

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO

ALINE DIAS BERNARDES

**UM NARRADOR APAIXONADO: A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA
PERSONAGEM CARMEN MIRANDA NA BIOGRAFIA *CARMEN*,
DE RUY CASTRO**

PORTO ALEGRE

2015

ALINE DIAS BERNARDES

**UM NARRADOR APAIXONADO: A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA
PERSONAGEM CARMEN MIRANDA NA BIOGRAFIA *CARMEN*,
DE RUY CASTRO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª. Cassilda Golin da Costa
Coorientadora: Prof^ª Dr^ª Aline do Amaral Garcia
Strelow

PORTO ALEGRE

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Dias Bernardes, Aline

Um narrador apaixonado: A construção narrativa da personagem Carmen Miranda na biografia Carmen, de Ruy Castro / Aline Dias Bernardes. -- 2015.

84 f.

Orientadora: Cassilda Golin da Costa.

Coorientadora: Aline do Amaral Garcia Strelow.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Biografia. 2. Ruy Castro. 3. Carmen. 4. Personagem. 5. Narrativa. I. Golin da Costa, Cassilda, orient. II. do Amaral Garcia Strelow, Aline, coorient. III. Título.

ALINE DIAS BERNARDES

**UM NARRADOR APAIXONADO: A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA
PERSONAGEM CARMEN MIRANDA NA BIOGRAFIA *CARMEN*,
DE RUY CASTRO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social - Habilitação Jornalismo.

Aprovada pela Banca Examinadora em de de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Cassilda Golin da Costa
Orientadora

Prof^a Dr^a Aline do Amaral Garcia Strelow
Coorientadora

Prof^a Ms. Rosa Nívea Pedroso
Examinadora

Prof^a Dr^a Virginia Pradelina da Silveira Fonseca
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e ao meu irmão, que acompanharam cada uma das etapas, não só desse trabalho, mas de todo o percurso da graduação. Tenho um orgulho imenso da nossa sintonia e do que somos como família. Essa conquista é tão minha quanto de vocês.

À prof.^a Aline, minha orientadora num primeiro momento, mas que, devido à chegada do Matheus, merecidamente se ausentou em licença-maternidade. Obrigada por toda a atenção, por ter ajudado a dar a primeira “cara” a esse trabalho e por todo o empenho em encontrar outra professora para me auxiliar. À prof.^a Cida, que embora já estivesse com a agenda cheia para o semestre, me acolheu de braços abertos em uma monografia já pela metade e me ajudou em tudo o que foi preciso.

Às migas da Fabico, pelas conversas sérias em mesa de bar e por tudo o que aprendemos e somos juntas. Desses cinco anos de faculdade, não tenho nenhuma dúvida de que vocês são a (melhor) parte – a mais concreta e duradoura.

À equipe d’O Viajante, por toda a harmonia construída, mesmo nesses tempos difíceis de finalização da 10^a edição do Guia Europa. Graças a vocês, trabalhar me ajudou a aliviar os momentos de ansiedade e de estresse da monografia.

E ao Kid-amigo Luciano Verner, por um dia ter me indicado *Carmen* como leitura e insistido na ideia de que essa era a melhor biografia do mundo.

Eu vim ao mundo para escrever esse livro.

Ruy Castro

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo analisar a construção da personagem Carmen Miranda na biografia *Carmen*, de Ruy Castro. Publicada em 2005 pela Companhia das Letras, a obra trata sobre os principais acontecimentos da vida de Carmen Miranda, desde sua ascensão como cantora de rádio na década de 1930 no Brasil, passando pelo período de auge de sua carreira como atriz de Hollywood e cantora da Broadway, até o processo de declínio e morte. Este trabalho foi desenvolvido com o intuito de contribuir para o estudo das relações entre jornalismo, literatura e biografia, bem como para a compreensão das estratégias narrativas utilizadas na construção da personagem. Para a análise, utiliza-se como método a análise pragmática da narrativa, com a intenção de entender quais são os componentes utilizados pelo autor para construir a personagem Carmen Miranda. Entre esses, estuda-se as funções do narrador, a relação com as fontes, os processos de identificação da audiência com o herói, a linearidade e a atribuição de causa e efeito aos acontecimentos. A partir do estudo, conclui-se que a biografia utiliza métodos jornalísticos, mas também constrói a narrativa empregando características próprias da literatura. Em *Carmen*, Castro desenvolve a figura de um narrador onisciente e, embora faça uso de métodos de investigação, constrói uma versão elogiosa e de exaltação da personagem biografada.

Palavras-chave: Ruy Castro; *Carmen*; Biografia; Jornalismo Literário; Personagem; Narrativa.

ABSTRACT

This monograph aims to analyze the construction of the character Carmen Miranda on the biography *Carmen*, by Ruy Castro. Published in 2005 by Companhia das Letras, the book treats on the the main events Carmen Miranda's life, from his rise as a radio singer in the 1930s in Brazil, through the acme period of his career as a Hollywood actress and singer of Broadway to the process of decline and death. This work was developed in order to contribute to the study of the relationship between journalism, literature and biography, as well as for understanding the narrative strategies used in the construction of the character. For the analysis, it is used as a method pragmatic analysis of the narrative, with the intent to understand what are the components used by the author to build the character Carmen Miranda. Among these, it is studied narrator functions, the relationship with sources, identification processes of the audience with the hero, the linearity and the attribution of cause and effect to events. From the study, it is concluded that the biography uses journalistic methods, but also builds the narrative employing characteristics of literature. In *Carmen*, Castro develops the figure of an omniscient narrator and although make use of research methods, builds a complimentary and exaltation version of biographee character.

Keywords: Ruy Castro; *Carmen*; Biography; Literary Journalism; Character; Narrative.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 RUY CASTRO: VIDA, CARREIRA E OBRA	12
2.1 Trajetória profissional de Ruy Castro	12
2.2 <i>Carmen</i> : da empatia inicial à biografia final	16
3 JORNALISMO E LITERATURA	19
3.1 Jornalismo literário: aproximações e relação histórica	19
3.2 Biografia: gênero híbrido	22
4 MÉTODO	28
4.1 Narrativa	28
4.2 Narrativa no jornalismo	32
4.3 Análise pragmática da narrativa	32
4.4 Personagem	35
4.5 Personagem no jornalismo	38
5 ANÁLISE DE <i>CARMEN: UMA BIOGRAFIA</i>	40
5.1 Surgimento e ascensão	41
5.2 Auge	53
5.3 Declínio e morte	68
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	85

1 INTRODUÇÃO

Jornalismo e literatura traçam trajetórias similares há muito tempo e, durante décadas, dividiram espaços lado a lado nos jornais, época dos folhetins, quando os romances eram publicados de forma seriada no rodapé das páginas. Embora tenham se distanciado momentaneamente durante o período de influência do modelo de jornalismo americano – uso de lides, pirâmide invertida e separação entre notícia e opinião –, ambas as atividades consolidaram sua estreita relação na década de 1960, durante a ascensão do *New Journalism*, época da publicação de importantes reportagens de teor literário escritos por jornalistas e escritores como Gay Talese, Tom Wolfe e Truman Capote.

Muitas vezes compreendida como um subgênero do jornalismo (PENA, 2009), a biografia é um gênero híbrido por natureza, unindo características da história, da literatura e do próprio jornalismo. Por décadas, a produção de biografias esteve praticamente restrita aos historiadores. Contudo, mudanças significativas nesse âmbito ocorreram a partir da década de 1990, quando jornalistas experientes passaram a se dedicar a narrar vidas. Foi exatamente o que aconteceu com Ruy Castro, profissional com anos de experiência em alguns dos veículos mais importantes do país, como *Correio da Manhã*, *Manchete*, *Veja*, *Folha de São Paulo* e *Jornal do Brasil* e que, a partir dos anos de 1990, começou a se dedicar ao gênero.

Entre as biografias escritas pelo jornalista, *Carmen: uma biografia* (2005) foi escolhida para essa monografia por razões estritamente pessoais. Sem saber muito sobre Carmen Miranda, comprei o livro em virtude de uma recomendação e por pura curiosidade. À medida que avançava na leitura, me descobri totalmente envolvida pela narrativa e encantada pela personagem. A partir de então, manifestei interesse em aprofundar os estudos relacionados ao gênero. Assim, surgiu a pergunta-chave deste trabalho: quais estratégias narrativas são utilizadas na construção da personagem Carmen Miranda?

O objetivo central desta monografia, portanto, é compreender a construção narrativa da personagem Carmen Miranda em *Carmen* (2005). Para cumprir essa ideia principal, alguns objetivos específicos também serão estabelecidos: relacionar biografia, jornalismo e teoria narrativa; situar a obra no percurso profissional do jornalista Ruy Castro; e sistematizar as estratégias narrativas utilizadas pelo autor na construção da personagem.

O Capítulo 2 trata especificamente da carreira de Ruy Castro, destacando alguns pontos principais de sua trajetória como jornalista; o envolvimento pessoal de que parte para

escolher seus biografados; e algumas incidências de sua vida que influenciaram de forma direta o processo de produção e de escrita de *Carmen* (2005).

A fim de melhor compreender a relação entre biografia e jornalismo, o Capítulo 3 faz um resgate histórico envolvendo as aproximações entre jornalismo e literatura, o próprio jornalismo literário e alguns de seus desdobramentos. Como bibliografia essencial, os trabalhos de Bulhões (2007), Pena (2006), Wolfe (2005) e Lima (2003) foram utilizados. Para problematizar as questões envolvendo especificamente a biografia, alguns outros autores fizeram-se necessários, como Vilas Boas (2002), Bruck (2009), Schmidt (1997), Bourdieu (1996) e Dosse (2009).

O Capítulo 4 disserta sobre o método utilizado neste trabalho, a análise pragmática da narrativa, teoria desenvolvida por Motta (2013) que prioriza o uso das estratégias comunicacionais na construção de significados, tanto em narrativas factuais, quanto ficcionais. Com o intuito de melhor compreender os elementos fundamentais desse processo, como a narrativa em si e a personagem, os estudos de outros autores também foram abordados, caso de Motta (2007), Sodré (2009), Reuter (2007), Brait (1985) e Forster (1969).

A efetiva análise da construção da personagem Carmen Miranda é tratada no Capítulo 5. Com o propósito de melhor desenvolver alguns pontos previamente estabelecidos, a obra é dividida e devidamente analisada a partir de três grandes eixos, cada um deles correspondendo a dez capítulos: surgimento e ascensão; auge; declínio e morte.

Por fim, nas considerações finais, alguns dos principais pontos tratados ao longo deste trabalho são retomados, assim como as principais conclusões relativas à análise da construção de personagem são apresentadas.

2 RUY CASTRO: VIDA, CARREIRA E OBRA

Este capítulo apresenta, de forma resumida, algumas passagens mais significativas sobre a trajetória pessoal e profissional do jornalista Ruy Castro, autor de *Carmen: uma Biografia* (2005), de modo a contextualizar alguns aspectos sobre as escolhas dos temas tratados em seus livros.

2.1 Trajetória profissional de Ruy Castro

Em uma entrevista para o caderno Folha Ilustrada, do jornal *Folha de São Paulo*,¹ Ruy Castro comenta: "Quando eu gosto de certas coisas, eu gosto demais. É o Rio, o futebol, a música popular, sorvete, gatos, mulheres, trabalho, jornal, revista, coisa velha...". Algumas dessas paixões, combinadas entre si, geralmente música, futebol ou Rio de Janeiro, são tema de seus principais títulos, publicados pela editora Companhia das Letras – *Chega de Saudade: a História e as Histórias da Bossa Nova* (1990), sobre o surgimento e ascensão da Bossa Nova; *O Anjo Pornográfico: a Vida de Nelson Rodrigues* (1992), biografia do jornalista, escritor e dramaturgo Nelson Rodrigues; *Estrela Solitária: um Brasileiro Chamado Garrincha* (1995), sobre o jogador de futebol Mané Garrincha; *Ela é Carioca: Uma Enciclopédia de Ipanema* (1999), com 231 miniperfis de personalidades do bairro de Ipanema; e *Carmen: uma Biografia* (2005), sobre a vida da cantora e atriz Carmen Miranda. Todas essas figuras não eram cariocas, mas, assim como ele, mantiveram forte relação com a cidade do Rio de Janeiro.

Nascido em Caratinga, Minas Gerais, em 26 de fevereiro de 1948, Ruy Castro costuma brincar que é um “carioca que nasceu longe de casa”.² Seus pais tinham uma pensão na Lapa, no Rio de Janeiro, e se mudaram menos de um ano antes de seu nascimento para o interior mineiro por questões de trabalho. Seu pai era dono de uma loja de artigos dentários em Caratinga e sua mãe, dona de casa; além de Ruy, o casal tinha uma filha dois anos mais nova, Ana Maria. Castro cresceu no interior mineiro, mas visitava o Rio de Janeiro com frequência, passando longas temporadas na casa de tias e primas. Em 1958, quando Ana Maria adoeceu, houve uma tentativa de voltar a morar na capital fluminense, mas depois que a menina faleceu, a ideia não foi adiante.

¹ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2010200811.htm#_=_>. Acesso em: 15 jan. de 2015.

² Disponível em: <<http://www.cfch.ufrj.br/index.php/linksuteis-comite-etica/27-noticias/104-a-vida-e-a-obra-de-ruy-castro-em-debate-na-eco-ufrj>>. Acesso em: 15 jan. de 2015.

O gosto pelos livros, pela palavra escrita e pela música foi estimulado pelos seus pais desde muito cedo. O contato com jornais aconteceu quando ainda era muito criança – a mãe o colocava no colo e lia em voz alta *A Vida Como Ela É...*, coluna de Nelson Rodrigues no jornal *Última Hora*. O jornalista lembra, em entrevista para o programa *Provocações*³ da TV Cultura, o significado desses momentos:

Um belo dia eu olhei para aquela página impressa do *Última Hora* e para aqueles símbolos impressos na página e descobri que eu lia, que eu sabia ler. Eu tinha descoberto a linguagem verbal. Eu tinha ingressado no universo da palavra.

A familiaridade com os livros também começou de forma prematura: quando ganhou de presente de aniversário de cinco anos uma edição de *Alice no País das Maravilhas*, escrito por Lewis Carroll e traduzido por Monteiro Lobato. Nessa mesma época, já dava seus primeiros toques na máquina de escrever do pai e, alguns anos depois, já teria permissão para usar a vitrola da família e tocar as canções que crescera ouvindo: músicas de Orlando Silva, Dick Farney, Lúcio Alves e Carmen Miranda, cantores da chamada “época de ouro” da música brasileira.

A família mudou-se para o Rio de Janeiro em 1964 e, três anos depois, um jovem Ruy de apenas 19 anos ingressava na faculdade. No mesmo dia em que iniciou as aulas do curso de Ciências Sociais na Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi), começou a trabalhar como repórter no *Correio da Manhã*, considerado, na época, um dos mais renomados jornais do Brasil. Sobre seu desempenho como aluno de Ciências Sociais, Castro afirma ter sido o pior aluno da história do curso, causando tanta vergonha à faculdade que jamais buscou seu diploma. Ele não cursou faculdade de Comunicação ou de Jornalismo, tampouco obteve o registro profissional necessário: “Exerci a profissão da maneira mais ilegal durante 40 anos e agora não faz mais diferença”, afirmou ao *Provocações*, da TV Cultura.

Nas décadas seguintes, o jornalista passaria por alguns dos veículos mais importantes da imprensa brasileira, geralmente na editoria de cultura. Contribuiu com *O Pasquim* nos primórdios do tabloide, foi redator da revista *Manchete*, repórter do *Jornal do Brasil* e editor da edição brasileira da revista *Seleções*, em Portugal. Entrevistou inúmeras personalidades para a *Playboy* e colaborou ainda com outras importantes revistas, como *IstoÉ* e *Veja*. Embora tenha passado por tantas organizações diferentes, Castro ressalta, em entrevista para o *site Digestivo Cultural*⁴, o que realmente foi crucial: “O importante mesmo foi ter tido, desde

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I6gGACZwe7c>>. Acesso em: 2 jan. de 2015.

⁴ Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=4&titulo=Ruy_Castro>. Acesso em: 3 jan. de 2015.

jovem, um grande traquejo de rua. Frequentei a noite, conheci os bares de todas as cidades por onde andei e aprontei o que pude enquanto deu”.

Em relação a “aprontar tudo o que pôde”, Castro se refere à vida bastante agitada que levou até quase completar quatro décadas de vida. “Aos 39, eu já tinha saído não só da casa de meus pais como de dois casamentos e doze empregos, e morado em dez endereços de quatro cidades em dois continentes” (CASTRO, 2013, p. 15). E, em seu círculo de amizades da época, o consumo exagerado de bebidas alcoólicas era comum, quase motivo de orgulho. Durante duas décadas, bebeu altas doses de vodca e de uísque e, no auge da dependência, entre 1983 e 1988, chegou a tomar duas garrafas de vodca por dia – até que a esposa o internou em uma clínica para dependentes químicos. Passados 40 dias de internação, Ruy Castro nunca mais voltaria a beber. Heloísa Seixas, atual esposa do jornalista, comenta a importância dessa superação em *O Oitavo Selo* (2014), um “quase romance” em que conta sobre as sete vezes em que o marido esteve muito próximo da morte:

Quando saiu da internação, Ruy descobriu que seu casamento tinha terminado. [...] mas nem assim ele voltou a beber. Tornou a trabalhar feito um louco. E em pouco tempo já estava começando a pesquisar para seu livro *Chega de Saudade*, que seria lançado dois anos depois. Ninguém podia imaginar a importância que esse livro teria na vida dele. [...] por causa de *Chega de Saudade* e da repercussão impressionante que teve, Ruy tornou-se escritor. Biógrafo. Fico arrepiada ao pensar que, se não tivesse parado de beber, ele nunca teria produzido suas biografias. (SEIXAS, 2014, p. 96).

O primeiro encontro com a Bossa Nova ocorreu muito antes de Ruy pensar em escrever *Chega de Saudade* (1990): quando tinha apenas 11 anos e ouviu pela primeira vez a voz e o violão de João Gilberto. Logo no início da carreira de repórter, em 1967, entrevistou Vinícius de Moraes e, em 1968, Antônio Carlos Jobim, ambos para a revista *Manchete*. Também manteve longas conversas por telefone com João Gilberto ao longo dos anos – o cantor é conhecido por não conceder entrevistas, mas por manter longos diálogos via telefone, inclusive com desconhecidos. Publicado pela Companhia das Letras, até então uma editora pouco conhecida no mercado, a obra de Ruy Castro fez um resgate histórico e cultural sobre as origens da Bossa Nova e os diversos compositores, cantores e instrumentistas que contribuíram para a consolidação do gênero musical brasileiro.

