

## **Internacionalização da música brasileira via Estados Unidos da América: o ideal da transnacionalização e a crítica à teoria do caldeirão de misturas**

Marli Rosa  
Universidade da Integração Internacional da  
Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)  
marlirosa@unilab.edu.br

Acontecimentos históricos, sejam na singularidade da vida de uma pessoa ou no percurso coletivo de povos e suas respectivas comunidades, têm potencialmente o poder de produzir um profundo efeito tanto na criação e no questionamento quanto na estagnação e na circulação de ideias e ideais.

Devido ao uso de fórceps durante o trabalho de parto de sua mãe, Randolph Bourne (1886-1918) teve seu rosto desfigurado em seu nascimento e, por conta de uma alteração metabólica, seu corpo, corcunda, atingiu pouco mais de um metro e meio, estatura claramente abaixo da média para homens nos Estados Unidos, mesmo em finais do século XIX. Filho de um casal de classe média, ainda em sua infância, Bourne viu seus pais perderem todas as economias devido a uma crise financeira que atingiu o país. Com a dissolução da família, Bourne foi morar com a mãe na cidade de Nova Iorque.

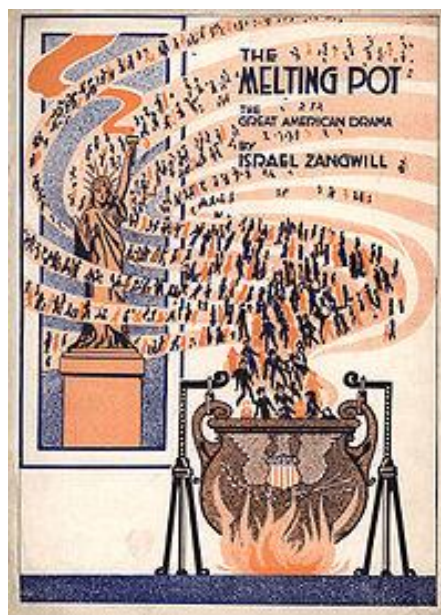
Estudioso, foi aceito como estudante em Harvard. Porém, não pôde assumir a vaga devido à absoluta falta de dinheiro. Persistente e dedicado, passou cerca de quatro anos trabalhando para sobreviver e juntar dinheiro para realizar os tão sonhados estudos. Assim, atuou como pianista e afinador de pianos, entre outros bicos, para finalmente iniciar seus estudos na conceituada *Columbia University*, em Nova York. Os desafios vividos desde seu nascimento, tanto aqueles relacionados com sua saúde física, mental e emocional quanto os de natureza familiar e financeira, acabaram levando Bourne a desenvolver uma personalidade direcionada para preocupações com as grandes questões do mundo – traço psíquico que seria ainda mais acentuado em sua experiência na academia.



**Figura 1:** Randolph Bourne  
Fonte: Google Imagens.

Estimulado pelo ambiente efervescente e questionador de Columbia, pôde mostrar seu potencial como escritor em diversas oportunidades, revelando-se um contundente crítico social, ativista político e pacifista. Devido a seu bom desempenho acadêmico na instituição, foi contemplado com uma bolsa de estudos para realizar um intercâmbio de um ano na Europa. Assim, em plena Primeira Guerra Mundial, conheceu o Velho Continente. Horrorizado com a guerra e suas sequelas humanas e sociais, publicou, em 1916, no periódico *Atlantic Monthly*, seu amplamente conhecido e criticado ensaio “Trans-National America”.

Nesse texto, Bourne<sup>1</sup>, de um ponto de vista humanista e histórico, rejeitou veementemente a metáfora supostamente neutra do ponto de vista ideológico e conhecida nos EUA como “Melting Pot Theory” (“Teoria do Caldeirão de Misturas”, em minha tradução). Essa metáfora, em circulação na sociedade estadunidense da época, foi captada e registrada pela primeira vez na peça de teatro conhecida como *The Melting Pot*, de Israel Zano will, apresentada na primeira década do século XX na capital estadunidense. A história gira em torno de um caso de amor envolvendo um imigrante. O que nos interessa, nesse momento, é compreender a historicidade e a construção de sentidos no cartaz (apresentado a seguir) do espetáculo, a fim de entendermos o questionamento de Bourne em torno da metáfora do caldeirão de misturas.



