www.cnar.org.br>

⁹ Gênero musical que teve origem nos bares universitários de Campo Grande (MS) abandonando a ênfase nas letras regionais e acrescentando guitarras, metais e percussão acelerando o ritmo, o que o distancia do sertanejo da década de 90.

¹⁰ Disponível em: http://datafolha.folha.uol.com.br/eleicoes/1989/1989_index.php



núcleo rural figurando como protagonista foi ao ar. *O Rei do Gado*, escrita Benedito Ruy Barbosa, além de colocar em discussão o agronegócio, trouxe em sua trilha nomes da música sertaneja da época. No álbum *O rei do gado volume 2*, Pirlampo e Saracura se destacam em oito das 11 faixas. Dez anos depois, *América*, novela da autora Glória Perez, trouxe o tema dos rodeios à tona na televisão brasileira. Na trilha sonora dessa novela também se deu destaque à música sertaneja em um álbum específico, o *América Rodeio*. Ainda nesse período, nenhuma das duplas que se destacam por fazer o sertanejo universitário figuram neste álbum.

O fenômeno é bastante novo e impressiona pelos números avassaladores. De acordo com o ranking¹¹ do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad)¹², das 10 faixas mais tocadas no ano de 2012, nove são de compositores sertanejos. O Ecad não trabalha com o subgênero sertanejo universitário, mas pelo panorama atual, podemos concluir que boa parte dessas canções sejam interpretadas por artistas filiados a esse subgênero. Vistas estas configurações identitárias brasileiras atreladas a dispositivos da indústria do entretenimento, tanto no momento político da década de 40 (de Carmen Miranda) quanto no período da década de 2000 (de Michel Teló), é preciso fazer um recorte ainda mais específico sobre as condições de marginalidade a que estão negociados os gêneros musicais samba e sertanejo universitário.

O samba e o sertanejo: marginalidades musicais

A origem do samba é africana, e no Brasil, a porta de entrada do protótipo do gênero, o *semba*, que iria sofrer modificações e se transformar no samba de roda do Recôncavo – hoje patrimônio imaterial da humanidade – foi a Bahia:

Na Bahia, em fins do século XIX, provável berço de suas primeiras sessões, a palavra Samba já era usada para designar as festas de danças de escravos e escravos. Nesse mesmo período muitos baianos migraram em direção ao Rio de Janeiro, e com esses baianos eram levadas as primeiras manifestações daquele que se tornou uma das maiores referências musicais brasileiras, o Samba, e essas manifestações eram atribuídas à dança e à música que outrora já se encontravam na Bahia. (SANTOS FILHO, 2008, p.44)

Nos trabalhos memorialísticos, considera-se que a principal migrante baiana responsável pela difusão do samba de roda foi Tia Ciata cuja casa, frequentada por

¹¹ Disponível em: <http://www.ecad.org.br/viewcontroller/publico/RankingAutoral.aspx>

¹² Órgão administrado por nove associações de música que realizam a arrecadação e a distribuição de direitos autorais decorrentes da execução pública de músicas nacionais e estrangeiras.



muitos outros baianos como Donga, considerado “pai” do primeiro samba gravado, acabou sendo um dos berços do dito samba de roda carioca¹³ que logo ficou conhecido também como samba de morro, “termo empregado por Renato Almeida para diferenciar o Samba de salão daqueles das Escolas de Samba” (SANTOS FILHO, 2008, p. 45).

No início do século passado, a tendência do país era seguir projeto de implantação da civilização e, com a República recém proclamada, restava ao país seguir em direção ao progresso. Esse pensamento ia de encontro à difusão do samba que, como vimos, tinha suas raízes na cultura africana - o que gerava desconforto uma vez que o projeto de civilização almejado era branco e europeu. Por isso, era “natural” que as pessoas do morro ligadas ao samba permanecessem na marginalidade, apenas compondo para os artistas da época, mas não sendo, elas mesmas, *performers* de suas canções.