Assim que terminou de escrever sobre a Bossa Nova, o jornalista passou a se dedicar à outra biografia, de Nelson Rodrigues, uma escolha lógica dada a sua familiaridade com a obra do mais importante teatrólogo brasileiro. Depois de dois anos de pesquisa, *Anjo Pornográfico* (1992) foi publicado. O livro não se detém restrita e exclusivamente à vida de Nelson Rodrigues, mas dedica também dezenas de páginas à história do jornalista Mário Rodrigues,

pai de Nelson e figura fundamental para a compreensão da trajetória e da personalidade do filho. Pela biografia de Nelson Rodrigues, Ruy Castro recebeu, em 1994, o Prêmio Nestlé de Literatura na categoria obra publicada.

No caso de Garrincha, a ideia de biografá-lo surgiu de um processo contrário. A primeira intenção de Castro foi escrever sobre alguém que tivesse tido envolvimento com o alcoolismo e, quase imediatamente, lembrou de Manuel Francisco dos Santos, mais conhecido como Mané Garrincha. *Estrela Solitária* (1995) trata sobre o jogador de futebol que ganhou dois títulos de Copa do Mundo, em 1958 e 1962, mas que, devido ao consumo excessivo de bebida alcoólica, morreu aos 49 anos. Supostamente por não ter pedido autorização para escrever a biografia e por ter tratado de forma tão crua o problema de alcoolismo de Garrincha, o jornalista e a editora foram processados pelas filhas do jogador. O livro esteve fora de circulação durante um ano e o processo tramitou na Justiça durante onze anos. Embora não tenha havido nenhuma condenação, a obra só pôde voltar a circular mediante uma indenização paga pela editora. Feito o pagamento, o livro voltou às livrarias – com o conteúdo inalterado.

Para Ruy Castro, a função de uma biografia é “revelar o ser humano para quem se habituou a ver só o herói e mostrar o herói para quem só teve a chance de conhecer o ser humano” (VILAS BOAS, 2002). Desmistificar a figura de herói de seus possíveis biografados parece ser o primeiro passo:

[...] como eu parto não de uma empatia, mas de uma grande simpatia, até admiração, o personagem entra com um crédito muito grande na minha cabeça quando começo o trabalho de apuração. Dali eu começo a procurar informações que venham demolir essa admiração, para ver o que sobra. Eu procuro os problemas, os desvios de personalidade, as mentiras, as doenças graves, as dependências químicas [...].⁵

Ruy Castro é um dos autores mais antigos da Companhia das Letras, sua primeira contribuição data de 1992. Pela editora publicou 15 títulos como autor, 23 como organizador e 6 como tradutor. Entre eles estão *Um Filme é Para Sempre* (2006), *Tempestade de Ritmos* (2007) e *O Leitor Apaixonado* (2009), que trazem artigos escritos pelo autor sobre cinema, música e literatura, respectivamente, todas organizadas pela esposa Heloísa Seixas. Traduziu e organizou *O Livro dos Insultos* (1988); publicou, ainda, alguns pequenos romances, como *Bilac Vê Estrelas* (2000); organizou uma antologia de frases em *Mau Humor* (2002); e escreveu sobre o Rio de Janeiro em *Carnaval no Fogo* (2003).

⁵ Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ruy-castro>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Além desses, lançou seleções de crônicas sobre diferentes assuntos e em diversas editoras ao longo dos anos: *Amestrando Orgasmos* (2004), pela Objetiva, reunião de textos publicados entre 1997 e 2003 que tratam sobre sexo e orgasmo; *Letra & Música: a Canção Eterna e a Palavra Mágica* (2007), publicado pela Cosac Naify, que reúne crônicas sobre música, literatura e jornalismo; e *Morrer de Prazer: Crônicas de uma Vida por um Fio* (2013), editado pela Foz, que traz uma seleção de 53 crônicas publicadas originalmente no jornal *Folha de São Paulo*. Seu título mais recente, *Garotos do Brasil: os Passeios pela Alma* (2014), apresenta textos sobre alguns dos maiores nomes do futebol brasileiro.

Até o momento, Ruy Castro publicou somente biografias de personalidades que já faleceram, o que não é exatamente coincidência, já que costuma afirmar que biografados vivos não são confiáveis e que é impossível escrever sobre uma vida que ainda não terminou (BIOGRAFADO BOM..., 2014). Em junho de 2015 o Supremo Tribunal Federal (STF) votou e considerou inconstitucional os artigos do Código Civil que davam margem para a proibição de publicação de biografias não autorizadas. Até a recente mudança dessa lei o autor costumava declarar: “Enquanto não for assegurada minha independência, não quero fazer biografias. Outros biógrafos também pensam assim. A maior prejudicada é a história brasileira”, como enfatizou o jornalista em palestra na Feira do Livro de Frankfurt, em 2013 (FREITAS, 2013). Entretanto, após a decisão do STF, é prudente afirmar que o biógrafo possa vir a mudar de opinião. Atualmente, Castro dedica-se à produção de um livro sobre samba-canção, que irá contemplar o gênero musical de 1946 a 1965, e escreve crônicas para o jornal *Folha de São Paulo*, sempre às quartas-feiras e aos sábados.

2.2 Carmen: da empatia inicial à biografia final

Biografar uma mulher sempre esteve nos planos de Ruy Castro e a ideia sempre foi escrever sobre a vida de Carmen Miranda: “[...] embora eu falasse Leila Diniz [...] só para disfarçar, mas na verdade sempre foi a Carmen, né? E tudo o que eu sabia que existia em torno dela, o Rio dos anos 1920, 1930, Nova York e Hollywood nos anos 1940 e 1950, cassinos...”, revela o jornalista em entrevista para o programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 2006.⁶

Quando Castro começou o processo de produção de *Carmen: uma Biografia*, em meados dos anos 2000, a cantora e atriz já havia falecido há 45 anos. Por isso, encontrar

⁶ Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/200/entrevistados/ruy_castro_2006.htm>. Acesso em: 4 jan. de 2015.

peessoas que tivessem convivido com a biografada antes de ela se mudar para os Estados Unidos, em 1939, poderia ter sido uma tarefa aparentemente difícil. Mas, após a realização da entrevista com Jorginho Guinle, amigo com quem Carmen conviveu tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, Castro encontrou outras centenas de indivíduos que haviam se relacionado com a estrela. No total, o biógrafo ouviu mais de 200 pessoas, boa parte delas já com mais de 80 anos, mas que, dotados de boa memória, foram capazes de ajudá-lo:

As pessoas costumavam reproduzir a fala da Carmen e o seu jeito de falar. Aí, com o passar do tempo, já me foi possível definir o som da voz da Carmen, suas inflexões e expressões, a música da sua fala. Isso porque as descrições que eu tinha eram muito consistentes.⁷

Após quatro anos de intensa pesquisa e um ano de dedicação somente à escrita, *Carmen: uma Biografia* foi publicado em 2005, justamente quando se comemorava os 50 anos de sua morte. Conforme texto da própria contracapa do livro,

Todo mundo *conhece* Carmen Miranda. Mas quantos sabem como a filha do barbeiro e da lavadeira portuguesas, criada na Lapa carioca das décadas de 1910 e 1920, se tornou – mundialmente – uma das mulheres mais adoradas do século XX? (CASTRO, 2005).

Ao longo de 597 páginas, organizadas em 30 capítulos, epílogo e prólogo – além de discografia e filmografia completa –, Ruy Castro conta a vida de Carmen Miranda, destacando tanto aspectos profissionais quanto pessoais e construindo sua própria ideia a respeito da artista.

Sucesso absoluto como cantora de rádio na década de 1930 e recordista em venda de discos na época, Carmen Miranda contribuiu para a consolidação da música brasileira ao gravar sambas e marchinhas que são cantados até hoje. Em 1939, aceitou um convite para se apresentar em Nova York, e logo conquistou Hollywood, passando a gravar um filme atrás do outro, um dos motivos pelo qual permaneceu 14 anos sem voltar ao Brasil. No entanto, poucos sabiam que a artista que conquistara os Estados Unidos em apenas *seis minutos* trocava todos os holofotes por um casamento tradicional e por um filho. O senso de responsabilidade levou-a a usar estimulantes e soníferos para poder cumprir a intensa agenda profissional, o que contribuiu para sua morte precoce, aos 46 anos, vítima de infarto (CASTRO, 2005).

⁷ Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ruy-castro>>. Acesso em: 20 jan. de 2015.

Logo que começou a escrever os primeiros capítulos, Ruy Castro foi diagnosticado com câncer na garganta, na base da língua. Em *O Oitavo Selo* (2014), Heloísa Seixas comenta o árduo processo de tratamento:

Entre 28 de janeiro, dia do diagnóstico, e 4 de outubro, dia em que Ruy pôs o ponto final no livro *Carmen*, foram 34 sessões de radioterapia, num total de 93 irradiações, sete sessões de quimioterapia, com 20 horas de aplicações, 29 consultas médicas, 15 idas ao dentista, cinco biópsias, cinco exames de sangue, duas ressonâncias magnéticas, duas chapas de pulmão, uma endoscopia, uma cirurgia com duas passagens pelo centro cirúrgico, seis dias de internação, 16 punções para tirar líquido do pescoço e 61 sessões de fisioterapia. E Ruy fez tudo isso enquanto escrevia o maior livro de sua vida. (SEIXAS, 2014, p. 111-112).

São frequentes as passagens em que o jornalista retoma o assunto e afirma “Eu tinha de conseguir. Não podia decepcionar Carmen” (SEIXAS, 2014, p. 119) ou, então, “Meu medo não era morrer. Era não terminar de escrever o livro” (SEIXAS, 2014, p. 127). No ano seguinte à publicação, *Carmen: uma Biografia* conquistou o Prêmio Jabuti em duas categorias: biografia e livro de não ficção.

Mesmo passado 10 anos da publicação da obra, Castro continua associado à figura de Carmen Miranda. Além da biografia, coproduziu um disco de músicas remixadas acusticamente e foi curador de duas exposições, uma em Portugal e outra no Brasil. Embora reconheça que o legado da artista não é conhecido pelas gerações mais novas, em entrevista para o *site* *Universia*⁸, Castro se mostra otimista: “Vamos ter um *revival* da Carmen que eu espero que dure para sempre. [...] não tem como não se apaixonar e não descobrir que todos os cantores brasileiros que botaram alguma bossa na música são filhos dela”.

⁸ Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2006/03/16/446013/entrevista-ruy-castro.html>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

3 JORNALISMO E LITERATURA

Embora trabalhem com a mesma matéria-prima, a palavra, jornalismo e literatura têm tantas diferenças quanto semelhanças entre si. De forma simplificada, poderia se dizer que a literatura orienta-se para o *importante* e a informação jornalística para o *urgente* (MEDEL, 2002) ou, então, que a linguagem significa *meio* para o jornalismo e *fim* para a literatura. Enquanto a função do texto jornalístico está diretamente relacionada à apuração dos acontecimentos e ao compromisso com os fatos, o texto literário tem liberdade para a criação de ficção e de fantasia (BULHÕES, 2007).

Ambas as atividades, no entanto, compartilham outras características que as aproximam, como a narratividade e a temporalidade – afinal, produzir textos que contam uma ordem de acontecimentos reveladores da passagem do tempo é algo que inclui tanto a função do jornalismo quanto da literatura (BULHÕES, 2007). E, embora seja ficção, nada impede que a literatura se aproxime dos fatos e busque na realidade histórica sua inspiração necessária, ou que a atividade jornalística use recursos próprios do texto literário.

Justificando essa aproximação, existem pelo menos dois exemplos: a crítica social – própria do romance realista surgido em meados do século XIX –, e a reportagem – modalidade textual que permite uma atitude individualizada e mais inventiva do texto jornalístico. Segundo Bulhões (2007, p. 46), com o passar do século XX surge a grande reportagem e suas vertentes, como o livro-reportagem, algo que “condensa exemplarmente o hibridismo de gêneros do jornalismo e da literatura”.

3.1 Jornalismo literário: aproximações e relação histórica

A própria dificuldade de classificação dos gêneros torna complexa a definição do que seria o jornalismo literário. De acordo com Pena (2006), na Espanha, por exemplo, a prática é dividida em dois gêneros, *periodismo de creación* e *periodismo informativo de creación*, embora o uso dessa separação já parta do pressuposto de que textos essencialmente informativos não têm uma narrativa trabalhada.

No Brasil, há quem classifique jornalismo literário como o período no século XIX em que escritores desempenharam a função de jornalistas ou, então, o compreenda como sinônimo do movimento do *New Journalism* na década de 1960. Sem contar aqueles que ainda o classificam como a produção de outras modalidades de texto, como o romance-reportagem e a biografia. Pena (2006) parte do pressuposto de que todas essas práticas podem

ser compreendidas como jornalismo literário. Utilizando a música como analogia, define o gênero como:

[...] linguagem musical de transformação expressiva e informacional. Ao juntar os elementos presentes em dois gêneros diferentes, transformo-os permanentemente em seus domínios específicos, além de formar um terceiro gênero, que também segue pelo inevitável caminho da infinita metamorfose. Não se trata da dicotomia ficção ou verdade, mas sim de uma verossimilhança possível. Não se trata da oposição entre informar ou entreter, mas sim de uma atitude narrativa em que ambos estão misturados. Não se trata nem de jornalismo, nem de literatura, mas sim de melodia. (PENA, 2006, p. 21).

Os caminhos paralelos traçados pelo jornalismo e pela literatura se cruzaram centenas de vezes ao longo dos séculos, mas essas trajetórias passaram a se confundir significativamente no século XIX, quando surgiu, na França, o chamado folhetim, inicialmente um espaço no rodapé dos jornais dedicado à publicação de amenidades – de receitas culinárias a críticas literárias. Porém, gradativamente o folhetim se consolidou como área de publicação de romances em forma seriada – para continuar acompanhando a história era preciso comprar a próxima edição do jornal.

Publicar romances no rodapé dos jornais se tornaria um excelente modo de aumentar a tiragem do periódico, baratear o custo de venda e elevar o número de assinantes. Para tanto, Pena (2006) lembra que os folhetins precisavam obedecer a determinadas regras para alcançar o sucesso esperado: o capítulo deveria encerrar em um ponto de clímax; a linguagem precisaria ser o mais acessível possível, afinal, destinava-se a um público amplo; e, com o intuito de agradar ao leitor, a mudança no curso da história poderia ser realizada com frequência. A possibilidade de êxito comercial, combinada ao sucesso de público, levou dezenas de escritores a se dedicar aos romances em folhetim – caso de consagrados autores da literatura mundial, como Balzac, Dickens e Dostoievski, e de alguns dos mais renomados escritores brasileiros, como José de Alencar e Machado de Assis.

Ao longo do século XX, a parceria e a influência mútua perduraram. Não são poucos os casos de escritores que encontraram no jornalismo uma forma de sobrevivência – como Olavo Bilac e Lima Barreto – ou de jornalistas que se dedicaram à literatura – como Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e Nelson Rodrigues (COSTA, 2005). Mas o incipiente sucesso comercial do jornalismo modificou o modo de fazer notícias: “[...] uma vez que os fatos é que passam a interessar [...], o jornalismo vai se imbuindo cada vez mais da atitude de verificação dos acontecimentos em estado bruto, *in loco*” (BULHÕES, 2007, p. 23). Assim, surge a aplicação do conceito de objetividade – uso de métodos que legitimam e sustentam a ideia de credibilidade.

O uso recorrente desse conceito (e a conseqüente diminuição dos recursos literários) passa a ser utilizado quando o modelo de jornalismo norte-americano ganha força no Brasil, em meados de 1950. Para tanto, as matérias deveriam obedecer à lógica da pirâmide invertida e do *lead* (ou lide), premissa que pretende responder às perguntas mais importantes logo no início – o quê, quem, quando, como, onde e por que –, de forma a tornar o texto o mais objetivo possível.

Se no Brasil já havia quem não gostasse de tal mudança, nos Estados Unidos, berço do modelo jornalístico em vigência, os insatisfeitos pouco a pouco dariam origem a uma nova corrente na década de 1960, o Novo Jornalismo (*New Journalism*, em inglês). Segundo Bulhões (2007), diante da estrutura similar à linha de produção industrial, o novo gênero surgiu com uma postura libertária. A explicação de Lima (1993, p. 44-45) sobre o contexto social e político da época ajuda a compreender o momento:

Os Estados Unidos viviam a efervescência cultural, social e comportamental do movimento *hippie*, um fenômeno de incrível vitalidade de correntes contra culturais, que se rebelavam contra o estado imperante na vida americana. Os jovens recusavam o excessivo materialismo do *American Way of Life*, rejeitavam o modelo chavão do cinema de Hollywood, [...] chocavam os puritanos com uma liberdade sexual inconcebível uma década antes. Viravam os conceitos básicos da América de pernas para o ar, enfim.

Embora nunca tenha sido organizado ou executado como movimento, Tom Wolfe, um de seus precursores, publicou uma espécie de manifesto, em 1973, explicando que o Novo Jornalismo surgiu a partir da descoberta da possibilidade de se fazer não ficção utilizando recursos literários no jornalismo. Para produzir reportagens à altura do novo gênero, Wolfe (2005) destaca quatro recursos básicos: construção da história cena a cena; registro completo do diálogo; uso do ponto de vista da terceira pessoa e registro de gestos e hábitos do entrevistado.

Apesar de o termo Novo Jornalismo ter sido designado para essa prática, foi utilizado pela primeira vez em 1887 para desqualificar o trabalho de um jornalista britânico que costumava recriar a atmosfera das entrevistas e escrever matérias participativas. Chamá-lo de novo jornalista tinha um sentido pejorativo (PENA, 2006). E, antes mesmo de surgir como conceito, alguns jornalistas já haviam praticado o que depois ficaria conhecido como Novo Jornalismo, como John Hersey, ao escrever *Hiroshima* (1946). O livro descreve, por meio do depoimento de seis sobreviventes, a tragédia de Hiroshima e Nagasaki, as duas cidades destruídas por bombas atômicas durante a Segunda Guerra Mundial.

Além de jornalistas como Tom Wolfe e Gay Talese, alguns romancistas também contribuíram para a consolidação do Novo Jornalismo. Em *A Sangue Frio* (1965), Truman

Capote conta a história de dois bandidos que assassinaram uma família no interior do Kansas, Estados Unidos. Entre o dia em que leu a primeira nota sobre o estranho assassinato no *New York Times*, em 1959, até a publicação da obra, primeiramente na revista *New Yorker*, passaram-se seis anos. Embora o romancista houvesse concebido a ideia do livro anos antes de o gênero se consolidar, após a enorme repercussão da obra, o nome de Capote seria fortemente associado ao Novo Jornalismo (BULHÕES, 2007). Talvez exatamente por isso, Capote afirmasse que havia inventado um novo gênero, o chamado “romance de não ficção”.