**Figura 2:** The Melting Pot  
Fonte: Google imagens.

Temos, no cartaz, o título do espetáculo (The Melting Pot), uma breve definição de seu conteúdo (The Cogat American Drama) e a autoria (by Israel ZanoWill). Há duas imagens: ao fundo e no canto superior esquerdo temos um desenho da Estátua da Liberdade, na qual se destaca sua tocha flamejante subindo aos céus. Em primeiro plano e abrangendo toda a parte central, do topo à parte inferior do cartaz, temos uma multidão de pessoas em fileiras ordenadas rumo a um grande caldeirão fervilhante, no qual todos vão entrar. Esse caldeirão possui um brasão com elementos da bandeira americana, e as cores utilizadas tanto no brasão como no cartaz são as mesmas da bandeira dos EUA (azul, vermelho e branco), além de preto.

O que produz um efeito de continuidade e de sentido entre os dois desenhos é o elemento fogo, presente na Estátua da Liberdade e que, no outro desenho, aquece o fundo do caldeirão. Outro elemento gráfico que indica uma relação de continuidade entre as imagens é o movimento sinuoso presente tanto na chama da estátua como nas fileiras de pessoas que seguem livremente em direção ao caldeirão. A posição dos dois desenhos sugere que a figura em primeiro plano seria um detalhamento da outra que está em segundo plano, ou seja, o fogo da estátua da liberdade seria o mesmo que alimentaria o caldeirão em que as pessoas mergulham. Sabemos que são imigrantes devido ao enredo da peça e ao conhecimento histórico em torno dos elementos presentes no cartaz: a Estátua da Liberdade e sua relação

com o processo de imigração nos Estados Unidos, cujo brasão está presente no caldeirão. Além disso, os imigrantes nas filas rumo ao caldeirão são apresentados em três cores (vermelho, azul e preto): em primeiro lugar, isso se justifica pelas possibilidades da técnica de impressão disponível na época; e, do ponto de vista estético, esse limite possível de cores foi utilizado para representar as diferentes origens dos imigrantes.

A Estátua da Liberdade era, na época, o primeiro símbolo dos EUA avistado pelos imigrantes que chegavam ao país de navio, transporte que até meados do século XX foi o principal meio de acesso em viagens entre continentes. Após passarem pela Estátua da Liberdade, os imigrantes eram direcionados à *Ellis Island*, onde, após serem higienizados, passavam por uma minuciosa vistoria médica e administrativa. Somente ao final dessa etapa, o destino de suas vidas era decidido: eram informados se seriam ou não aceitos nos Estados Unidos como trabalhadores imigrantes.

A importância de entendermos o que está em jogo simbolicamente nesse cartaz e seu funcionamento histórico-discursivo decorre do fato de ele apresentar uma memória em torno do processo de integração dos imigrantes à sociedade e à cultura estadunidenses.

Em tal processo, a vistoria médica e administrativa foi resignificada e simbolizada no cartaz como uma grande marcha, ordenada em filas, rumo ao banho no caldeirão em efervescência, no qual todos mergulham, aparentemente, de livre escolha, pois ninguém no desenho os força a entrar no caldeirão nem sequer a entrar na fila. Nesse sentido, o processo de dissolução da cultura de origem e americanização nos EUA, tal qual simbolizado no cartaz, seria uma escolha aparentemente de livre vontade dos imigrantes. O termo “melting” vem do verbo *to melt*, que significa derreter, dissolver. Assim, os valores, os ideais, as crenças, ou seja, a cultura de origem desses imigrantes teria que ser dissolvida no caldeirão para que eles, aculturados, pudessem finalmente adentrar e serem aceitos na sociedade estadunidense, que conservaria, assim, sua homogeneidade.

Foi justamente essa Teoria do Caldeirão de Misturas que Raymond Bourne rejeitou veementemente e procurou dissolver através de seu texto de 1916 – infelizmente, sem sucesso. Indo na contramão da ideologia dominante e homogeneizadora da época, o crítico social procurou substituí-la pelo ideal de uma

sociedade pautada pelo transnacionalismo, uma “Trans-National America”. Face à fragmentação (política, social, cultural e ideológica) presenciada por ele na Primeira Guerra Mundial entre nações e povos europeus em convivência no Velho Continente, Bourne se preocupou não apenas com a possibilidade de os EUA virem a participar da guerra, mas também com uma possível guerra civil nos Estados Unidos devido à xenofobia crescente dos cidadãos do país em relação aos imigrantes.