Essa dualidade evidente no início do século passado, reflexo da perspectiva social desse período, nos dá a possibilidade de tomar emprestado os conceitos de “estabelecidos” e de “*outsiders*” do sociólogo Norbert Elias (2000, p. 7) menos para entender e classificar o lugar social desses compositores do morro e os donos de rádios e gravadoras, do que para localizar o lugar social de Carmen Miranda, que não pertencia diretamente a nenhuma dessas categorias. Para Elias, os *outsiders* eram “os não membros da ‘boa sociedade’, os que estão fora dela”. Podemos classificar como *outsiders* daquele período os compositores do morro. Aos estabelecidos (*establishment*¹⁴), donos de rádios e gravadoras, cabia a função de selecionar artistas que, mesmo podendo cantar composições vindas dos morros, não poderiam pertencer àquele lugar social: ou fariam parte dos estabelecidos, ou pertenceria a um lugar neutro, como foi o caso de Carmen Miranda que, mesmo vindo de uma família pobre, porém portuguesa – o que dava uma aura de civilidade – conseguia chamar atenção a ponto de inaugurar um novo personagem àquele cenário: “a mulher do bamba, a namorada do malandro, a morena que sabia se virar e, mesmo apanhando, caía de pé” (CASTRO, 2005, p. 92).

Tomando como princípio norteador a ideia de “estabelecidos” e “*outsiders*”, a música sertaneja ou caipira também se ancora, análogo ao samba, a partir de retrancas

¹³ Samba que não era apresentado em desfiles, apenas nas ditas ‘rodas’ nas festas das tias baianas. (SANDRONI, 2001).

¹⁴ “Um *establishment* é um grupo que se autopercebe e que é reconhecido como uma ‘boa sociedade’, mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de traição, autoridade e influência: os *established* fundam o seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros” (ELIAS, 2000, p. 7)



marginais. Gênero musical produzido no Brasil, a partir da década de 1910, engloba expressões musicais e artísticas feitas por compositores tanto rurais quanto urbanos, mas que privilegiavam influências das modas, toadas, cateretês, chulas e emboladas – sempre privilegiando o som da viola (o que geraria o que se convencionou chamar posteriormente de “moda de viola”). Há registros que remontam ao fato das primeiras canções de músicas sertanejas serem canções entoadas nas fazendas do interior de São Paulo no início do século XX. A questão da marginalidade musical da música sertaneja advém de sua própria gênese: trata-se de um fenômeno musical de margem, que se origina longe dos centros urbanos, evocando particularidades geográficas e simbólicas que se colocam “à parte” da dinâmica hegemônica. Importante destacar as tensões existentes entre as nomenclaturas ligadas à música sertaneja. A mais importante para o escopo argumentativo deste trabalho é a que se sustenta na oposição entre o “sertanejo de raiz” e o “sertanejo universitário”. Vejamos: inicialmente, a música sertaneja foi propagada por uma série de duplas, com a utilização de violas e dueto vocal. Esta tradição segue até os dias atuais, tendo a dupla geralmente caracterizada por cantores com voz mais aguda, nasal, e uso acentuado de falsete. Enquanto o vocal manteve-se relativamente estável ao longo das décadas, o ritmo, a instrumentação e o contorno melódico incorporaram aos poucos elementos de gêneros disseminados pela indústria da música.

Das modas de viola, com temáticas sobre o cotidiano rural, passa a emergir as canções românticas (que sempre fizeram parte do contexto da música sertaneja), no entanto, com texturas sonoras (guitarras, baixo, bateria), evocando a tradição do rock e da música pop, gerando o que se chamou, nos anos 1990, de “sertanejo romântico”. Dentro dos jogos de valores sobre os gêneros musicais, convencionou-se atribuir carga valorativa positiva para a chamada música “sertaneja de raiz”, enquanto que expressões como o “sertanejo romântico” e, mais recentemente, o “sertanejo universitário”, seriam detratados por se tratarem de expressões que “macularam” a aura da canção sertaneja “de raiz”. Não cabe aqui o debate do que seja a “verdadeira” música sertaneja, nem se vincular a qualquer forma classificatória. Nossa premissa é entender que os gêneros musicais funcionam como engrenagens de interpretação de valores e afetos nas sociabilidades contemporâneas. Dessa forma, reconhecemos que o “sertanejo universitário” ao qual o cantor Michel Teló é constantemente associado é um gênero marginal dentro da música sertaneja assim como era o samba que Carmen Miranda também “praticava”. As marginalidades musicais são, portanto, lugares discursivos que



acionam a compreensão de jogos de valores presentes na indústria da música.