De acordo com Lima (1993), o exemplo mais próximo desse gênero no Brasil foi experienciado na revista *Realidade*, entre 1966 e 1968, período de ouro da publicação. E, apesar de o Novo Jornalismo enquanto corrente não existir mais, a prática da grande reportagem evoluiu muito a partir dos feitos dos jornalistas norte-americanos e, hoje, influencia diretamente a produção do livro-reportagem, que tem “função recicladora da prática jornalística que ousa incorporar contribuições conceituais e técnicas provenientes de áreas como literatura e história” (LIMA, 1993, p. 8). Essa retomada da prática do jornalismo literário, pautada na harmonia entre eficiência e fluência, permite abordar diferentes assuntos, não necessariamente atuais, e de modo muito mais aprofundado do que o jornalismo periódico permite (LIMA, 1993).

As próprias características intrínsecas ao jornalismo não permitem que haja espaço nos veículos tradicionais para a grande reportagem – o jornalista deve cobrir o maior número de pautas no menor tempo possível –, acarretando falta de profundidade dos temas abordados. É provável que essa seja a explicação mais coerente para o fenômeno que Bulhões (2007) chama de jornalismo de livros, o impacto causado pela publicação dos romances-reportagem a partir da década de 1970. Desde então, a prática se ampliou e são inúmeros os casos de jornalistas que deixaram as redações dos grandes veículos para se dedicarem à produção de jornalismo em outros formatos – dentre eles, a biografia.

3.2 Biografia: gênero híbrido

Por intercambiar metodologias e saberes de diferentes áreas, a narrativa biográfica é um gênero híbrido por natureza. Por isso, não faria sentido falarmos em “biografia jornalística”, já que, “para biografar, ninguém precisa necessariamente ser jornalista, antropólogo, astrônomo, físico ou historiador. Basta ser biógrafo” (VILAS BOAS, 2002, p. 17). Na década de 1990, período em que o gênero teve um grande alcance de mercado – foram lançados 213 títulos em 1995, e 285 em 1996 –, algumas das biografias de maior

sucesso foram escritas por jornalistas: caso de *Chatô*, *Mauá* e *Estrela Solitária*, de Fernando Morais, Jorge Caldeira e Ruy Castro, respectivamente.

Talvez seja justamente por isso que alguns autores defendam a ideia de que biografia também pode ser uma atividade jornalística. Pena (2006), por exemplo, entende-a como um subgênero do jornalismo literário, cujo propósito é tratar sobre determinado personagem – os acontecimentos como fio condutor de uma vida, o que realmente interessa na obra. Características próprias do jornalismo ajudam a compreender o porquê desse viés sobre a biografia e o motivo pelo qual jornalistas estejam se dedicando a esse ramo – e de forma bem sucedida:

[...] eles já sabem obter informação difícil, considerada sigilosa, sobre uma variedade de assuntos a partir de agências governamentais e instituições particulares; convencer fontes relutantes a falar; escrever de forma clara para leitores de todos os níveis e não só para acadêmicos; utilizar o processador de texto antes de vencer o prazo final para entregar o trabalho. (WEINBERG, 1992¹ apud VILAS BOAS, 2002, p. 26).

No entanto, o próprio motivo do sucesso das biografias é questionado por inúmeros teóricos. Goldenberg (1996, p. 39) afirma que “o biógrafo me conta tudo o que eu queria saber sobre..., sem atrever-me a perguntar. A biografia está situada entre a necessidade de nos acreditarmos inescrutáveis e o desejo de dar uma espiada no quintal do vizinho”. Já Schmidt (1997) atribui o bom desempenho do gênero à perda contemporânea de referenciais ideológicos e morais. Assim, buscaríamos em trajetórias individuais do passado a inspiração para o presente. O autor menciona ainda “o *voyeurismo*, mais ou menos velado, [...] a fim de demolir mitos (transformando-os em ‘gente como a gente’)” (SCHMIDT, 1997, p. 2). Mas existe também outro olhar sobre a questão: “as pessoas extraordinárias excitam, orientam, alertam, ajudam a vivenciar o que acontece se acontecesse conosco, dando dimensão imaginária à vida” (VILAS BOAS, 2002, p. 39).

Embora esses possam ser os motivos atuais que justifiquem o sucesso das biografias ao longo de sua trajetória, o gênero assumiu diferentes propósitos. Madelénat (1984² apud BRUCK, 2009) divide a história da biografia em três modelos, equivalentes a três períodos diferentes. O primeiro deles, chamado de “clássico”, corresponde desde a Antiguidade até o século XVIII: época de produção das hagiografias, as histórias de vida dos santos. Nesse grande intervalo de tempo é que a biografia se coloca como “história alternativa” em relação à

¹ WEINBERG, Steve. **Telling the untold story**: how investigative reporters are changing the craft of biography. Columbia: University of Missouri Press, 1992.

² MADELÉNAT, Daniel. **La biographie**. Paris: PUF, 1984.

História Geral, na medida em que se trata de uma fonte muito particular, correspondente à narração de uma vida e de seu contexto (BRUCK, 2009).

Já no segundo período, chamado de “romântico”, correspondente ao final do século XVIII e a meados do século XX (até a Primeira Guerra Mundial), predominam as características de sensibilidade e de individualidade. Com um viés mais emocional, as biografias dessa época descrevem uma vida em sua “singularidade interior”. É ainda dentro dessa janela de tempo que se encontra o trabalho divisor de águas da biografia moderna – *The life of Samuel Johnson*, publicado por James Boswell, em 1791, na Inglaterra. A obra marcou época por aprofundar questões psicológicas, valendo-se dos métodos de apuração utilizados ainda hoje: documentos, entrevistas e conversas com o próprio biografado. Contudo, o gênero era visto à margem dos grandes campos de produção de conhecimento, como a filosofia e a história. O contexto era desfavorável para essa modalidade de publicação, mas, ainda assim, o gênero não só cresceu em termos de produção, como ainda tornou-se objeto de estudos na academia, principalmente na França (BRUCK, 2009).

Madelénat (1984 apud BRUCK, 2009) classifica o atual e último período como “moderno”. Se por um lado o biógrafo deve ser “objetivo” e “isento”, por outro, sofre pressão em função do caráter ficcional da obra. Bruck (2009, p. 37) afirma que “as biografias transformaram-se em um instrumento sintomático da publicização da vida. A exposição ao âmbito público é total; e o produto a apresentar exige dos biógrafos a confiabilidade do cientista e a inventividade do artista”. Atualmente, vigora a ideia de afinidade entre biógrafo e biografado, algo que nem mesmo Ruy Castro esconde – o jornalista parte da admiração pessoal pela trajetória daquele por quem se interessa em biografar. Contudo, alguns defendem que essa empatia inicial pode comprometer a objetividade.

Associada à imprecisão e à subjetividade, durante muito tempo a biografia foi vista como um gênero menor, voltada para o grande público, mas sem valor científico. Motta (2000, p. 2) relembra que a historiografia percebia tais características com desconfiança: “[...] parecia ‘arbitrário’, e mesmo ‘perigoso’, selecionar um indivíduo dentro da massa de homens que fizeram e que fazem a história”. Esse quadro se modificou somente na década de 1980, quando a historiografia passou a compreender as biografias produzidas no século anterior como lugares de memória social. Além disso, houve uma nova compreensão sobre as possibilidades de o método biográfico poder se tornar um instrumento de pesquisa histórica.

Seria possível, assim, através da reconstrução das trajetórias de vida de determinados personagens, iluminar aspectos pouco esclarecidos pela documentação, em geral muito pródiga em destacar os atos e muito pobre em detalhar os meandros decisórios. Desatada das malhas do reducionismo e da

simplificação, a biografia permitiria não só perceber as margens de liberdade e de constrangimento no interior das quais os indivíduos se moviam, como refletir sobre os limites da racionalidade do ator histórico. (MOTTA, 2000, p. 9-10).

A ascensão do gênero, não somente entre historiadores, mas também entre jornalistas é motivo de divergência entre o fazer biográfico desses profissionais. Schimdt (1997) reconhece o sucesso das biografias escritas por jornalistas, mas aponta alguns hábitos do método biográfico que são divergentes do modo como historiadores escrevem. Por exemplo, além não fazer referência às fontes ao longo do texto, jornalistas as utilizam como dados e não como leituras da realidade. Os entrevistados e a bibliografia utilizada são citados somente no final da obra, de modo a privilegiar a fluidez da narrativa em oposição ao caráter formal. E, segundo o autor, por influência do Novo Jornalismo, o conteúdo ficcional nessas biografias é muito mais marcante. Para Schmidt (1997, p. 9), as biografias escritas por historiadores seguem o caráter formal, mencionando as fontes ao longo do texto, sem comprometer a fluidez, e ainda utilizam recursos literários com menos frequência, com “margem de invenção menos dilatada”.

Classificada por Dosse (2009) como “gênero impuro”, a biografia se torna paradoxal justamente por sua narrativa depender simultaneamente do caráter histórico e do caráter ficcional. O autor defende que “o recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real” (DOSSE, 2009, p. 55). Alguns autores argumentam que essa característica está longe de ser um defeito. Segundo Bruck (2009), essa ambivalência entre fato e ficção deve ser vista como um espaço de liberdade para o escritor – existe o compromisso com a factualidade, mas sem necessariamente precisar cumprir os princípios de objetividade do jornalismo, por exemplo

Vista por uns como algo benéfico, essa dualidade entre fato e ficção é compreendida por outros autores como limitação. No artigo *The art of Biography*, Virginia Woolf se questiona sobre a possibilidade de a biografia ser uma arte. Segundo a autora de *Orlando* (1928), “[...] a arte da biografia é a mais restrita de todas as artes. [...] o romancista é livre, o biógrafo está atado” (1942³ apud VILAS BOAS, 2002, p. 111). A escritora inglesa constata que o processo biográfico requer certas condições e, entre elas, destaca a necessidade de cada palavra estar baseada em fatos: “e por fato, em biografia, entendemos o acontecimento que pode ser verificado por outras pessoas além do artista. Se ele inventa fatos [...] e tenta combiná-los com fatos de outra história, eles se destroem mutuamente” (WOOLF, 1942 apud VILAS BOAS, 2002, p. 112).

³ WOOLF, Virginia. *The art of biography*. In: **The death of a moth and other essays**. Nova York: Harcourt, Brace and Co., 1942.

Em compensação, Maurois (1930⁴ apud DOSSE, 2009), autor francês de diversas biografias, defende a potencialidade do gênero como obra artística. Para ele, a realidade das personagens das biografias não as impede de serem sujeitos da arte. O autor compara o biógrafo ao retratista, que pode fazer suas escolhas sem abrir mão do que é essencial à tela. Para tanto, deve seguir alguns princípios, como a ordem cronológica – de modo a prender a atenção do leitor na expectativa do desenrolar da história –, e não descentralizar demais o herói da biografia, não fazendo-o desaparecer em meio ao pano de fundo. É preciso também valorizar os fatos que, aparentemente, não teriam grande significado: “os menores detalhes são, frequentemente, os mais interessantes” (MAUROIS apud DOSSE, 2009, p. 56).

A ordem cronológica, justamente um dos itens defendidos por Maurois (1930 apud DOSSE, 2009), é um dos pontos mais questionados na biografia. No clássico artigo *A Ilusão Biográfica* (1996), Bourdieu critica a visão do senso comum de que uma vida possa ser narrada e atribuída de sentido como “um caminho que percorremos e que deve ser percorrido [...], que tem começo (‘uma estreia na vida’), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade” (BOURDIEU, 1996, p. 183). Além da ordem cronológica, para Bourdieu (1996, p. 184) o biógrafo também atribui sentido lógico aos acontecimentos na medida em que usa expressões como “já”, “desde então”, “desde pequeno”, “sempre” – maneiras de “extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva”.

Porém, alguns biógrafos defendem a ideia do tempo cronológico na escrita das biografias. Weinberg (1992 apud VILAS BOAS, 2002) afirma que, se analisadas de modo isolado, as ações dos protagonistas não pareceriam lógicas, mas fariam sentido se fossem compreendidas como resultado de uma ação anterior. Assim, é preciso seguir a vida conforme foi vivida, ou seja, cronologicamente. Entretanto, Vilas Boas (2002) ressalta que a cronologia do biografado não quer dizer necessariamente cronologia no tempo da narrativa. No decorrer da obra, o biógrafo pode ir e voltar no tempo, começando a narrativa pela morte do biografado, por exemplo – o uso da linearidade sendo substituído pelo sentido de continuidade cronológica.

Conforme Pena (2006), o biógrafo tradicional tende a acreditar que poderá preencher lacunas, quando, na verdade, qualquer história é somente o que podemos nos lembrar dela, mas nunca a sua totalidade. Contudo, os biógrafos tendem a discordar dessa ideia e acreditar na premissa de que, utilizando as técnicas certas e fazendo o trabalho da forma correta, é

⁴ MAUROIS, André. *Aspects de la biographie*. Paris: Grasset, 1930.

possível atingir a totalidade do biografado – é o que afirma Ruy Castro, biógrafo e autor de *Carmen: uma Biografia* (2005), em entrevista à Mohazir Salomão Bruck:

Acho que quem fala “na impossibilidade de efetivamente biografar alguém”, está apenas tentando justificar sua própria preguiça. Se houver tempo para procurar as fontes e conversar com elas, não há nada importante que não possa ser esclarecido. E, quando se fica muitos anos em cima da vida de uma pessoa e se entrevista 200 pessoas ou mais a respeito dela, tudo o que for importante na vida dessa pessoa acabará vindo à tona. (BRUCK, 2009, p. 53).

É importante ressaltar que a compreensão de Castro sobre a ilusão biográfica não está necessariamente relacionada ao conceito de Bourdieu. Como bem nota Bruck (2009), a complexidade da teoria bourdiana não deve ser respondida com um sim ou não, mas compreendida como uma crítica direcionada às narrativas biográficas escritas de forma linear.

Para compreender com mais clareza a ideia de ilusão biográfica, Pena (2006) menciona os conceitos de tempo e de memória de Jacques Derrida. Ao lembrar de algo, o que era passado torna-se narrativa e articula-se no presente, ou seja, um pensamento só é memória no esquecimento; quando acionado ou lembrado, já é considerado discurso. Em relação à memória, Pena (2006) interpreta os dizeres de Derrida afirmando que existem duas memórias: a interior (relativa ao sujeito e que, ao se extinguir, é absorvida por outras memórias) e a totalizadora (relativa à escritura, carrega todas as memórias juntas e pode ter diferentes interpretações).

Partindo da ausência (do autor) para fundar outra presença, a escrita leva o significado sempre para a posteridade, para o futuro. Nesse sentido, rompe com a ideia de linearidade temporal, já que o instante original das formulações jamais seria atingido, pois ele não estaria no passado, mas na sua reinterpretação no presente. [...] Toda vez que lemos um texto sobre o que já passou, estamos dando nova forma àquele acontecimento. (PENA, 2006, p. 76).

Conforme constatam Fonseca e Vieira (2011), uma das funções da biografia é contribuir para a reconstrução da história dos biografados. Essas personalidades, ao serem resgatadas pelos biógrafos, ganham novo significado, não como uma reinvenção de sua existência, mas como uma nova possibilidade de entendimento e registro de memória e de valor de sua trajetória. Contudo, embora alguns profissionais discordem, é importante compreender os limites dessa tarefa. Segundo Pena (2006, p. 93), “não existe um verdadeiro biografado, apenas complexos pontos de vista sobre ele”. Vilas Boas (2002) também faz ressalvas sobre os limites do gênero ao afirmar que o texto biográfico representa, simula e recria a partir de fontes, mas não esquece que, a história de vida completa e irreparável é humanamente impossível. Como bem resume o autor: “biografia é o recorte de uma vida, não a vida” (VILAS BOAS, 2002, p. 136).

4 MÉTODO

4.1 Narrativa

A linguagem é compreendida como mediadora entre o homem e o mundo – das nossas experiências ao conhecimento sobre a realidade – e a narrativa é a sua principal forma de expressão. Motta (2013, p. 18) define as narrativas como “estruturas que preenchem de sentido a experiência e instituem significado à vida humana”. Mais do que um conceito, o autor defende a ideia de que nossas vidas são narrativas – construímos nossa identidade e nossa biografia narrando. Assim, o estudo das narrativas envolveria a própria compreensão do sentido da vida, motivo pelo qual Motta (2013) define seis contundentes razões para aprofundar os conhecimentos a respeito da área.

A primeira delas diz respeito a “estudar a narrativa para entender quem somos” (MOTTA, 2013, p. 27), ou seja, compreender de que forma a disposição dos acontecimentos dá sentido para construirmos nossa própria imagem, um autossignificado singular. A percepção sobre os acontecimentos da vida e a maneira que narramos nossa história revela quem somos, mas também quem pretendemos ser. Tratando-se de biografias, como referido anteriormente, o interesse pela vida de figuras do passado está relacionado a uma ideia de inspiração para o presente. Logo, as narrativas biográficas podem servir também como um modo de autoconstrução. Associada ao motivo anterior, a segunda razão tem como intuito “compreender como os homens criam representações e apresentações do mundo” (MOTTA, 2013, p. 32). Hoje as experiências são cada vez mais mediadas, já que o contato com o exterior acontece por meio de representações da realidade. Os acontecimentos, ao serem “empalavrados”, adquirem novos significados, de modo a torná-los familiares. Muitas vezes o propósito das narrativas biográficas é compreendido como uma maneira de aproximar o biografado das pessoas comuns, desmitificando a figura de herói e tornando-os “gente como a gente”.

Cabe estudar as narrativas por uma terceira razão: “esclarecer as diferenças entre representações factuais e fictícias do mundo” (MOTTA, 2013, p. 35). Isto é, verificar como o uso dos recursos linguísticos é capaz de representar uma relação factual ou um mundo imaginário, mas sem esquecer a intencionalidade dos interlocutores envolvidos no ato de comunicação – algo presente em todo o ato narrativo. De maneira sucinta, Motta (2013) afirma ser possível distinguir a narrativa factual da fictícia por meio da “vontade de sentido”. Se a intenção for traduzir fielmente o real, o narrador utiliza uma linguagem referencializada,

repleta de dados e citações, com o intuito de produzir o efeito de real. Já as narrativas fictícias adotam uma linguagem cuja finalidade é estimular a imaginação. Em relação às biografias, esse terceiro motivo está relacionado a própria proposta de análise deste trabalho: compreender e apontar os recursos linguísticos utilizados para a construção da personagem em *Carmen: uma Biografia* (2005).