Em seu ensaio, enfatizando o próprio caráter imigrante da jovem nação em formação – cujos cidadãos foram sarcasticamente descritos como *hyphenated English Americans* –, Bourne buscou apresentar um retrato corajoso e original de seu país: uma terra multicultural com uma sociedade repleta de preconceito intercultural, onde as fronteiras entre os habitantes são culturais e políticas, e não meramente territoriais. Ou seja, nesse sentido, a situação da convivência humana seria até mais delicada do que na Europa.

Sua interpretação da metáfora do caldeirão de misturas era de que os imigrantes de diferentes países e culturas variadas, nos Estados Unidos, seriam simbolicamente derretidos e misturados (*melt together*) e, culturalmente assimilados, dariam origem a uma sociedade homogênea, uma América idealizada, a mesma dos *hyphenated English Americans*. Face a essa ideologia amplamente disseminada e aceita, Bourne inovou ao utilizar, provavelmente pela primeira vez, o termo “Trans-National”, que não chega a negar o nacionalismo, mas resignificá-lo: negando o nacionalismo europeu antigo que levou à Primeira Guerra Mundial, Bourne sonhava com uma nação jovem em que povos diversos de diferentes culturas poderiam contribuir com o melhor em termos de conhecimento, habilidades e talentos, para juntos formarem uma nação única no mundo – a América Transnacional –, que serviria de modelo para tantas outras ao promover altos ideais de convivência pacífica e progresso humano em uma sociedade fundada e edificada pelos conhecimentos diversos desses povos e erigida com base no respeito a suas diferenças.

To face the fact that our aliens are already strong enough to take a share in the direction of their own destiny, and that the strong cultural movements represented by the foreign press, schools, and colonies are a challenge to our facile attempts, is not, however, to admit the failure of Americanization. It is not to fear the failure of democracy. It is rather to urge us to an investigation of what Americanism may rightly mean. It is to ask ourselves

whether our ideal has been broad or narrow –whether perhaps the time has not come to assert a higher ideal than the 'melting-pot.' Surely we cannot be certain of our spiritual democracy when, claiming to melt the nations within us to a comprehension of our free and democratic institutions, we fly into panic at the first sign of their own will and tendency. We act as if we wanted Americanization to take place only on our own terms, and not by the consent of the governed. [...].<sup>2</sup>

Na época de publicação desse ensaio, o jovem crítico social graduado em *Columbia* provocou, com suas palavras de ordem, os estadunidenses mais conservadores ao negar um certo nacionalismo estadunidense ortodoxo e advogar em prol de um país cosmopolita onde os imigrantes seriam responsáveis pelo seu próprio destino e suas escolhas, sendo livres para conviver pacificamente e contribuir para com a construção de uma América Transnacional sem terem que, simbolicamente, lavar seus corpos e espíritos em um caldeirão de misturas, isto é, sem negar ou abrir mão de suas singularidades.

We cannot Americanize America worthily by sentimentalizing and moralizing history. When the best schools are expressly renouncing the questionable duty of teaching patriotism by means of history, it is not the time to force shibboleth upon the immigrant. This form of Americanization has been heard because it appealed to the vestiges of our old sentimentalized and moralized patriotism. [...]. The inflections of other voices have been drowned. They must be heard. We must see if the lesson of the war has not been for hundreds of these later Americans a vivid realization of their transnationality, a new consciousness of what America meant to them as a citizenship in the world. [...]

All our idealisms must be those of future social goals in which all can participate [...]. No mere doubtful triumphs of the past, which redound to the glory of only one of our transnationalities, can satisfy us. It must be a future America, on which all can unite, which pulls us irresistibly toward it, as we understand each other more warmly.

[...]. Here is an enterprise of integration into which we can all pour ourselves, of a spiritual welding which should make us, if the final menace ever came, no weaker, but infinitely strong.<sup>3</sup>

As críticas corajosas e as ideias inovadoras de Bourne apresentadas em *Trans-National America* foram mal recepcionadas na época e lhe custaram caro, pois ele foi cada vez mais isolado no meio jornalístico e seus textos começaram a receber recusas de publicação. Adormecidas, suas ideias continuam tendo força até a atualidade, pois a convivência entre imigrantes e cidadãos nascidos no país ainda é um tema de grande relevância em diferentes partes do mundo, especialmente em países como os EUA, Canadá e Brasil, profundamente marcados pelo multiculturalismo e pela imigração. Suas reflexões também anteciparam o aspecto transnacional da globalização referente à circulação de pessoas em âmbito mundial,

ou pelo menos da parte da população que pode usufruir da mobilidade mundial, tal qual descrito pelo sociólogo polonês Zigmunt Bauman<sup>4</sup>.