Cicerones no exterior, “embaixadores” identitários

Queremos finalizar esta reflexão sobre de que forma a comparação entre os artistas Carmen Miranda e Michel Teló feita pelo jornalista Anderson Antunes e publicada no site da revista norte-americana de finanças e economia, Forbes, encena problemáticas identitárias ligadas a lugares distintos que o Brasil ocupa na geopolítica internacional, acionando uma questão que parece ser sintomática neste tipo de classificação: a ideia de “cicerone identitário”. Tal tipo de classificação empreendida pelo jornalista resulta num processo de escolhas e nomeações que sintetiza o direcionamento acerca de uma lógica identitária. O termo “cicerone”, aqui, é usado de forma a tentar dar conta de um processo que é análogo ao uso, digamos, senso comum da palavra. O cicerone é um guia, usado de forma mais premente na área de turismo, alguém que dirige turistas e visitantes por cidades, museus, galerias e similares, explicando-lhes fatos de interesses arqueológicos, históricos ou artísticos. Apesar do aspecto italiano da palavra, o na lingual inglesa, a palavra foi utilizada primeiramente para descrever idosos com conhecimentos que mostravam e explicavam aos estrangeiros as antiguidades e curiosidades do país.

Nos dois casos, é possível acionar a noção de “guia”, daquele que mostra, conhece uma determinada localidade, é a pessoa que vai desenvolver um itinerário sobre o qual vamos conhecer algum lugar. O cicerone é, portanto, alguém que hierarquiza: diz por onde ir, o que é melhor, dá dicas, é um conhecedor. É essa ideia de cicerone que parece nos acionar as figuras emblemáticas que passam a funcionar como “embaixadores” de uma determinada localidade em outras. Falando mais especificamente, no exterior, o cicerone brasileiro saberia dizer sobre o Brasil, seria uma espécie de extensão do País. O curioso é que a noção de cicerone vem imbuída de uma lógica de cordialidade. O cicerone é alegre, cordial, não prevê atritos, “resolve” problemas. Funcional pensar que o turismo demanda a utilização de cicerones, mas também e, sobretudo, as relações internacionais.

Pensar Carmen Miranda e Michel Teló como cicerones identitários do Brasil no exterior prevê a verificação de que a identidade brasileira é complexa, fluida, temporalizada e disposta de forma amorfa e não cartesiana. Dessa forma, ao reconhecermos que nos anos 40, Carmen Miranda foi a “cicerone identitária” do Brasil



no exterior, temos ciência de que ela estava em sintonia com aparatos de imagem gerados dentro de padrões do governo brasileiro e dos interesses da indústria do cinema e da música, sobretudo, norte-americanos. No caso de Michel Teló, ser o “cicerone identitário” do Brasil, hoje, parece pontuar um Brasil que se ancora na lógica emergente – seja da emergência das classes sociais no País ou mesmo na ascensão do Brasil nos ditames internacionais. Se Carmen Miranda, com todo o seu exotismo e a carga tropical de sua imagem, situava o Brasil, também, como este lugar de práticas ligadas ao exotismo e até certa visão romântica e idealizada da cultura tropical, Michel Teló parece transparecer um País sertanejo, caipira, porém pop, que negocia entre o rural e o urbano, e se distancia da ideia de “paraíso tropical” de outrora. Comparar Carmen Miranda a Michel Teló nada mais é do que visualizar pólos identitários que são hierarquizados, atravessados pela mídia e construídos de acordo com perspectivas políticas, econômicas e culturais.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”**: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999.
- CALDAS, W. **Acorde na Aurora: Música Sertaneja e Indústria Cultural**. 4. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1989.
- CASADEI, Eliza Bachega. **Os novos lugares de memória na internet**: as práticas representacionais do passado em um ambiente on-line. Acessado em nov/2011. Disponível em www.bocc.ubi.pt/pag/Casadei_memoria_Internet.pdf
- CASTRO, Ruy. **Carmen: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FENERICK, José Adriano. **Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira**. *Revista História em Reflexão*. Dourados, v 1, nº 1, 2007.
- LAFER, Celso. **A identidade internacional do Brasil e a política externa brasileira: passado, presente e futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MORES, Isaias Albertin. **A política externa de boa vizinhança dos Estados Unidos na América Latina no contexto da Segunda Guerra Mundial**. (dissertação de mestrado). Brasília, 2008.
- NEPOMUCENO, R. **Música Sertaneja: Da Roça ao Rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no samba 1917-1933**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- SANTOS FILHO, Juvino. **Ensaio sobre o samba**. *Repertório: Teatro & Dança*. Salvador, v. 11, nº 11, 2008.