Fortemente relacionada à anterior, a quarta razão para estudar as narrativas é que “a lógica narrativa serve igualmente para enunciar fenômenos tão diferentes como a literatura ficcional e a historiografia fática” (MOTTA, 2013, p. 41). Na historiografia, existe uma questão paradoxal: por um lado, a fidelidade aos acontecimentos; por outro, a inevitável concessão à imaginação. Tal antagonismo remete para um questionamento também recorrente no estudo das biografias: até que ponto a narrativa é um relato fiel da realidade ou é apenas uma versão entre tantas possíveis sobre o mesmo acontecimento?

Compreender “como os indivíduos e sociedades cotejam o excepcional e o consuetudinário a fim de tornar familiar o que antes não era familiar” (MOTTA, 2013, p. 53) é o quinto motivo pelo qual se justifica o estudo das narrativas. Por vivermos em um mundo mediado, cabe aos meios de informação tornar a realidade menos complexa e desordenada, buscando significados para os acontecimentos extraordinários – aqueles que rompem com o corriqueiro e com o senso comum e ajudam o homem a enfrentar os constantes processos de caotização do mundo. De ordem prática, a sexta e última razão para o estudo das narrativas é que “precisamos estudá-las para melhor contá-las” (MOTTA, 2013, p. 58). É necessário ter o domínio da técnica, assim como em qualquer outra área do conhecimento, para melhor desenvolvê-la, justamente o que pode ocorrer ao investigarmos minuciosamente o modo como as biografias são produzidas.

Em seus apontamentos sobre narrativa, Sodré (2009) trata as notícias mais como uma situa o problemática aos moldes de um enredo, do que como uma história com princípio, meio e fim. O autor expõe também conceitos de narrativa jornalística de diferentes teóricos, como Blanchot (1959⁵, p. 14 apud SODRÉ, 2009, p. 26), que a define não como “o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento [...]”. Para o autor, quando representados, um acontecimento, um incidente ou um episdio não precisam preexistir ao ato de narrar. Já Genette (1972⁶, p. 252 apud SODRÉ, 2009, p. 27) apresenta ideia diferente: “a narrativa   o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a rela o do acontecimento ou de

⁵ Blanchot, M. **Le livre   venir** [s.l.]: Nouvelle Revue Française, 1959.

⁶ Genette, G. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

uma série de acontecimentos”. De acordo com esse conceito, a narrativa poderia tratar sobre um acontecimento preexistente, representando-o pelo texto.

Outros conceitos revisitados por Sodré (2009) em rela o   narrativa são os de enunciado e enuncia o, dois modos de compreender qualquer fato linguístico. O enunciado geralmente   visto como o resultado da a o, o produto fechado ou acabado da prática social de linguagem ou discurso, enquanto a enuncia o refere-se ao ato comunicativo que gerou o enunciado – as diversas circunstâncias que geraram a fala. Contudo, uma abordagem teórica da narrativa diferencia-se de outra em fun o da ênfase dada a um desses aspectos. Sodré (2009) afirma que a narratologia, por exemplo, destacaria o enunciado, preocupando-se mais com os pontos em comum existentes em todos os atos de comunica o (esse conceito será retomado mais adiante, ainda neste capítulo). Já os estudos que prezam a enuncia o privilegiariam características históricas, sociológicas e psicanalíticas do discurso.

Em rela o   análise interna das narrativas, Reuter (2007) comenta alguns t picos importantes para a diferencia o entre texto e “não texto”, com o intuito de compreender a narrativa como um material linguístico. Além da distin o entre enunciado e enuncia o, Reuter (2007) salienta também a importância de distinguir fic o e referente. Fic o seria a história e o mundo construídos pelo texto e que existem apenas nas palavras, enquanto o referente seria o “não texto”, o mundo real ao qual se remete e que existe fora da narrativa. A complexidade dessa distin o está justamente no fato de que muitas narrativas são baseadas no real – como as biografias – e utilizam determinados efeitos de real, como o realismo, a narrativa “naturalizada” e a verossimilhança, para atingir tal propósito (REUTER, 2007).

Independentemente do ponto de vista realçado por um ou outro teórico, o narrador   elemento estruturador da história e suas variantes que podem ser inúmeras, costumam dizer muito a respeito do enredo. Mas, como salienta Reuter (2007), não se deve confundir escritor e narrador. Enquanto o primeiro   alguém que existe ou existiu em carne e osso e situa-se no “não texto”, o segundo   uma figura que existe por intermédio das palavras: “o narrador   fundamentalmente constituído pelo conjunto de signos linguísticos que d o uma forma mais ou menos aparente àquele que narra a história” (REUTER, 2007, p. 19). A mesma ressalva também se aplica   diferencia o entre leitor e narrat rio – o primeiro   um ser humano real e o segundo   quem, no texto, escuta ou l  a história.

Embora o narrador assuma sempre pelo menos duas fun o es – evocar o mundo e organizar a narrativa intercalando descri o es e falas de personagens – a maneira com a qual se insere poderá caracterizá-lo como alguém que interfere mais diretamente na narrativa (REUTER, 2007). Assim, o autor menciona outras sete fun o es complementares e

intercambiáveis: comunicativa – o narrador age ou dirige-se diretamente ao narratário; metanarrativa – comenta o texto apontando para a própria organização interna; testemunhal – o grau de certeza ou de distância que mantém em relação à história; modalizante – manifestação dos sentimentos que a narração desperta; avaliativa – julgamento relativo à história, à personagem ou ao relato; explicativa – fornece ao narratário informações secundárias sobre o assunto que está por vir; generalizante ou ideológica – manifestação da relação do narrador com o mundo.

Ao abordar o tema das vozes narrativas, “a escolha do romancista não é entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (cujas formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica) [...]” (GENETTE, 1978⁷ apud REUTER, 2007, p. 69). Assim, a narrativa pode ser tanto aquela em que o narrador não está presente na história, conhecido como heterodiegético, quanto aquela em que ele é um dos personagens do enredo, chamado de homodiegético. Nas biografias, o narrador costuma ser heterodiegético, embora existam alguns raros casos em que o narrador também se configura como personagem na história. A perspectiva da narrativa, outra questão abordada por Reuter (2007), pode ter três diferentes classificações: a “visão de trás”, em que o narrador é onisciente e sabe mais do que os personagens – mais comuns em textos biográficos; a “visão com”, que passa por um ou mais personagens; e a “visão de fora”, casos em que o leitor tem a impressão de saber menos do que os personagens. Quando esses dois conceitos – vozes e perspectivas das narrativas – são relacionados, têm-se o que Reuter (2007) chama de instância da narrativa. Essa abordagem permite cinco diferentes combinações, mas, para os fins deste estudo, interessa detalhar apenas uma delas, a de narrador heterodiegético e perspectiva “neutra”:

Essa combinação, bastante rara, restringe radicalmente as possibilidades, pois procede como se o universo, as ações e as personagens se apresentassem diante dos nossos olhos sem o filtro de nenhuma consciência, de maneira neutralizada, como se o narrador, testemunha “objetiva”, soubesse menos do que as personagens e, por isso, pudesse fornecer apenas algumas informações ao leitor, sob a forma menos distinta possível. (REUTER, 2007, p. 80).

É possível relacionar essa instância narrativa tanto ao texto jornalístico, que tem por intuito relatar os fatos de modo “imparcial” e “objetivo”, quanto ao texto biográfico, que logra da mesma premissa: narrar os acontecimentos de uma vida unicamente do modo como ocorreram, ambos partindo de uma ideia equivocada de narrador isento.

⁷ GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Le Seuil, 1978.

4.2 Narrativa no jornalismo

O esquema básico de qualquer narrativa costuma ser: situação inicial, complicação, reação, resolução, situação final, avaliação ou moral da história (SODRÉ, 2009). Contudo, os textos jornalísticos que seguem essa lógica, principalmente os de *hard news*⁸, são exceção. Na maioria das vezes o texto obedece ao princípio do lide, respondendo às perguntas mais importantes – o quê, quem, quando, como, onde e por que – logo no começo do relato. Tal estrutura dificulta a análise da narrativa, pois essa modalidade de texto não tem como proposta contar uma história, mas sim “reproduzir a realidade” (MOTTA, 2013). A análise de narrativas jornalísticas tradicionais exige o reordenamento dos acontecimentos. É preciso identificar e reposicionar as personagens, juntar as pontas, encontrar o encadeamento conectivo e recompor a sequência temporal dos fatos – algo que o público já faz de modo natural. A esse processo como um todo, Motta (2013) chama de acontecimento-intriga, o que caracterizaria a narrativa noticiosa por excelência e teria a capacidade de tecer a totalidade da história.

De acordo com as conclusões de Motta (2013), a análise da narrativa jornalística estaria entre a narrativa literária (ficcional) e a análise histórica (fática), integrando elementos de ambas e tornando-se nova e singular. Se tal constatação já é válida para o jornalismo tradicional, certamente se aplicaria às biografias, tema deste estudo e gênero híbrido por natureza. Na maioria das vezes a biografia segue o caráter cronológico – justamente o motivo de crítica por parte de teóricos como Pierre Bourdieu, como já mencionado no capítulo 3. Contudo, ainda que de forma sutil, em algumas situações, as biografias se aproximam da chamada pirâmide invertida própria do lide e das *hard news*. É o que acontece quando o autor opta por iniciar a biografia a partir do momento da morte da biografado e não pelo seu nascimento, por exemplo, como seria a ordem lógica da narrativa.

4.3 Análise pragmática da narrativa

A metodologia utilizada para o desenvolvimento deste trabalho é a análise pragmática da narrativa, método desenvolvido por Motta (2013) que, ao combinar saberes da narratologia e da fenomenologia, privilegia o uso da linguagem em seus mais diferentes aspectos. Segundo

⁸ Motta (2013) classifica os textos jornalísticos em *soft* e *hard news*. As *soft news* seriam aquelas notícias de maior caráter dramático e que permitem ao jornalista liberdade para uso de uma linguagem literária. Já as *hard news* seriam as notícias do dia a dia, próprias de editorias como política, geral e economia.

o autor, a narratologia é a teoria da narrativa que compreende as estratégias e os procedimentos empregados na análise das narrativas humanas, enquanto a fenomenologia é o método que permite perceber as narrativas em sua essência e em suas relações. Embora utilize partes do conhecimento próprio da narratologia clássica, Motta (2013) deixa claro que opta por uma visão diferente, uma vez que privilegia mais a enunciação do que o enunciado. Na prática, tal escolha significa que sua postura é mais antropológica, cultural e interdisciplinar e está totalmente interessada no contexto comunicativo.

Para melhor compreender as ideias apresentadas pelo teórico, cabe contextualizar e aprofundar um pouco mais alguns desses aspectos relacionados ao método. De acordo com Motta (2007), a narratologia dedica-se às expressões narrativas factuais (jornalismo, história, biografias) e ficcionais (contos, filmes, novelas, histórias em quadrinhos, etc.), buscando compreender como os sujeitos sociais constroem seus significados a partir de narrativas, tanto da realidade quanto da mídia. O autor defende que os discursos narrativos desenvolvem-se a partir de estratégias comunicativas a fim de despertar certas intenções e objetivos, ou seja, a organização narrativa, ainda que espontânea ou intuitiva, influencia a produção de determinados efeitos de sentido. Tal constatação está relacionada à outra questão bastante enfatizada:

Quem narra tem algum propósito ao narrar, nenhuma narrativa é ingênua. A análise deve, portanto, compreender as estratégias e intenções textuais do narrador, por um lado, e o reconhecimento (ou não) das marcas do texto e as interpretações criativas do receptor, por outro lado. (MOTTA, 2007, p. 146).

Assim, as narrativas não são compreendidas como representações da realidade, mas como construções discursivas (tanto fáticas quanto fictícias) baseadas em experiências de vida e que se tornam formas de exercício de poder e de hegemonia (MOTTA, 2013).

Os primeiros estudos relacionados à narrativa surgiram ainda durante a Grécia Antiga. A obra *Poética*, de Aristóteles, permanece sendo referência para a narratologia, principalmente em relação a um conceito que é debatido ainda hoje, a mimese. De acordo com Motta (2013), em sua origem, a mimese era compreendida como imitação, recriação ou representação do mundo, mas, gradualmente, passou a ser estudada também como processo antropológico, auxiliando a relação do homem com o saber prático e a ação social (GEBAUER; WULF, 2004⁹ apud MOTTA, 2013). Mas, mais do que isso, a mimese teria a função de dar um novo significado a algo, o que acontece a partir de experiências próprias de

⁹ GEBAUER, G.; WULF, C. **Mimese na cultura**. São Paulo: AnnaBlume, 2004.

cada indivíduo. Ao ouvir uma música, ler um livro ou uma notícia no jornal, a percepção sobre sua significação estaria diretamente vinculada aos valores e memória cultural.

Contribuições mais pertinentes para o estudo da narrativa só aconteceram em meados do século XX, após a publicação, em 1928, de *Morfologia do Conto Maravilhoso*, do russo Vladimir Propp, obra que, ignorada durante anos na União Soviética, foi redescoberta pelo antropólogo francês Lévy Strauss na década de 1950. Ao utilizar a morfologia botânica como inspiração para estudar as formas dos contos infantis, Propp fez sua maior contribuição: dar um *status* científico à crítica literária, até então compreendida como humanista e intuitiva. Com relação à análise estruturalista de cunho mais literário, o episódio mais significativo ocorreu em 1966 com a publicação da revista *Communications* – com a contribuição de Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Gérard Genette, entre outros – que, em seus artigos, visava encontrar um modelo narrativo único, comum a toda variedade de discurso. E, apenas em 1970, Todorov cunhou o termo narratologia referindo-se à análise da narrativa (MOTTA, 2013).

Embora tenha surgido a partir dos esforços de formalistas russos e de estruturalistas franceses, após o avanço gradual dos estudos, a narratologia se desvinculou dessas correntes e, nas últimas décadas, passou a abranger um campo de conhecimento muito maior. Hoje, é utilizada não apenas na teoria literária (área em que mais se desenvolveu), mas também na história, na pragmática, na antropologia e nas teorias da comunicação, transformando-se em uma teoria interpretativa da cultura. Essa visão sobre a narratologia defendida pelo autor “inclui todas as produções do ser humano cuja qualidade essencial é o relato de uma sucessão de estados de transformação e cujo princípio organizador do discurso é o contar” (MOTTA, 2013, p. 79). Assim, a narratologia deixa de pertencer apenas à teoria literária para se tornar multidisciplinar, um procedimento de análise social geral.

É preciso voltar à atenção também para a segunda teoria adotada por Motta (2013) em sua metodologia: a fenomenologia. Fundada por Edmund Husserl, essa ciência tem como fundamento refletir sobre “aquilo que se mostra” e não somente aquilo que aparece ou parece ser. A intenção é desvendar a essência do fato e não mais o fato em si, sendo necessário “colocar entre parênteses” tudo aquilo que não é o sentido, para que, assim, se possa atingir o essencial do objeto observado. Na narratologia, tal método é empregado na medida em que sucessivas interpretações são capazes de modificar o próprio objeto, oferecer novos significados, dando a ele uma inserção mais nítida e de caráter cultural mais amplo (MOTTA, 2013).

Assim, a proposta central de Motta (2013) em *Análise Pragmática da Narrativa* é analisar como a comunicação narrativa é capaz de produzir significações por meio dos mais diferentes acontecimentos e meios, de forma a compreendê-la como um fato cultural. Para isso, o estudo prioriza os aspectos em que a pura análise gramatical não é suficiente, e leva em consideração noções como emissor (narrador), destinatário (narratário), intenção comunicativa, contexto verbal, situação ou conhecimento do mundo compartilhado, entre outros. A metodologia de Motta (2013) enfatiza também que mesmo os métodos tipicamente gramaticais fazem parte do projeto dramático do narrador – sequência dos episódios ou escolha e inserção de personagens na narrativa, por exemplo – e são fatores intencionais, situacionais e contextuais.

4.4 Personagem

Na narrativa moderna, é habitual que a personagem seja o elemento que mais desperte empatia no leitor em função dos mecanismos de identificação, projeção e transferência. Conforme ressalta Candido (2011), a personagem é o que há de mais “vivo” no romance e, por isso, tornou-se o componente mais comunicativo e atuante. Ao lembrar sobre o envolvimento pessoal desenvolvido em relação às personagens, Brait (1985) ressalta também a “aura” da personagem – sendo capaz de espelhar a vida e fingir tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade. Reuter (2007, p. 41) chega a comentar que, devido ao papel fundamental desempenhado em qualquer narrativa, “toda história é história de personagens”.

Embora possa ser considerada por muitos teóricos como a característica mais marcante na ficção, o conceito e a função da personagem passaram por diversas transformações ao longo da história; retrospectiva essa retomada por Beth Brait em *A Personagem* (1985). Sendo um dos elementos da narrativa, logicamente os primeiros estudos remontam também para a *Poética*, de Aristóteles, e para o conceito de mimese. Brait (1985) afirma que as ideias do pensador grego transcendiam a simples noção de representação ou de reflexão, tanto que em sua obra destaca dois aspectos essenciais: a personagem como reflexo da pessoa humana; e a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto. Bastante pertinente também é o conceito de verossimilhança interna de uma obra, muito mais importante do que a simples imitação do real: “não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES¹⁰ apud BRAIT, 1985,

¹⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa, Guimarães. s.d.

p. 3). Brait (1985, p. 31) afirma ser possível estender esses conceitos aos estudos da personagem, de modo a caracterizá-la também como um “ente composto a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece”.

Até meados do século XVIII, todos os estudos que trataram sobre questões relacionadas à personagem sofreram influência do conceito de mimese de Aristóteles. Em *Ars Poetica*, Horácio reitera esse pensamento ao relacionar o conceito às ideias de entretenimento, função pedagógica e aspecto moral. Segundo Brait (1985), o pensador latino compreende a personagem não só como reprodução dos seres humanos, mas também como modelo a ser copiado, destacando o estatuto moralizante. Essa mesma concepção, pautada pela influência dos dois pensadores, perdurou ao longo da Idade Média e do Renascimento – a personagem continuou sendo um ente semelhante, carregado de virtudes a serem imitadas pelo ser humano comum.

O desenvolvimento do romance, a ascensão do público burguês e o declínio dos valores da estética clássica foram alguns dos fatores que contribuíram para a queda da concepção herdada de Aristóteles e de Horácio durante os séculos XVIII e XIX. A partir de então, a personagem passou a ser compreendida como “representação do universo psicológico de seu criador” (BRAIT, 1985, p. 37). Contudo, ambos os conceitos tomam a personagem como espelho do ser humano.