Pensando na questão da imigração para os EUA e seu impacto na história, nos rumos e na difusão da música brasileira no exterior, a artista mais famosa que, até hoje, representou o Brasil naquele país como artista imigrante e também como Embaixadora da Boa Vontade foi Carmen Miranda.

De acordo com os brasilianistas Charles Perrone e Christopher Dunn<sup>5</sup>, a contribuição do Brasil para o desenvolvimento da música popular urbana em âmbito internacional é imensurável e envolve questões de influência estrangeira e relações internacionais. Nas palavras dos autores,

Since the formative years of the late nineteenth century, questions of foreign influences and international relations have been part of the Brazilian popular music, having emerged with greater force in public discourse in decades of authoritarian rule. On the domestic front, song and dance music have been sensitive registers of the construction of national identity since the regime of Getúlio Vargas (1930-1945), when musical diplomacy, influx from abroad, especially the United States, and responses to Brazilian musical products first concerned thinkers and makers of popular music in a more appreciable fashion. Since the 1940s and the heyday of the well-known Carmen Miranda, the sounds of Brazil have enjoyed the high levels of international exposure and consumer interest, most notably with bossa nova movement of the early 1960s.<sup>6</sup>

Considerando tais colocações, no que se refere ao século XX, Carmen Miranda abriu caminho para outros artistas e, como a primeira artista brasileira de destaque nos EUA, na fase de internacionalização do samba durante o Estado Novo (1937-1945), período ditatorial do governo de Getúlio Vargas, acabou estabelecendo padrões estéticos que seriam mais tarde referências e elementos fundadores para artistas que viessem depois dela – para o bem e para o mal.

Biógrafo de Carmen Miranda, Ruy Castro<sup>7</sup> afirma que, ao ser contratada para trabalhar nos EUA, antes de deixar o Brasil, em 1939, o próprio Presidente Vargas teria implorado a ela que não fosse sozinha: a fim de evitar que a tradição da música brasileira fosse distorcida no exterior (ou dissolvida no Caldeirão de Misturas, poderíamos dizer), ele teria sugerido que levasse junto com ela o Bando da Lua, grupo musical que costumava tocar com Carmen no Brasil. Apesar dessa preocupação de natureza nacionalista de Vargas, levar o próprio grupo musical não seria suficiente para evitar mudanças da cultura brasileira no caldeirão de misturas

dos EUA, pois mudanças drásticas foram feitas em sua *performance*, incluindo seu repertório musical, aparência visual e *persona*.

De acordo com o cantor e compositor Caetano Veloso<sup>8</sup>, em seu texto *Caricature and conqueror, pride and shame*, publicado em 1991 no jornal New York Times, para a geração dele, Carmen Miranda era uma figura controversa, uma vez que ela poderia fazê-los se sentirem igualmente orgulhosos e envergonhados de serem brasileiros. Famosa na Broadway e em Hollywood, tendo se tornado, no auge de sua carreira, a artista mais bem paga nos EUA, Veloso afirma que ela teve que se tornar uma caricatura do mesmo papel dado a ela em diferentes filmes hollywoodianos. Nesse caso, a figura em questão é “The lady in the tutti frutti hat”, uma espécie de baiana estilizada com uma abundância de exotismo tropical representado pelo imenso chapéu de frutas na cabeça. Para ser aceita, não apenas tinha que desempenhar repetidamente o papel da mulher do chapéu de frutas, mas teria que ir além: precisaria se tornar a caricatura de si mesma, neste caso, a caricatura da caricatura.

A letra da canção “The lady in the Tutti Frutti hat”, cantada por Carmen Miranda no filme *The gang’s all here*, de 1943, apresenta-nos o aspecto cômico dessa imagem exótica:

The Lady in the Tutti Frutti Hat  
I wonder why does everybody look at me  
And then begin to talk about a Christmas tree?  
I hope that means that everyone is glad to see  
The lady in the tutti-frutti hat.

The gentlemen, they want to make me say, "Si, si,"  
But I don't tell them that, I tell them, "Yes, sir-ee!"  
And maybe that is why they come for dates to me,  
The lady in the tutti-frutti hat.

Some people say I dress too gay,  
But every day, I feel so gay;  
And when I'm gay, I dress that way,  
Is something wrong with that?

Americanos tell me that my hat is high,  
Because I will not take it off to kiss a guy;  
But if I ever start to take it off, ay, ay!  
I do that once for Johnny Smith  
And he is very happy with  
The lady in the tutti-frutti hat!

Nesse filme, é possível notar as drásticas mudanças feitas nos EUA tanto no figurino como em sua música – que não é brasileira, apesar dos instrumentos



segurados pelos atores na cena, que estão apenas encenando a *performance* musical durante a filmagem.

Carregando instrumentos musicais típicos do Brasil e de outros países da América Latina, a audiência é inconscientemente influenciada a crer que são músicos brasileiros ou latino-americanos. Comicamente, apesar da presença do grupo de percussionistas e mariachis na banda visual do filme, o que ouvimos na trilha musical da cena é a *performance* de uma orquestra estadunidense.



**Figura 3:** *Still* do filme *The gang's all here* (1943)  
Fonte: [www.youtube.com.br](http://www.youtube.com.br).

Esse *still* possui um aspecto visual interessante para ser comparado com o cartaz analisado previamente de *The Melting Pot*. Nele, temos uma força centrípeta que aglutina os objetos expostos (as filas de imigrantes no cartaz e as bananas aqui) e direciona, ou melhor, centraliza o olhar para o centro aglutinador desses objetos: no primeiro, é o caldeirão de misturas – símbolo do processo de americanização dos imigrantes –, e no segundo é a figura caricatural de Carmen Miranda que, ainda que carecendo de maior profundidade nesse espaço, apontaria como um signo diretamente relacionado à Teoria do Caldeirão de Misturas que Bourne tanto procurou dissolver. Carmen seria uma representante da pessoa imigrante que, moldada pela cultura americana, é bem sucedida e se apresenta como modelo para outros imigrantes que desejam ser integrados à sociedade estadunidense. A artista americanizada.

Considerando tal questão, faz sentido a recusa de Carmen Miranda em gravar a canção “Brasil pandeiro” em 1941. Composta especialmente para ela pelo compositor Assis Valente, a canção apresenta versos com afirmações extremamente provocativas sobre as contestadas “trocas culturais” entre Brasil e Estados Unidos: “Está na hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor/ [...] / Na Casa Branca já tocou a batucada de ioiô, iaiá/ [...] Eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar / [...] / Há quem sambe diferente/ Outras terras, outra gente/ Um batuque de matar [...]”. Segundo o biógrafo de Ary Barroso, Sérgio Cabral<sup>9</sup>, mesmo com letras em português, Carmen Miranda se recusou a gravar a canção a fim de evitar ser acusada de concordar com a crítica ao governo dos EUA, pois, em uma chave de leitura, a canção apresenta versos que remetem à exploração comercial da música brasileira pela indústria estadunidense do entretenimento. Em tom sarcástico, lançando mão da figura imperialista do Tio Sam, a letra sugere que os estadunidenses não são tão criativos e capazes de dançar e tocar o samba tanto quanto os brasileiros são.

Assim como Bourne, Assis Valente pagou um preço alto por escrever tais versos: a recusa de Carmen acabou gerando uma depressão no compositor, que acabou cometendo suicídio anos mais tarde.

Nesse sentido, tais trajetórias, incluindo o próprio final dramático da carreira e vida de Carmen Miranda, levam-nos a repensar o quão difícil, porém necessário, é para todas as sociedades humanas integrar efetivamente indivíduos vindos de culturas tão diferentes a partir de uma perspectiva verdadeiramente transnacional que respeite, aceite e se beneficie das riquezas culturais e humanas de cada cultura e sociedade.

---

<sup>1</sup> BOURNE, Randolph. Trans-National America. *Atlantic Monthly*, 118, July 1916, p. 86-97.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora., 2005.

<sup>5</sup> PERRONE, Charles; DUNN, Christopher. “Chiclete com Banana”: Internationalization in Brazilian Popular Music. In: PERRONE, C.; DUNN, C. (Editors). *Brazilian Popular Music and Globalization*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2001.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>8</sup> VELOSO, Caetano. Caricature and Conqueror, Pride and Shame. *The New York Times*, October 20, 1991, p. 34.

<sup>9</sup> CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.