A concepção sobre a personagem no romance passou por significativas mudanças ao longo do século XX, primeiramente após a publicação de *Aspectos do Romance*, de E. M. Forster, em 1927, quando o gênero passou a ser compreendido como um sistema formado por intriga, história e personagem, sem haver mais a necessidade de o mundo exterior servir de referencial. Contudo, mudanças efetivas em relação ao estudo do romance ocorreram, de fato, a partir dos já mencionados estudos dos formalistas russos que, ao compreender a obra como um sistema particular e a personagem como um ser de linguagem, modificaram o modo de estudo da narrativa e da personagem (BRAIT, 1985).

Desde então, os estudos que tratam sobre narrativa enfatizam o caráter único da personagem, “é sempre invenção, mesmo quando se constata que [...] são baseadas em pessoas reais ou elementos da personalidade de determinado indivíduo” (GANCHO, 2006, p. 17). Como define Brait (1985), a personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, já que não existe fora das palavras. Mesmo assim, muitas delas passam certa noção de profundidade e de força, algo que ocorre devido à unidade e à simplificação estrutural dada pelo romancista. É como se, por não sermos capazes de compreender por inteiro as decisões dos seres humanos, as personagens funcionassem como uma espécie de compensação: “no

romance, estes são desvendados pelo romancista, cuja função básica, é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo de causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito” (CANDIDO, 2011, p. 66). Ainda, é preciso estar ciente de que o narrador faz escolhas o tempo todo, de forma a repassar suas próprias crenças culturais e ideológicas e envolver o destinatário:

É o narrador quem cria premeditada e intencionalmente tudo o que se passa *na* personagem e *com* a personagem (ainda que de maneira inconsciente, algumas vezes). Ela não é vista como produto das demandas internas da narrativa apenas, mas como criada por vontade de um narrador em função de sua estratégia narrativa. (MOTTA, 2013, p. 177).

Tantas reflexões sobre o assunto acarretaram inúmeras classificações sobre os diferentes tipos de personagens em um romance. Uma das categorizações mais conhecidas é a de Forster (1969), que as divide em planas e redondas. Muitas vezes chamadas de tipo ou caricatura, as personagens planas destacam-se por serem construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade, são aquelas que pouco evoluem ao longo da narrativa e que podem ser expressas em uma única frase. Já as personagens redondas são conhecidas por sua profundidade e por sua capacidade de surpreender; figuras recorrentes nos romances de alguns dos mais importantes escritores da literatura mundial, como Tolstói e Dostoievski.

Muitas vezes, as personagens também são classificadas sob diferentes perspectivas, como a semiológica, de Philip Hamon, em que o autor define três modelos de personagens: referenciais, *embrayeurs* e anáforas. As referenciais remetem a um sentido fixo, habitualmente chamadas de personagens históricas, e, dado seu efeito de real, costumam ser designadas como heróis. As *embrayeurs* funcionam como elemento de conexão, cujo sentido está estritamente relacionado a outros elementos da narrativa – Dr. Watson, personagem que narra as aventuras do detetive Sherlock Holmes, é um exemplo usual. Já as anáforas são as personagens que só podem ser compreendidas à medida que se leva em consideração a rede de relações formadas pelo tecido da obra (BRAIT, 1985).

Contudo, existem também algumas categorizações mais simples e facilmente identificáveis tanto nas personagens de livros, quanto no cinema e na televisão. Gancho (2006), por exemplo, as classifica de acordo com sua função no enredo. A personagem principal, chamada de protagonista, pode representar tanto a figura de herói, com características superiores às de seu grupo, quanto de anti-herói, com características inferiores às de seu grupo, mas que, de algum modo, ocupam a posição de herói. Antagonista é a personagem que se opõe ao protagonista, seja por atitudes, seja por características, e usualmente é conhecido como o vilão da história. Há, ainda, personagens secundárias que têm

relevância menor na história, mas que podem desempenhar funções auxiliares tanto ao protagonista quanto ao antagonista.

Esse tipo de categorização se torna evidente quando os esquemas utilizados pelos roteiristas para caracterizar determinados personagens são analisados. Ao citar o estudo de Syd Field, Motta (2013) comenta sobre a necessidade de formular tanto o contexto e conteúdo da personagem, quanto de inventar uma meta e alguns obstáculos que dificultem atingi-la. Esse método é capaz de gerar processos de identificação entre a audiência e as personagens retratadas – tanto como um modelo exemplar quanto como um modelo a ser rejeitado (JAUSS, 2002¹¹ apud MOTTA, 2013). Em seu livro, Motta (2013) reproduz a tabela de Jauss (2002) sobre as modalidades de identificação da audiência com o herói e que, de maneira resumida, é esquematizada da seguinte forma: associativa – coloca-se no lugar da personagem; admirativa – admira o herói perfeito; simpática – sente piedade pelo herói imperfeito; catártica – vivencia a emoção trágica pelo herói que sofre ou zomba do herói oprimido; irônica espanta-se no sentido de provocação pelo herói desaparecido ou pelo anti-herói.

4.5 Personagem no jornalismo

A maioria dos estudos de narrativa parte da ideia de que os personagens são exclusivamente criações do autor e de que não existem fora das palavras. Essa ressalva continua sendo válida para os personagens do jornalismo e das biografias, uma vez que “são figuras de papel, ainda que tenham correspondente histórica” (MOTTA, 2007, p. 152). Tal perspectiva torna a análise ainda mais complexa, afinal, essas personagens representam pessoas físicas. Contudo, não se deve confundir *pessoa* e *persona*, uma vez que a análise não trata da realidade, mas de uma narrativa sobre a realidade (MOTTA, 2013).

Ao construir a personagem, o jornalista deve respeitar os dados do “real” muito mais do que o romancista, o que não significa que não possa haver certa construção por parte do autor: “o perfil ou ‘retrato’ jornalístico envolve uma dimensão de pesquisa e inquérito, mas não é mera reprodução ou reflexo do ‘real’, é uma construção que mobiliza a subjetividade do repórter. O seu papel não se limita a ‘descrever’ pessoas que existem na vida real” (MOTTA, 2007, p. 154).

¹¹ JAUSS, H. R. **Pequeña apologia de la experiencia estética**. Barcelona: Paidós, 2002.

Motta (2007) menciona diversas reflexões do jornalista português Mario Mesquita, em um dos raros casos em que o estudo sobre a personagem jornalística é aprofundado. Embora a personagem retratada seja alguém real, sabemos dela apenas o que a mídia oferece, pequenos fragmentos veiculados pelo jornalismo e que seguem critérios de verossimilhança próprios do meio para constituir suas personagens. É interessante notar que os receptores costumam simplificar as personagens nas figuras de heróis e vilões, algo que poderia até mesmo justificar o motivo de as biografias despertarem tanta empatia no público.

Personagens do mundo do espetáculo, da política, da aristocracia e dos esportes retratados a cada dia pelo jornalismo operam uma circulação permanente entre o mundo da identificação e o da projeção e suscitam simpatias, paixões, dores e angústias, como ocorre na arte (na literatura). A personagem constitui uma construção não apenas do texto, mas igualmente uma reconstrução do receptor. (MOTTA, 2007, p. 153).

Partindo da ideia defendida por Motta (2013) de que nenhuma narrativa é isenta, uma das possíveis maneiras de identificar as intenções do narrador é por meio do uso de expressões (como “o indivíduo”, “o agressor” ou “um sujeito de aparência...”), que, ao qualificar a personagem de determinada forma, dão margem a interpretações direcionadas (REUTER, 2002¹² apud MOTTA, 2013). No entanto, é importante enfatizar que na análise da narrativa jornalística a personagem é também um elemento do discurso, o qual não traduz a realidade, mas uma versão da realidade.

¹² REUTER, Y. **A análise da narrativa**. São Paulo: Difel, 2002.

5 ANÁLISE DE CARMEN: UMA BIOGRAFIA

A proposta de análise deste trabalho é observar os recursos de linguagem e de texto utilizados para a construção da personagem em *Carmen* (2005), biografia escrita pelo jornalista Ruy Castro, que narra a vida da cantora e atriz luso-brasileira Maria do Carmo Miranda da Cunha, mais conhecida como Carmen Miranda. Dividida em 30 capítulos – além de prólogo e epílogo – a obra conta também com agradecimentos, discografia, filmografia, bibliografia, crédito das imagens e índice onomástico, resultando em 597 páginas.

A vida de Carmen Miranda é narrada de forma linear – desde alguns acontecimentos anteriores ao seu nascimento, passando pela vinda de seus pais para o Brasil, a infância na Lapa carioca, o sucesso arrebatador como cantora de rádio no Brasil, as diversas temporadas em *nightclubs* de Nova York e outras cidades norte-americanas, o auge da carreira como atriz em Hollywood, os dramas e conflitos íntimos, o casamento com o norte-americano Dave Sebastian, o uso progressivo de soníferos e estimulantes, até a sua precoce morte, aos 46 anos, vítima de infarto. A partir desse traçado, é possível dividir, para fins da análise, a obra em três grandes eixos: surgimento e ascensão – do primeiro capítulo *1909-1924 Coquete* até o décimo capítulo *1938-1939 O que é que a baiana tem*; auge da carreira nos Estados Unidos – do décimo primeiro capítulo *1939 O sim a Shubert* até o vigésimo capítulo *1943 Entre a vida e a morte*; declínio e morte – do vigésimo primeiro capítulo *1944 Dependente* até o trigésimo capítulo *1955 Última batucada*.

Para análise da construção da personagem em *Carmen*, serão levados em consideração alguns pontos aqui previamente determinados: funções do narrador; atribuição de temporalidade, causa e efeito aos acontecimentos; relação do narrador com as fontes; e modalidades de identificação da audiência com o herói, nesse caso, com o biografado. A proposta será a de, sempre que possível, encontrar características de cada um desses itens nos três eixos principais em que a biografia está dividida e compreender como esses recursos contribuem para a construção da personagem Carmen Miranda.

Entre as diversas categorizações da narrativa mencionadas por Reuter (2007), as funções do narrador tendem a ser aquelas que podem contribuir de forma mais concreta para o estudo da construção da personagem. A intenção será encontrar trechos da obra que comprovem as funções intercombináveis desempenhadas pelo narrador ao longo da narrativa. Em *Ilusão Biográfica*, além de criticar a ordem cronológica, Bourdieu (1996) repreende também a chamada atribuição de sentido lógico aos acontecimentos, o uso de expressões como “desde pequeno” e “sempre”, como maneira de justificar o comportamento do

biografado – termos utilizados pelo narrador em *Carmen*, principalmente no começo da obra. A respeito da relação com as fontes, Schmidt (1997) afirma que, enquanto os historiadores mencionam ao longo da biografia as fontes utilizadas para determinada informação, os jornalistas, por priorizarem a fluidez do texto, optam por citá-las apenas no final da obra. A partir desse item, propõe-se verificar como se dá a relação do narrador com as fontes. A questão da identificação da audiência com o herói, estudo de Hans. R Jausss citado por Luiz Gonzaga Motta (2013) comenta sobre modalidades possíveis – associativa, admirativa e simpática – e que encontram correspondentes ao longo de *Carmen*.

5.1 Surgimento e ascensão

O prólogo e os primeiros dez capítulos de *Carmen*, de forma predominantemente linear, relatam a sucessão de acontecimentos dos primeiros vinte anos de vida de Carmen Miranda, isto é, entre 1909 e 1939. O prólogo inicia com alguns episódios anteriores ao seu nascimento, mas logo nos primeiros capítulos são abordados outros temas em sequência, como a infância em um Rio de Janeiro repleto de imigrantes portugueses; os dois primeiros empregos (em uma loja de gravatas e em uma loja de chapéus); o namoro de sete anos com Mario Cunha e o início de sua carreira como cantora de marchinhas de Carnaval e de sambas. Esse primeiro eixo trata também sobre a consolidação de sua carreira como cantora do rádio; o sucesso da irmã, Aurora Miranda, na mesma função e os shows frequentes que ambas costumavam fazer na Argentina e no Uruguai; a contribuição de suas canções para consolidação da carreira artística de determinados compositores; a tímida aproximação com o conjunto musical Bando da Lua; as apresentações no Cassino da Urca; os primeiros filmes musicais gravados ainda no Brasil; o relacionamento com Carlos Alberto da Rocha Faria; e, por fim, o surgimento da figura da baiana repleta de adornos em “O que é que a baiana tem?”.

Embora ao longo de quase toda a obra a vida de Carmen Miranda seja narrada de forma linear, tratando os episódios como uma sucessão de fatos, uma das únicas exceções a essa modalidade narrativa surge, justamente, no prólogo. O primeiro acontecimento descrito trata de algo que, aparentemente, não está relacionado à personagem principal – o assassinato do rei de Portugal, Dom Carlos I, em 1908. Mas essa escolha é justificada nas páginas seguintes: a crise monárquica resultante de tal episódio foi a causa da emigração para o Brasil de José Maria Pinto da Cunha e Maria Emília de Barros Miranda, os futuros pais de Carmen. Contudo, devido à gravidez de Maria Emília, a viagem rumo ao Novo Continente havia sido adiada. Tais pormenores justificam-se no começo do primeiro capítulo, *1909-1924 Coquete*:

“E apenas por isso Maria do Carmo Miranda da Cunha, como a chamaram, nasceu em Várzea de Ovelha, no dia 9 de fevereiro de 1909 – um ano e oito dias depois do regicídio –, e Carmen Miranda deixou de nascer no Brasil” (CASTRO, 2005, p. 12). Ao longo do livro são descritas várias passagens em que a identificação da personagem como cantora e atriz brasileira é reforçada ou posta à prova. Assim, é possível perceber que a escolha do narrador em iniciar a biografia por esse acontecimento não é ingênua, trata-se de uma maneira de justificar a nacionalidade de Carmen como uma fatalidade.

A **linearidade** plena da narrativa é interrompida ocasionalmente em certos trechos, quando uma espécie de *flashforward*¹ é utilizado como recurso, uma maneira de antecipar um acontecimento ou o significado e a dimensão daquilo que está por vir. É claro que, tratando-se de uma biografia, supõe-se que o leitor tenha um conhecimento mínimo a respeito da trajetória e da importância do biografado, de tal modo que o *flashforward* não chega a “estragar a surpresa”. Mas, ainda assim, é um método que, de certa forma, interrompe a linearidade, contribuindo tanto para a narrativa quanto para a construção da personagem, visto que são revelados indícios do futuro. Algumas passagens ilustram bem a utilidade desse recurso. Por exemplo, ao explanar uma cena sobre o relacionamento de Mario Cunha e Carmen:

Mario, surpreendentemente, não tinha ciúmes de Carmen – ou por confiança no próprio taco, ou, quem sabe, porque ela ainda não fosse Carmen Miranda. Numa das poucas vezes em que a briga partiu dele, com os dois dentro do carro, Carmen, olhando-o fixo e sorrindo, deixou-o esbravejar à vontade. Em meio ao estrilo, foi levantando devagarinho a saia e, quando esta lhe chegou acima dos joelhos, perguntou, sempre sorrindo:
 “Vai continuar brigando?”
 Nem ela sabia, mas era Carmen Miranda que estava a caminho. (CASTRO, 2005, p. 35).

Ou, então, nessa outra passagem, ao comentar sobre a primeira audição de Carmen com Josué de Barros, o músico responsável por lançá-la como cantora:

Novos ventos iriam varrer a música popular. Até então, as canções vinham do teatro. Não se aprendiam canções novas pelo rádio. A presença de sambas em discos era insignificante e a de marchinhas, quase nula. Tudo isso logo mudaria e, em grande parte, porque haveria uma Carmen Miranda. (CASTRO, 2005, p. 41).

Ambos os trechos contribuem para a criação de uma visão específica de exaltação em relação à figura de Carmen desde os primeiros capítulos da narrativa; ora da mulher conquistadora, ora da cantora que marcaria a história da música brasileira.

¹ O *flashforward* é o nome dado ao recurso cuja função é interromper a sequência lógica da narrativa para mencionar acontecimentos futuros. Contrapõe-se ao *flashback*, artifício que expõe cenas do passado; ambos são muito utilizados na linguagem cinematográfica e televisiva.

Em outros trechos da narrativa, o uso de *flashforward* é utilizado com mais precisão, verdadeiramente adiantando o conhecimento do narratário a respeito de determinados fatos. Ainda no segundo capítulo, quando recém passa a explorar o começo do primeiro namoro de Carmen, o narrador já anuncia: “‘Maridinho’? Sim. Mas Mário Cunha – com quem Carmen ficaria por sete anos, dos dezesseis aos 23 – seria apenas o primeiro namorado que ela chamaria assim. Como se, para Carmen, a paixão, por si só, já configurasse um casamento” (CASTRO, 2005, p. 31). Assim, de antemão, ainda no segundo capítulo, *1925-1928* “‘It’ *Girl*”, já sabe-se que o namoro duraria sete anos. Exemplo parecido surge em outro capítulo, ao revelar a fonte de inspiração de uma das invenções de figurino de Carmen – os casaquinhos quase masculinos, de casimira inglesa, em padrões axadrezados:

Os ternos masculinos eram uma ideia que Carmen tirara dos figurinos de Marlene Dietrich, em filmes como *Marrocos* (*Morocco*, 1931) e *O Expresso de Xangai* (*The Shanghai Express*, 1932), criados pelo estilista da Paramount, Travis Banton. (Carmen achava que era Marlene quem inventava os modelos, Jamais adivinharia que, dali a oito anos, o grande Travis Brandon estaria costurando para ela na Fox.) (CASTRO, 2005, p. 93).

Em relação ao uso de expressões como “já”, “desde então” e “sempre”, que tentam **atribuir lógica aos acontecimentos**, conforme a crítica de Bourdieu (1996), é possível encontrar trechos na biografia, justamente nas páginas iniciais, que têm exatamente esse propósito: justificar comportamentos futuros com base no passado.

Nessa mesma época, aos dez anos, Carmen já demonstrava habilidades e aptidões que, um dia, lhe seriam fundamentais. Sua coleção de bonequinhos tinha um vasto estoque de roupas, costuradas à mão por ela mesma com os retalhos de dona Maria. Era boa aluna de francês e espanhol, com facilidade para reproduzir os sons dessas línguas. (CASTRO, 2005, p. 18).

As habilidades de costura a que o narrador se refere estão relacionadas à ideia dos figurinos que Carmen viria a utilizar, tanto o tamanco, protótipo do calçado inventado por ela em 1934, quanto ao próprio figurino criado pela cantora ao longo de sua carreira – a começar pela figura da baiana estilizada que, surgida em 1938, ao cantar “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Cayimmi, para um número musical do filme *Banana da Terra*, tomaria enormes proporções e a acompanharia para sempre (CASTRO, 2005). A facilidade para aprender a se comunicar em outros idiomas a que o narrador se refere nesse trecho faz clara alusão à futura carreira internacional de Carmen, tanto nos países da América do Sul, onde se apresentaria inúmeras vezes em meados dos anos de 1930 como cantora de rádio, quanto à carreira nos Estados Unidos como atriz em Nova York e em Hollywood, na década de 1940 (CASTRO, 2005).

Aos primeiros anos da infância vividos na Lapa carioca, o narrador também responsabiliza certas influências que viriam a determinar a personalidade da Carmen adulta: “Tudo que, por dez anos, a menina Carmen testemunhara nas ruas ao se construir como pessoa – os esplendores e as misérias, as euforias e solidões, os vícios e virtudes de seus habitantes – a acompanharia para sempre” (CASTRO, 2005, p. 20). Na página seguinte, atribui a malandragem de Carmen aos traquejos aprendidos nas ruas do bairro:

Na Lapa, ela ouvira precocemente sobre os “fatos da vida” e, pelo visto, sem nenhum trauma. [...] Pela simples observação de seus vizinhos, Carmen desenvolvera a agilidade de raciocínio, a capacidade de ser safa e de ter sempre uma resposta pronta. Numa época em que se exigia das moças um recato de porcelana, inclusive linguístico, ela trouxera da Lapa um farto repertório de gíria, talvez em reação aos excessivos bons modos impostos pelas freiras. (CASTRO, 2005, p. 21).

Entre os elementos que compõem a narrativa, o narrador desempenha papel essencial, afinal, é quem conduz o desenvolvimento do enredo utilizando determinadas estratégias comunicativas a fim de alcançar certos objetivos. Embora, por se tratar de uma biografia, o narrador esteja limitado aos fatos, isso não significa que não possa empregar certos recursos com o intuito de convencer o narratário a respeito de uma visão sobre as personagens ou sobre a versão correta de um acontecimento. Na verdade, na biografia analisada, é possível constatar que se trata de um “narrador apaixonado”, que constrói uma versão extremamente elogiosa da personagem sempre que pode, a começar pela primeira descrição física de uma Carmen ainda adolescente:

Pele morena, olhos verdes e muito vivos, boca rasgada, dentes brancos e perfeitos, farto cabelo castanho-claro. Pequenininha, é verdade – 1,52 metro e nunca passaria disso –, mas um pitêu: seios de granito, quadris anchos, pernas grossas e firmes, Carmen já estava pronta desde a adolescência. [...] era coquete – sabia de seu poder de sedução e gostava disso. (CASTRO, 2005, p. 21).

Mas, muito além da descrição puramente física, a construção da personagem percorre outros aspectos. Utilizando recursos que aproximam a biografia em questão muito mais a um caráter literário do que jornalístico, o narrador comenta: “E, no dia a dia, Carmen transmitia uma soberana naturalidade. Ao sair à rua, não tentava se esconder da multidão – as calçadas eram sua passarela, como se a cidade fosse uma extensão de sua sala” (CASTRO, 2005, p. 108). Essa mesma construção é percebida em muitos outros trechos, como esse:

E Carmen tinha a interpretação, a bossa da cantora de rua – um talento para enxergar nas entrelinhas das frases, tomar liberdades com a melodia e surpreender o ouvinte com seus achados. Não precisava ser vista para agradar – embora quando isso acontecesse, nas fotos e nas apresentações em público, sua beleza e vivacidade e o fato de cantar sorrindo pudessem torná-la muito popular. (CASTRO, 2005, p. 50).

Os feitos de Carmen Miranda – seu pioneirismo como primeira grande cantora do país, o sucesso de vendas de seus discos e os exorbitantes pagamentos que recebia por sua participação em programas de rádio ou como estrela do Cassino da Urca – não são apenas contados de maneira “objetiva”, mas exaltados. Por exemplo, “Pra você gostar de mim”, conhecida popularmente como “Taí”, foi a primeira canção de sucesso de Carmen Miranda e marcou o Carnaval de 1930, mas, para esse “simples” fato, a descrição diz mais e vai além: “[...] e dali, a fulminante consagração de Carmen, num Carnaval tão rico que dividiria a música popular brasileira em antes e depois daqueles três ou quatro dias de 1930” (CASTRO, 2005, p. 51). Entretanto, toda essa celebração poderia ser justificada pelo sucesso comercial do disco – 35 mil cópias vendidas que, transformadas para os números de hoje, equivaleriam a três milhões e meio de cópias (CASTRO, 2005) –, ou, então, por outro feito, já que, ainda no mesmo ano, ela gravaria outras 28 canções (14 discos), ao que o narrador salienta, “significava que, a cada dezoito dias de 1930, saía um disco novo de Carmen Miranda” (CASTRO, 2005, p. 60). O pioneirismo de Carmen e sua contribuição para a música brasileira ganham destaque ao longo dos capítulos, como nesse trecho:

Ao mesmo tempo que parecia frágil em sua vida amorosa e pessoal, Carmen estava fazendo uma revolução na música brasileira, tornando-a adulta, urbana, maliciosa, e estimulando os compositores a explorar esses caminhos. [...] Pela sua escolha das letras ou pelo jeito de cantar – um jeito positivo, afirmativo, na batata – Carmen incorporou também uma nova personagem à música brasileira: a mulher do bamba, a namorada do malandro, a morena que sabia se virar e, mesmo apanhando, caía de pé. [...] Aos olhos do público, era a primeira mulher brasileira a criar para si uma personalidade pública – e viver dela. (CASTRO, 2005, p. 91-92).

Outros trechos parecem fazer questão de ressaltar o quanto o sucesso de Carmen traduzia-se em salários únicos para a época. Em 1936, por exemplo, ao inaugurar a Rádio Tupi, Assis Chateaubriand, dono do grupo Diários Associados ao qual pertencia a rádio, precisava de um nome de peso para a emissora: “Nenhum nome tinha mais peso do que o de Carmen Miranda. Mas Carmen era da Mayrink Veiga, onde ganhava um conto e 400 mil-réis mensais – o mesmo salário de 1933. Ao saber disso, Chateaubriand resolveu encurtar a conversa. Ofereceu-lhe cinco contos de réis” (CASTRO, 2005, p. 143). Como a rádio em que atuava não cobriu a oferta, Carmen assinou contrato com a Rádio Tupi, mas, um ano depois já estaria de volta à Mayrink Veiga – por seis contos de réis mensais, reafirmando sua condição de artista mais bem paga do rádio brasileiro (CASTRO, 2005).

A ênfase dada às conquistas musicais e financeiras de Carmen não são por acaso. Ao mesmo tempo em que o narrador convence o narratário sobre o quanto a biografada era especial, estimula processos de admiração em relação à personagem. A título de exemplo, o

narrador destaca o quanto as meninas daquela geração projetavam-se no sucesso de Carmen: “E ser ‘cantora de rádio’ substituíra aquela antiga aspiração das moçoilas nacionais de se tornarem artistas de cinema. Nenhuma brasileira de pituca ou maria-chiquinha queria mais ser Joan Crawford ou Norma Shearer – o que ela queria agora era ser Carmen Miranda” (CASTRO, 2005, p. 118).

Conforme justificam os teóricos do assunto, a leitura das biografias fomenta projeções do leitor em relação à trajetória do biografado, como se aqueles episódios acontecessem com ele (VILAS BOAS, 2002). Outra função do gênero, destacada por Schmidt (1997), é a de transformar os biografados em “gente como a gente”, aproximando suas vivências da trajetória de pessoas comuns e, de certa forma, tirando-os do pedestal ao deixar de tratá-los como figuras inatingíveis. Ao dissertar sobre certos episódios em que a personagem comporta-se como alguém “comum”, é possível perceber que a função é justamente essa.

Em meados de 1930, quando os jornais já a chamavam de “rainha do disco” e “a maior expressão da nossa música popular”, ela não via nada de mais em pegar as marmitas preparadas por sua mãe e, vestida como estivesse, atravessar a rua e levá-las para Pixinguinha, Donga e João da Baiana no estúdio da Victor, impossibilitados de ir à pensão por estarem gravando. (CASTRO, 2005, p. 63).

Ou, então, em outro trecho, quando o narrador conta sobre o breve período em que Carmen esteve internada no Hospital Beneficência Portuguesa em função de uma crise de apendicite e uma consequente cirurgia feita às pressas:

[...] e, para se vingar de sua inatividade, não sossegou nem um minuto. Ia para a enfermaria e contava piadas, imitava pessoas famosas e fazia toda espécie de macaquices para os colegas de internação. As gargalhadas estouravam em uníssono. [...] As enfermeiras não se aguentavam de tanto rir [...] Tinham medo de que os pacientes, vários também recém-operados, estourassem os pontos de tanto se sacudir. (CASTRO, 2005, p. 69-70).

Outros extratos do texto destacam, de modo cômico, algumas gafes cometidas por Carmen ou, então, traços piadistas de sua personalidade. Em um determinado trecho, por exemplo, o narrador conta sobre o dia em que Carmen fora à gravadora Brunswick para gravar duas composições e, ao passar no corredor por um homem alto e gordo tomou uma atitude, no mínimo, inadequada: “Deu-lhe uma palmadinha na pança e comentou, com linda desfaçatez: ‘Chope hein?’ O gordo era o alemão presidente da companhia” (CASTRO, 2005, p. 48). Em outra passagem, em tom jocoso, conta certas feitas de Carmen em um jantar na casa de Paulo Machado de Carvalho, proprietário da Rádio Record de São Paulo:

Um dos presentes à mesa, invariavelmente, era o irmão de Paulo, Marcelino de Carvalho, ditador das boas maneiras em São Paulo e incapaz de tolerar a menor gafe de seus semelhantes. Certo dia, para chocar Marcelino, ou porque estava realmente

pouco ligando, Carmen, enquanto serviam o peixe, virou-se para a dona da casa e disse:

“Maria Luiza, eu gostaria de usar o bidê.”

Marcelino quase engasgou com a alcachofra. E, com o sim mudo e atônito de dona Maria Luiza, Carmen levantou-se e foi lá dentro. Como eles poderiam saber que Carmen era fanática por higiene íntima e que a fazia várias vezes ao dia? (CASTRO, 2005, p. 141).

Em *Carmen*, o narrador é heterodiegético, isto é, não está presente na história, mas adota a perspectiva de “visão de trás”, ângulo onisciente. Ao saber de tudo o que se passa com as personagens, esse narrador não apenas expõe a sucessão de acontecimentos, como, em alguns casos, ainda parece emitir sutis opiniões ou avaliar o significado daquilo que apresenta. Ao destacar alguns trechos das cartas trocadas entre Carmen e Mario, seu namorado da época, o narrador parece interpretar os dizeres da personagem para dar “opiniões” (são os trechos entre parênteses):

“Para o meu Bituca, oferece a sua Vênus de Milo” (Carmen, mais do que ciente de suas formas); [...] “Marinho, meu único amor, como eu te amo, minino [sic]. Como eu tenho ciúmes de ti, meu Marinho, se tu soubesse... Meu Marinho, como eu te adoro e te desejo” (Carmen mal conseguindo conter seus calores). (CASTRO, 2005, p. 29).

Também emite certa avaliação quando comenta sobre um admirador secreto que seguia Carmen em Recife: “Ficava de tocaia à porta do Hotel Central, onde ela se hospedara, e acompanhava cada movimento seu – o homem fazia isso à distância, respeitosamente, mas que era esquisito, era” (CASTRO, 2005, p. 87).

Além dessa **função avaliativa**, o narrador também parece compreender a personalidade de Carmen – como ela se sentia, quem admirava, o que a magoava e também o modo como encarava a vida pública. Essas percepções surgem em variados trechos, como quando fala sobre um episódio em que Carmen teria beijado na boca um amigo, somente por brincadeira: “Era bem o jeito de Carmen: a sedutora que se misturava com os rapazes, como se fosse um deles, e com isso neutralizava os possíveis avanços” (CASTRO, 2005, p. 75).

Essa ideia sobre compreensão dos seus sentimentos aparece também na passagem em que menciona a percepção da cantora a respeito de duas amigas que haviam se divorciado dos maridos: “Carmen se deslumbrava com a coragem das duas [...] a coragem parecia ser a primeira característica que fazia Carmen respeitar uma mulher – e talvez sentir uma ponta de inveja, já que, de certa maneira, sua própria coragem nunca precisara ser testada” (CASTRO, 2005, p. 107-108).

Em determinado trecho, o narrador destaca um episódio envolvendo uma briga de Carmen com o presidente regional da gravadora Victor. A cantora saía em defesa de um

colega brasileiro, tomara as dores pela maneira com que o presidente o tratara, mas não por acaso:

Carmen ficara importante demais para ouvir desaforos, mesmo que não dirigidos a ela. Era seu brasileirismo falando alto – um sentimento que enfatizava sempre que podia, para compensar o acaso de não ter nascido no Brasil. [...] Carmen se entristecia e se ofendia quando alguém lembrava, mesmo sem querer, que ela nascera em outro país. [...] “Que diferença faz se esses putos nasceram em outro lugar?” dizia Carmen. “A culpa é da mãe deles, que estava no país errado ao parir”. (CASTRO, 2005. p. 122).

Ainda na mesma passagem em que trata dos sentimentos de Carmen em relação à sua nacionalidade, o narrador cita Orestes Barbosa, que, em *Samba*, dedicara cinco parágrafos a falar mal da cantora (CASTRO, 2005). Embora não especifique se *Samba* trata-se de um livro, periódico ou qualquer outro tipo de veículo, salienta os comentários preconceituosos e desdenhosos de Barbosa sobre os portugueses não serem capazes de produzir algo como o samba. Mas o narrador vai mais além, não apenas defende Carmen como ainda desmerece Barbosa, criticando-o abertamente:

[...] se ter portugueses na família fosse um crime de lesa-samba, Orestes estava se sentando sobre o próprio rabo. Seu prenome podia ter ecos de um remoto herói grego, mas os sobrenomes de sua família [...] não tinham nada de helênicos ou heroicos. Eram sobrenomes portugueses, e dos bons, com perfumes de alheiras e carapaus. E se Carmen não podia ser sambista por ter nascido em Portugal, o que dizer de outros que, nascidos no Rio, manifestavam tão pouca disposição para o samba? Pois Orestes [...] estava nesse caso. [...] O futuro só se lembraria dele por suas valsas e canções [...] páginas eternas da lírica romântica em língua portuguesa. Mas, perdão, Orestes, impróprias para tamborins. (CASTRO, 2005, p. 123).

Esse mesmo narrador, que emite opiniões e compreende sentimentos, também controla determinados fatos da trajetória da personagem. Em diversas passagens, desmente um ou outro rumor e algumas versões “folclóricas” a respeito de algum acontecimento controverso. Desmente, inclusive, Carmen Miranda. Quando analisa o início de sua carreira como cantora, o aprendizado com o músico Josué de Barros e as primeiras apresentações públicas, afirma que elas eram, sim, acompanhadas pelos pais e irmãos na plateia:

Isso desfaz a história que Carmen inventaria anos depois (e repetiria inúmeras vezes), de que começara a cantar às escondidas do pai. A prova de que seu Pinto nada tinha a opor a uma possível carreira artística da filha é que Carmen apresentou Josué de Barros à família assim que o conheceu. Josué passou a frequentar o sobrado [...] tinha a boia garantida em troca dos trabalhos com ela [ensaios com Carmen]. (CASTRO, 2005, p. 45).

Surgem outros rumores ao longo da narrativa, como o de que Carmen seria amante de Getúlio Vargas (em determinado período a cantora e o presidente foram vizinhos no bairro do Catete). Segundo o narrador, esse relacionamento jamais ocorreu e por um motivo bem

simples: “[...] havia uma incompatibilidade entre ela e Getúlio: os dois tinham quase o mesmo 1,52 metro – Getúlio, um ou dois centímetros a mais – e só gostavam de parceiros altos” (CASTRO, 2005, p. 147). Existem também situações em que a “versão oficial” prejudica a imagem da cantora e, nesses casos, o narrador parece se esforçar para atenuar o significado do episódio em questão, como, por exemplo, a respeito da ideia de que o compositor Noel Rosa não gostava de Carmen. O narrador cita duas frases prejudiciais à Carmen que teriam sido ditas por Rosa: “Isso é samba ou é aquela coisa que a Carmen Miranda canta?” e “É a rainha da marcha – longe!”, e tenta encontrar justificativas para as aspas do compositor:

Há atenuantes para ambas as frases. [...] se Noel via em Carmen mais uma cantora de marchinhas do que de sambas, isso não era um insulto, mas um fato – na Victor, Carmen realmente gravava mais marchinhas do que sambas. Outra hipótese é a de que, para Noel, o estilo de Carmen – vivaz, alegre, festivo – não seria o veículo ideal para seus sambas reflexivos e cheios de significados. [...] Ou, então, todas essas hipóteses podiam estar erradas – porque, se Noel não se reconhecia em Carmen, também não se reconhecia em cantora nenhuma. (CASTRO, 2005, p. 132).

Das **sete funções complementares desempenhadas pelo narrador**, é possível encontrar também, ao longo da narrativa, não somente nesse primeiro eixo, exemplos da **função comunicativa**. Nesses casos, o narrador não apenas dirige-se diretamente ao narratário (utilizando “você” em certas frases), como também emprega o tempo verbal no imperativo. O uso desses recursos não surge em momentos insignificantes, pelo contrário, costumam servir para enaltecer a figura da personagem, como no trecho em que faz um questionamento: “[...] quando teria aprendido o samba e a que horas o teria ensaiado? Em momento algum. Carmen fez tudo isso no estúdio, a poucos minutos da gravação. Mas você nunca desconfiaria ao ouvir o disco – seu entrosamento com Mário Reis era mágico” (CASTRO, 2005, p. 101). Em outra passagem, referindo-se aos planos da cantora para o futuro, utiliza o imperativo para se dirigir ao narratário: “Carmen podia estar sendo sincera. Mas olhe para a folhinha: fevereiro de 1939. Ninguém sabia, mas algo muito importante estava por acontecer” (CASTRO, 2005, p. 179). Nesse caso, o suspense do narrador está relacionado à ida de Carmen Miranda para os Estados Unidos, cerca de dois meses depois.

Em outros momentos, o narrador inclui-se no ato de fala, utilizando o “nós” para se referir a algum acontecimento. Esse uso aparece em pelo menos dois trechos em que são mencionados alguns filmes em que Carmen atuara na década de 1930, mas que, ao longo dos anos, tiveram todas as cópias extraviadas. “Para todos os fins, no entanto, *Voz de Carnaval* também é um filme perdido. E, mais uma vez, ficamos sem um grande documento da vida do Rio e do Brasil” (CASTRO, 2005, p. 89) ou, então, em “Os críticos a elogiaram e temos de

nos fiar neles, porque não é mais possível conferir: tanto *Estudantes* quanto *Alô, alô, Brasil!* [...] estão irremediavelmente perdidos” (CASTRO, 2005, p. 125).

Outra característica perceptível ao longo da narrativa, e que merece destaque, são as falas das personagens, principalmente as de Carmen. As aspas não costumam estar presentes em muitos momentos, algo coerente, visto que não se trata de um romance, em que atos e falas dependem apenas da imaginação do escritor, mas de uma biografia, em que deve haver compromisso com a veracidade dos fatos. Contudo, ainda assim, é possível perceber que, nas ocasiões em que aparece, a fala tem o propósito de conceber uma determinada imagem a Carmen, já que boa parte explora certa veia cômica por parte da personagem. Uma das passagens que melhor exemplifica essa ideia menciona as respostas dadas por Carmen quando questionada sobre se, de fato, havia cobras soltas pelas ruas do Rio de Janeiro.

“É verdade. Tanto que, na avenida Rio Branco, há uma calçada só para elas e outra para os pedestres.”

Havia uma variante da pergunta:

“O que você faz quando cruza com uma cobra em Copacabana?”

E, para esta, uma obra-prima de resposta de Carmen:

“Se for uma cobra conhecida, eu cumprimento.” (CASTRO, 2005, p. 143).

Em alguns poucos momentos são mencionados alguns dizeres em tom mais sério, relacionados à própria carreira ou à vida pessoal, aparentemente sempre com o propósito de evidenciar a personalidade da cantora. Por exemplo, ao ser enfática com o dono do Cassino da Urca sobre sua participação – decisiva, diga-se de passagem – para ajudar a reerguer o lugar: “Eu vou cantar aqui duas vezes por noite e não vou repetir nem um vestido durante um mês. As mulheres virão me ver, por causa dos vestidos, e trarão os homens que virão jogar” (CASTRO, 2005, p. 140). Ou, então, quando, em entrevista à *Revista do Rádio*, é questionada sobre o que faria diante da possibilidade de a televisão existir comercialmente: “Aumentaria o preço dos meus contratos. Já não basta ouvir? Querem ver também?” (CASTRO, 2005, p. 155). Falas de tom sério, mas a respeito de sua vida pessoal, também são incomuns nesse primeiro eixo da obra. Uma das exceções está no oitavo capítulo, *1936-1937 Cassino da Urca*, quando é reproduzida a resposta de Carmen à pergunta, também da *Revista do Rádio*, sobre o que gostaria de ser caso não fosse artista de rádio.

Se não fosse artista de rádio, é porque teria me casado aos quinze anos e já teria cinco filhos. Seria uma boa dona de casa, bem burguesa, dessas que leem os jornais e as revistas da moda e, quando saem, vão à manicure. Mas o que você quer saber é o que eu desejaria ser – e não o que não fui, não é? Pois olhe, se não fosse artista de rádio, onde ganho bem, aceitaria qualquer outra profissão que me divertisse. (CASTRO, 2005, p. 146).

Esse é um tipo de trecho que fará mais sentido com o passar dos capítulos, principalmente no terceiro eixo da narrativa, quando a frustração da personagem por não ter tido filhos – aspecto fundamental da típica vida burguesa das mulheres à que se refere – cresce e passa a ser uma de suas principais preocupações e um dos motivos de sua derrocada.

O narrador descreve a trajetória de Carmen Miranda contando centenas de acontecimentos, de modo a abordar as diversas nuances de sua personalidade – embora sem nunca perder a empatia e a paixão – tornando-a uma personagem complexa, ou redonda, de acordo com a classificação de Forster (1969). Contudo, outras personagens são aparentemente construídas em volta de apenas uma característica, as denominadas personagens planas. Torna-se evidente que os dois namorados de Carmen, que aparecem nesse primeiro trecho da obra – Mario Cunha e Carlos Alberto da Rocha Faria – são tratados assim. Os acontecimentos narrados parecem sempre contribuir para a ideia de que nenhum deles a merecia ou estava à sua altura.

No caso de Mario, o primeiro namorado da artista, figura recorrente ao longo dos cinco primeiros capítulos, o personagem parece estar limitado apenas à característica de galã: “Mario Cunha era bonito, queimado de sol e, com seu 1,81 metro, não se contentava em ser alto para os padrões da época – julgava-se ainda mais alto. E era forte à beça, tipo atleta de caricatura” (CASTRO, 2005, p. 26). Embora tenha namorado Carmen durante sete anos, o relacionamento nunca significou fidelidade: “Mario Cunha se orgulhava de seu poder de sedução sobre as mulheres. E não recusava serviço – se percebesse um indício de flerte, e a costa estivesse limpa, atacava” (CASTRO, 2005, p. 34). Suas aparições na narrativa costumam estar relacionadas a essa característica ou aos ciúmes de Carmen, justamente por ele ser um conquistador incorrigível. Após o término de seu relacionamento com a cantora, Mario teria mandado fazer cartões em que se lia “Mario Cunha, ex-pequeno de Carmen Miranda”, o que o tornava o homem mais disputado do Rio de Janeiro (CASTRO, 2005).

Já Carlos Alberto, com quem Carmen namorara entre meados de 1934 até a sua ida para os Estados Unidos, em 1939, não parece ser construído como um tipo. Contudo, todas as características a ele associadas são negativas – principalmente a figura do neurótico ciumento, cujas atitudes não condizem com a posição de namorado de uma cantora. Por exemplo, Carlos Alberto não gostava de ser identificado como “o pequeno de Carmen Miranda” e tampouco apreciava àqueles que se referiam à ela apenas como Carmen, como se fossem íntimos (CASTRO, 2005). A tentativa contínua de se manter no mesmo nível da namorada também ocasionava situações, no mínimo, embaraçosas. No dia em que Carmen comprou um anel de brilhantes, Carlos Alberto ficou sabendo e marcou um encontro com ela: “Pedi para ver o

anel. Carmen tirou-o do dedo e lhe entregou. E ele, sem nem olhá-lo direito, atirou-o no mar. ‘Você não pode ter nada que eu não possa te dar’ decretou” (CASTRO, 2005, p. 147). Em outra situação, quando a cantora comprara um vestido caríssimo para o *réveillon* de 1939, Carlos Alberto o destruíra a tesouradas. Nos últimos meses de namoro com Carlos Alberto, Carmen já estava envolvida com o músico Aloysio de Oliveira, do Bando da Lua, mas o relacionamento oficial acabaria poucos meses depois, já que ele havia dito que preferia vê-la morta a embarcar para os Estados Unidos – justamente o que ela faria (CASTRO, 2005). Atribuições em relação a Carlos Alberto, que talvez pudessem ser consideradas positivas, surgem apenas nos outros eixos da narrativa, quando é dito mais de uma vez que ele foi o homem que ela mais amara (CASTRO, 2005).

Ao longo de toda a narrativa, o **narrador não tem por hábito citar as fontes**, tanto em casos de passagens envolvendo Carmen e algum de seus namorados, quanto em relação às aspas atribuídas à personagem ou então à própria sucessão dos acontecimentos. A biografia é construída como se ele de tudo soubesse, atitude que prioriza a fluidez narrativa em contrapartida ao caráter formal, justamente motivo da crítica dos historiadores em relação às biografias escritas por jornalistas. Nos primeiros dez capítulos, assim como no restante da narrativa, o narrador cita apenas fontes documentais primárias, isto é, jornais e correspondências pessoais, como fotografias com dedicatórias, que Carmen costumava enviar para o primeiro namorado Mario Cunha, ou, então, a pesquisa de João Máximo e Carlos Didier para o livro *Noel Rosa: uma Vida* (no episódio sobre o compositor não gostar de Carmen, como já mencionado).

Uma das raras vezes em que menciona a fonte da informação, no caso o jornal *A Tarde*, é para comprovar seu ponto de vista sobre um determinado acontecimento. Nesse caso específico, trata-se da versão várias vezes repetida pelo compositor Almirante de que a estreia de Carmen, em um teatro em Salvador no dia 24 de setembro de 1932, teria sido um desastre e que, chamado às pressas, dois dias depois ele teria chegado à capital da Bahia e ajudado a tornar o show um sucesso. No entanto, como forma de desconstruir a versão de Almirante, o narrador afirma:

Muito antes da temporada, o jornal *A Tarde* já anunciava a presença de Carmen e de Almirante em Salvador para uma série de shows no Jandaia. O anúncio, falando de ambos, saiu diversas vezes. Ou seja, Almirante iria de qualquer maneira. A estreia, marcada para o dia 24 de setembro, foi transferida para o dia 25 e, segundo todos os jornais, lá estava Almirante ao lado de Carmen. Em nenhum jornal baiano do período se lê sobre uma estreia desastrosa no dia 24. (CASTRO, 2005, p. 85).

Ou seja, mesmo quando, porventura, o narrador cita uma fonte, não é com o intuito de priorizar o caráter formal da biografia, como têm por hábito os historiadores-biógrafos, mas sim, o de comprovar sua versão sobre a verdade.

5.2 Auge

Em comparação ao primeiro eixo, que em dez capítulos trata de vinte anos da vida da biografada, este segundo eixo aborda o que se sucedeu na vida da cantora – e a partir de agora também atriz – em um intervalo de tempo consideravelmente menor. Tratam-se dos fatos ocorridos entre 1939 e 1943, relatados entre o décimo primeiro e o vigésimo capítulo de *Carmen*, entendidos como o período de auge da vida de Carmen Miranda. Esses cinco anos compreendem desde o principal ponto de virada na vida da personagem – a ida para os Estados Unidos e o amadurecimento de sua carreira como atriz –, como, ainda, alguns indícios do que estava por vir nos anos seguintes, principalmente em relação à vida pessoal. Entre uma multiplicidade de fatos, esses dez capítulos abordam a proposta de seguir carreira nos Estados Unidos; a comoção pública causada por sua despedida do Brasil; os primeiros meses de atuação e sucesso na Broadway; o uso de comprimidos para conseguir cumprir a exaustiva agenda; o primeiro filme para Hollywood; a volta ao Brasil apenas um ano depois e a hostilidade com que foi recebida no Cassino da Urca; a Política de Boa Vizinhança; a vida em Los Angeles; outros cinco filmes em que atuou pela Fox; e uma cirurgia feita às pressas que quase causou sua morte.

Entre as características da obra, o que mais se destaca em relação aos dez capítulos anteriores é a **função explicativa desenvolvida pelo narrador**. Em diversos momentos, são dedicados parágrafos ou páginas inteiras para contextualizar acontecimentos diretamente relacionados ao momento político da época ou à lógica interna de Hollywood durante a década de 1940. Na maioria das vezes, a intenção do narrador ao contextualizar de tal maneira determinado acontecimento tem uma função clara: defender a personagem aos olhos do narratário. Ao longo desses dez capítulos, o narrador explicativo destaca-se em pelo menos dois momentos: quando contextualiza o porquê de Carmen ter sido recebida com frieza e hostilidade no Cassino da Urca e quando explica o funcionamento da Política da Boa Vizinhança.

Contudo, antes de adentrar nesses detalhes, é necessário explicar brevemente a sucessão de alguns fatos anteriores. Em 1939, Carmen Miranda assinou contrato para integrar, por pelo menos um ano, uma revista musical produzida por Lee Shubert, grande proprietário

de teatros da Broadway, em Nova York. Carmen fez questão de ir acompanhada de músicos brasileiros, nesse caso, os seis garotos do Bando da Lua (um deles era Aloysio, com quem já estava envolvida emocionalmente). Devido à falta de interesse de Shubert em arcar com as despesas de viagem do grupo, coube ao Estado Novo agir – foi por intermédio do Departamento Nacional de Propaganda (DNP) que os músicos garantiram as passagens de navio e uma renda mínima para se manterem na cidade por alguns meses (CASTRO, 2005). Na conjuntura nacionalista do Estado Novo “[...] caíra do céu que a maior estrela da música popular brasileira tivesse sido convidada a se apresentar no palco mais importante do mundo. [...] Carmen tinha de vencer na Broadway – porque seria uma ‘vitória do Brasil’” (CASTRO, 2005, p. 194).

Após um ano de intenso trabalho nos Estados Unidos, Carmen voltou ao Brasil em 1940, 14 meses após ter partido. É nesse momento, uma das passagens mais polêmicas da trajetória de Carmen Miranda, tratada no décimo quarto capítulo, *1940 Silêncio na Urca*, que o narrador assume o papel explicativo para contextualizar o momento político da época. Ao longo de três páginas, dedica-se basicamente a comentar sobre a Segunda Guerra Mundial e a posição do Brasil diante do conflito – favorável à Alemanha e contrário aos Estados Unidos. Então, afirma que “foi no auge desse clima que Carmen Miranda, a brasileirinha que se projetara nos Estados Unidos, armada com seus balangandãs e que tais, desembarcou no Rio” (CASTRO, 2005, p. 244). Ainda que no momento do desembarque tenha sido recebida com muito entusiasmo, o mesmo não ocorreu quando, cerca de três dias depois, mesmo doente, Carmen se apresentou no Cassino da Urca, a pedido da primeira-dama, Darcy Vargas:

Carmen dirigiu-se em inglês à plateia:
 “Good night, people!” – em vez do tradicional (e muito mais ela): “Oi, macacada!”.
 Carmen abriu com “South american way”. Pelos três minutos seguintes, gelo na plateia. O samba-rumba, muito fraco para os padrões brasileiros, teve de arrastar-se sozinho até a última nota. O verso “souse american way”, que, nos Estados Unidos, fazia a plateia ter convulsões de riso, passou em branco na Urca até pelos que entenderam o trocadilho. Ao fim do número, não houve vaia, mas aplausos tíbios e espaçados. E, mais que tudo, silêncio – um silêncio cheio de sons de desconforto: resmungos em surdina, bufadas, involuntárias, corpos se ajeitando nas cadeiras. Em retrospecto, não faltariam motivos para justificar a trágica passagem de Carmen pelo Cassino da Urca naquela noite. Alguns deles: fazia um ano que Carmen estava sem ouvir música brasileira, exceto a que ela própria cantava. Estava também condicionada à reação das plateias americanas, que não entendiam o que ela dizia, obrigando-a enfatizar seus movimentos de palco. E havia o resfriado: sem muita voz ou ritmo, ela parecia sumir, sucumbir, ao peso da orquestra de Carlos Machado. (CASTRO, 2005, p. 249).

Aqui, além de narrar em detalhes a sucessão dos acontecimentos da noite, o narrador apresenta também alguns dos motivos que poderiam ter contribuído para a apatia do público. O intuito é tentar explicar o que aconteceu e, de certo modo, proteger a figura de Carmen

Miranda ao justificar qualquer possibilidade de fracasso. Mas ele vai além, apresenta a composição das mesas no Cassino (basicamente grandes nomes do Estado Novo e empresários ligados à Alemanha) e retoma a ideia sobre o momento político do Brasil – o que justifica toda aquela explicação dada anteriormente:

No futuro, dir-se-ia que a “elite” brasileira a rejeitara por ser sambista. Não foi nada disso – pois, afinal, eles não a criticaram por voltar “pouco autêntica” e “americanizada”? E é aí que está a chave do silêncio. [...] A Alemanha era agora a grande amiga, e os Estados Unidos, de repente, o potencial vilão. Os ministros e funcionários do governo se irritaram ao ver que a artista que emigrara com o apoio deles, para fazer valer o Brasil e sua música junto ao inimigo, voltara corrompida pelo inimigo. [...] Carmen nunca entendeu isso e ninguém nunca lhe explicou o contexto em que se dera a agressão. Por esse motivo, convenceu-se de vez que a “elite” brasileira não gostava dela. E que tudo que fizera para deixar de ser a filha do barbeiro e da lavadeira, e ser aceita por “eles”, fora em vão. (CASTRO, 2005, p. 251).

Já a Política de Boa Vizinhança é abordada em dois momentos da narrativa, igualmente com o propósito de, ao explicar as origens dessa prática de Estado, defender Carmen Miranda de infundadas acusações. Por exemplo, no décimo quinto capítulo, *1940 Estrela da Fox*, é feito um paralelo entre os acontecimentos referentes à filmagem e à edição de *Serenata Tropical* (primeiro filme da atriz nos Estados Unidos) e à formulação do que, mais tarde, seria conhecido como Política de Boa Vizinhança, como fica claro nesse trecho:

Em 14 de julho de 1940, quando as últimas cenas de *Serenata Tropical* estavam sendo rodadas nos galpões da Fox em Hollywood, um milionário de Nova York, Nelson Rockefeller, de 32 anos, estava se mexendo em Washington. Naquele dia, ele entregou ao presidente Franklin Delano Roosevelt um documento propondo que os Estados Unidos tomassem medidas para “promover uma cooperação econômica” com os países das Américas Central e do Sul. A ideia era “estimular a prosperidade daquelas regiões”, tendo em vista a própria segurança norte-americana no novo quadro internacional. (Leia-se: assegurar, por exemplo, que as matérias-primas não iriam para longe do alcance dos Estados Unidos.) Rockefeller não especificava as tais medidas nem fazia referência alguma à questão cultural. (CASTRO, 2005, p. 264).

Cerca de 40 dias depois, aprovada a ideia de Rockefeller, o presidente dos Estados Unidos Franklin Roosevelt autorizou a criação do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (Escritório do Coordenador de Negócios Americanos), chamado apenas de Office ou de Birô (CASTRO, 2005). Segundo o narrador, somente a partir de então é que se poderia dizer que a Política de Boa Vizinhança começava, ou seja, o sucesso de Carmen não tinha relação com nenhum incentivo de Estado:

Tudo isso é para dizer que, quando Darryl F. Zanuck resolveu rodar *Serenata Tropical* em meados de 1939, não havia uma Política de Boa Vizinhança em ação e, muito menos, comandada por um Birô. (Na verdade, não havia nem a guerra.) O único interesse de Zanuck no filme era comercial: um musical em cores, *dirigido à plateia norte-americana*, com uma locação exótica (a América Latina), e se

beneficiando da publicidade grátis em torno da cantora que estava provocando todo aquele frenesi na Broadway – Carmen Miranda. (CASTRO, 2005, p. 265).

Em outro momento da narrativa, no décimo nono capítulo, *1942 Boa vizinhança de araque*, o narrador dedica também algumas páginas para explicar como, na prática, essa política funcionava no cinema. Sem contar a Fox, que tinha Carmen Miranda, nenhum outro estúdio parecia interessado em investir em enredos “latinos” para conquistar tal fatia do mercado. As únicas exceções foram os diretores Walt Disney e Orson Welles que, por manterem negócios com Nelson Rockefeller, chefe do Birô, foram incentivados financeiramente a gravar alguns filmes nos países da América do Sul, em especial, no Brasil (CASTRO, 2005).

Mas a função do narrador explicativo ainda vai mais além porque descontrói a ideia de que houvesse perda de mercado em função da guerra, afirmando que o negócio cresceu não só nos Estados Unidos e na América Latina, mas até mesmo na Europa durante a guerra. Ainda diz: “[...] de 1941 a 1944, somente nos Estados Unidos, 85 milhões de pessoas passaram a ir *semanalmente* ao cinema. E nos anos seguintes, até 1948, esse número chegaria ao recorde, nunca mais ultrapassado, de 90 milhões” (CASTRO, 2005, p. 344). Já em relação aos filmes musicais em que Carmen atuou pela Fox, afirma-se que a ideia de investir nesse nicho surgira em 1938 e perduraria até 1945; dos cerca de vinte musicais produzidos, dois tinham temática sul-americana, justamente os dois primeiros filmes em que Carmen atuou (CASTRO, 2005). Mais uma vez, a detalhada explicação tem um propósito claro, convencer o narratário:

[...] no futuro, não faltariam espíritos de porco para acusar Carmen de ser uma invenção da “boa vizinhança” – esquecendo-se de que, quando desceu do *Uruguay* em maio de 1939, contratada por Shubert para uma ponta em *Street of Paris*, a guerra ainda não começara nem na Europa. E, depois que a guerra estourara, os Estados Unidos ainda levaram dois anos para entrar nela com Carmen já tendo feito *três* filmes. (CASTRO, 2005, p. 335).

Nas duas situações aqui pormenorizadas – Cassino da Urca e Política de Boa Vizinhança – vê-se que, embora as fontes não sejam citadas, as versões defendidas pelo narrador são pautadas em fatos e pesquisa histórica, como deve ser feita a apuração dos acontecimentos em uma biografia. Contudo, o narrador não é isento, está longe de manter uma posição distanciada da história, pelo contrário, toma partido ao exaltar a figura de Carmen e ao desacreditar as versões em que a imagem dela sairia prejudicada.

Em algumas outras abordagens de menor relevância, o narrador também parece defender a artista, tentando contar a versão “verdadeira” dos fatos, como, por exemplo, a respeito de ela não saber falar inglês. Assim que chegara aos Estados Unidos, realmente não

dominava o idioma e, em sua primeira entrevista para jornalistas americanos, dissera tantas palavras soltas e sem sentido que, segundo o autor, ela “acabara de assumir – talvez sem saber – um papel que nunca tinha sido seu no Brasil, mas que ela desempenharia pelo resto da vida nos Estados Unidos: o de uma pura comediante” (CASTRO, 2005, p. 201). Além disso, a própria Fox contribuiria para essa visão, tanto ao fornecer à imprensa supostas falas ditas por Carmen (com erros propositais), quanto a instruí-la a falar errado e com sotaque acentuado em entrevistas e filmes; algo relacionado à ideia amplamente difundida nos Estados Unidos de que nenhum imigrante era capaz de falar inglês com perfeição (CASTRO, 2005). Mas, claro, tal comportamento traria consequências:

Anos depois, quando Carmen já falava excelente inglês, os produtores da Fox insistiam em que ela continuasse errando as concordâncias e pronunciando os erros “latinos”, bem roliços. Isso a irritava por condená-la aos papéis cômicos e infantilizados e por impedir que crescesse como intérprete. (CASTRO, 2005, p. 316).

Contudo, se em dados momentos o narrador aparentemente precisou defender a personagem, em outros, ressalta seu sucesso e o quanto era capaz de conquistar a audiência. Por exemplo, em 1939, antes da estreia oficial de *Street of Paris* na Broadway, a primeira revista musical para a qual Carmen havia sido contratada para se apresentar, o espetáculo passou por Boston para uma série de *try-outs*. Por volta da metade do show, Carmen entrava, aparentemente, para encantar a plateia com seus trejeitos, já que pouco ou nada entendiam do que ela cantava:

Mas, para os atarantados bostonianos, não era a música que importava e, menos ainda, as palavras. Era toda a presença de Carmen, com as duas cestinhas de frutas na cabeça, a festa de balangandãs sobre o peito, a flamejante saia de losangos e as inacreditáveis plataformas – tudo em movimento, formando cores e padrões que ninguém ali vira num palco, ao ritmo infeccioso daqueles violões e tambores. (CASTRO, 2005, p. 207).

Os aplausos foram tão efusivos que, finalizado os seis minutos que duravam seu número, Carmen precisou retornar ao palco para mais aplausos. A dupla seguinte, Abott & Costello, faria a apresentação de encerramento do primeiro ato, um mérito que levaram anos para conseguir. Mas, a partir da segunda noite, diante da recepção calorosa do público, os números foram invertidos e essa função passou a ser de Carmen, de modo que pudesse esticar a apresentação e voltar ao palco quantas vezes o público pedisse (CASTRO, 2005). Mas, é em um trecho seguinte, ao explicar o tamanho da conquista de Carmen, que o narrador destaca seus feitos de maneira elogiosa, contagiando o narratário em relação ao talento da cantora: “Inúmeros artistas americanos trabalharam por dez anos ou mais para conquistar a glória de

fechar um ato. A maioria morreu sem conseguir. Carmen só precisou de seis minutos para isso. Nada mal para quem chegara aos Estados Unidos havia apenas doze dias” (CASTRO, 2005, p. 208). Cerca de dois anos depois, em março de 1941, Carmen teria outra rápida e bem-sucedida conquista: imprimir seus sapatos, mãos e assinatura em frente ao Chinese Theatre, na Hollywood Boulevard, em Los Angeles. “Era uma honra com que muitos veteranos de Hollywood nem sequer sonhavam – e Carmen estava conquistando-a com apenas dois filmes, sendo que o segundo nem estreara” (CASTRO, 2005, p. 298).

Nesse segundo eixo, a **relação do narrador com as fontes** mantém-se a mesma, isto é, não as cita ao longo do texto, priorizando a naturalidade da narrativa. A única diferença diz respeito à quantidade de fontes primárias citadas; em determinados trechos o narrador explora bastante o que era dito sobre Carmen Miranda nos jornais. O uso das aspas de textos jornalísticos parece dividir-se em duas funções: ora para comprovar o sucesso da biografada (quando a favorece), ora para servir de gancho para desconstruir as críticas a ela (quando a prejudica). Por exemplo, no décimo segundo capítulo, *1939 “Brazilian bombshell”*, que trata sobre o início de sua carreira nos Estados Unidos (primeiramente nas apresentações de Boston e, logo em seguida, na Broadway, em Nova York), em determinada passagem o narrador relaciona boa parte das críticas à *Street of Paris* que saíram nos jornais da época – todas favoráveis à biografada:

A maioria arrasou *Street of Paris*, classificando-a de medíocre para baixo, com duas brilhantes ressalvas: Abott & Costello, que, apesar de tudo, mereceram elogios – e a rendição incondicional a Carmen e ao Bando da Lua.

“Uma nova e grande estrela nasceu na Broadway. Carmen Miranda e o Bando da Lua são as únicas coisas que conseguem tirar o teatro do marasmo em que se encontra devido à Feira Mundial”, escreveu Walter Winchell no *Daily Mirror*.

Não era qualquer um dizendo isso, Era Winchell – e não só no *Daily Mirror*, mas nos 2 mil jornais que reproduziam sua coluna, e em seu programa diário na cadeira de rádio ABC, que atingia 55 milhões de ouvintes. [...] Os outros jornalistas não esperaram por Winchell para dar sua opinião. Todos já tinham a sua – que, por coincidência, era a mesma. (CASTRO, 2005, p. 210-211).

Assim, o narrador reproduz trechos das críticas de jornais, como *New York Journal-American*, *New York Post*, *New York Times* e *Daily News*, e das revistas *The New Yorker*, *Collier*, *Look*, *Playbill* e *Click*. A revista *Look* dizia: “[Carmen] cantou coisas que ninguém entendeu, mexeu os braços e o corpo, revirou os olhos – e zás! – conquistou a Broadway” (CASTRO, 2005, p. 211). E, na frase seguinte, como quem concorda com todas as críticas favoráveis, o narrador diz “Conquistou mesmo – não havia outra definição” (CASTRO, 2005, p. 211). Em outro momento da obra, já no vigésimo capítulo, *1943 Entre a vida e a morte*, o narrador cita algumas críticas negativas feitas a Carmen em jornais brasileiros, como *A Cena*

Muda, Diário da Noite e *O Jornal*, para depois desconstruí-las de maneira irônica. Sobre o conteúdo das críticas, afirma:

A maioria dos críticos brasileiros tomou assinatura contra ela – por suas baianas fugirem da estilização original ou por fazer os americanos pensarem que as brasileiras se vestiam daquele jeito; por tentar ser engraçada ou por estar sempre irritada; por trocar o samba pela rumba ou por reduzir a música brasileira aos sambas “negroides”. Isso, no caso das críticas minimamente articuladas – porque, de modo geral, Carmen era atacada por ter se tornado americana demais, brasileira demais, latino-americana demais, ou todas as opções anteriores, mesmo que uma contradissesse as outras. (CASTRO, 2005, p. 351).

Ao conhecer de forma detalhada a trajetória de Carmen, soam realmente injustas as acusações feitas pelos jornais brasileiros. Contudo, o narrador não apenas as expõe, mas é mordaz ao afirmar qual seria o motivo por trás delas: “[...] outras atribuíam os ataques a Carmen àquela secular víbora, tradicional inimiga dos brasileiros que faziam sucesso lá fora: a inveja” (CASTRO, 2005, p. 351). Apenas pela exposição desses dois exemplos seria possível afirmar que o narrador, além de mostrar as opiniões relacionadas à personagem, ainda parece querer convencer o narratário a respeito da verdade: os que a elogiavam estavam certos, os que a criticavam estavam errados.

As características da personalidade de Carmen Miranda atribuídas pelo narrador assumem diferentes aspectos nessa parte da biografia, uma vez que a personagem vivia um momento diferente de sua carreira, sendo mais atriz do que cantora, e em um país estrangeiro. Por exemplo, a brasilidade de Carmen, já devidamente examinada na primeira parte, assume diferentes pontos de vista. Por sua condição de brasileira nos Estados Unidos, a artista tinha intenção de apresentar o samba aos estadunidenses, feito difícil de ser alcançado em uma época em que o único ritmo estrangeiro de algum alcance era a rumba cubana (CASTRO, 2005). Nesse momento, é destacado o quão inacreditável para a época era Carmen ter “[...] conseguido impor a presença de pelo menos uma música brasileira, e em português, em cada um de seus filmes” (CASTRO, 2005, p. 315), contrariando a probabilidade de que fosse induzida a cantar em espanhol.

Outra de suas contribuições teria sido a de tentar desconstruir os estereótipos e as noções erradas que os americanos poderiam ter do Brasil: “[...] Carmen tentava explicar o que era o samba e a música popular brasileira; que sua roupa era uma fantasia e que as mulheres brasileiras não se vestiam como ela; que não falávamos espanhol e não gostávamos de ser confundidos com outros sul-americanos” (CASTRO 2005, p. 322). Em 1942, quando já estava devidamente estabelecida em Los Angeles, um artigo seu (ditado por ela, mas escrito pela equipe de publicidade da Fox) foi publicado na coluna do jornalista Walter Winchell, no

jornal *Daily Mirror*, e um dos pontos destacados era justamente o quão pouco do verdadeiro Brasil estava representado nos seus trejeitos teatrais:

Quando você, meu amigo Winchell, me vir com um exótico turbante comicamente enfeitado, dançando e cantando um samba no filme *Minha secretária brasileira*, isso não significa que esteja diante de uma verdadeira imagem da vida e dos costumes brasileiros. [...] Sou apenas uma mulher brasileira que canta alguma coisa a respeito das cores e da beleza de sua terra. O que há de teatral nessa apresentação exprime muito pouco de meu país. (CASTRO, 2005, p. 340).

Ao compreender a importância dada por Carmen, e evidenciada pelo narrador, à sua condição de brasileira – e não de portuguesa –, torna cada vez mais lógica aquela primeira colocação, ainda nas primeiras páginas da obra, sobre a quase fatalidade de a artista não ter nascido no Brasil. Certamente a escolha por evidenciar tal característica não é ingênua, tem como intuito destacar como Carmen contribuiu para a imagem do país, o quanto sua brasilidade era autêntica e também o quão injustos eram os jornalistas brasileiros ao acusarem-na de ter-se “americanizado”.

Além da brasilidade, muitas outras características da personalidade da biografada são evidenciadas nesse momento de sua trajetória. O que todas elas parecem ter em comum é a proposta de destacar sua simplicidade e sua inocência, mesmo que, naquele momento, ela fosse uma estrela, tanto do teatro, quanto do cinema. Por exemplo, ainda antes de completar um ano nos Estados Unidos, ao viajar para o Canadá a trabalho, deixou de pagar o aluguel do apart-hotel em Nova York por haver ingenuamente compreendido que, se não estivesse na cidade, não precisaria arcar com os custos da hospedagem (CASTRO, 2005). Em casos assim, ela corria ao empresário em busca de ajuda: “[...] com sua espontaneidade, Carmen reduzia a megaempresa de Shubert a uma quitanda e o empresário, a alguém atrás do balcão com um lápis na orelha, a quem ela podia recorrer a qualquer dia e hora, como se ele tivesse todo o tempo para atendê-la” (CASTRO, 2005, p. 239). Mais ou menos nessa época, quando visitou Chicago pela segunda vez, pediu a Charlie Fischetti, dono do *nightclub* em que se apresentaria, para realizar seu sonho: conhecer um gangster. “No começo ele levou a coisa na brincadeira. Não era possível que ela não soubesse. Até que se convenceu de que Carmen estava sendo sincera. Finalmente explodiu: ‘minha filha, você já conhece. O gangster sou eu’. Fischetti era primo de Al Capone [...]” (CASTRO, 2005, p. 260).

A modéstia também parecia fazer parte de seus predicados, já que supostamente rejeitara a música “Chegou a hora”, de Assis Valente, por ser uma exaltação à sua pessoa; ao que tudo indica, ficar se gabando não era de seu feitio. Anos mais tarde a música que dizia: “*O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada/ Está dizendo que o molho da baiana*

melhorou seu prato”, se consagraria como “Brasil pandeiro”, na voz dos Anjos do Inferno e dos Novos Baianos. Carmen aparentemente também fazia pouco caso de seu talento. Quando questionada sobre sua capacidade de cantar em ritmo acelerado e sobre a exigência de treinamento de voz, disse: “Não, eu não tenho voz nenhuma. O que eu tenho é bossa” (CASTRO, 2005, p. 322). Também parecia atribuir boa parte de seu sucesso à vestimenta: “devo meu sucesso em 30% à minha voz, 30% à minha disposição e 50% às minhas fantasias”, ela disse a um repórter. Este lhe informou que a soma passara de cem. Carmen não se deu por achacada: ‘Ih, é! Mas eu sou assim – exagerada’” (CASTRO, 2005, p. 358).

Era comum que moças que estivessem tentando a sorte em Hollywood fossem obrigadas a fazer o “teste do sofá”, pura e simplesmente a prática de sexo oral em qualquer pessoa que detivesse um cargo superior. Zanuck, o produtor de vários dos filmes em que Carmen atuara, era conhecido nos estúdios por essa prática; ela só não fora submetida a tal “teste” por ter chegado a Hollywood já consagrada devido às apresentações em teatros e *nightclubs* da Costa Leste (CASTRO, 2005). Em mais um caso de ingenuidade, ou talvez da melhor malandragem possível, o narrador conta uma passagem relacionada a essa história: “Carmen era romântica a *démodée*, e sua frase para Zanuck, repetida nas duas ou três vezes em que ele a encurralou em sua sala e tentou induzi-la a fazer sexo oral nele, ficara famosa no estúdio: ‘Mas, senhor Zanuck, eu não estou apaixonada pelo senhor!’” (CASTRO, 2005, p. 307).

O profissionalismo é outra das características destacadas pelo narrador. Como no trecho em que comenta sobre Carmen ser capaz de trabalhar o dia todo utilizando enormes e pesadas vestimentas – das saias de que chegavam a pesar até 12 quilos, aos turbantes, de até 5 quilos:

Mas Carmen era a antiestrela, a antidiva. Parecia mais uma figurante ansiosa ou uma operária do estúdio. Com sua vontade quase infantil de agradar, aprendera até a ser pontual: era a primeira a chegar ao estúdio, à maquiagem e ao palco de filmagem. Estava sempre pronta para o que fosse solicitada, não fazia biquinho, não reclamava de nada – nem mesmo das 14 horas de trabalho por dia antes do início das filmagens, exigidas pelos ensaios de todo tipo, provas de roupas, incontáveis testes de maquiagem em função do Technicolor e gravação dos números musicais para o *playback*. (CASTRO, 2005, p. 279).

O relato de alguns episódios como esses auxilia a consolidar a figura da personagem como a de alguém do bem, despreziosa e comprometida, o que contribui para os **processos de identificação, tanto associativa quanto admirativa**. O narrador parece não esconder que compartilha dessa mesma ideia, visto que não poupa elogios à biografada. Quando viajou para Los Angeles pela primeira vez, em 1940, Carmen foi recebida pela imprensa em Pasadena,

destino final das estrelas que chegavam a Hollywood e, ao contrário de outras atrizes, não desembarcou carregada de apetrechos, tampouco escoltada por uma grande equipe de apoio, mas sim acompanhada pela mãe e demais familiares: “[...] esperavam encontrar também uma mulher temperamental, que se zangava e saía esbravejando por qualquer coisa (afinal, as ‘latinas’ não eram assim?), e, em lugar disso, depararam-se com o que consideraram um quindim, um merengue, um doce-de-coco humano” (CASTRO, 2005, p. 268). Ao comentar sobre como era a Carmen que concedia entrevistas, diz: “Mas o que desarmava todo mundo e enternecia quem a escutasse eram sua candura e o seu jeito de autodepreciar-se” (CASTRO, 2005, p. 322).

Assim como no primeiro eixo da biografia, o narrador também destaca algumas falas cômicas ditas por Carmen, outro traço de sua personalidade capaz de despertar empatia e identificação. Em Nova York, após o sucesso da estreia de *Street of Paris* na Broadway, um dos telegramas de congratulações recebidos, enviado pelo compositor Jimmy McHugh, dizia: “*Potatoes! Potatoes! Potatoes!*”. Carmen explicou ao amigo Cesar Ladeira o significado: “É que nos ensaios de ‘*South american way*’, quando eu gostava de alguma coisa, dizia ao Jimmy que estava ‘na batata’. Ele quis saber o que queria dizer e eu expliquei: ‘*it’s potatoes!*’. Parece que ele também gostou!” (CASTRO, 2005, p. 210). Ou, então, quando comenta sobre o episódio em que Carmen fora questionada sobre se deixaria de usar turbantes tendo em vista que agora outras mulheres também estavam aderindo à mesma moda: “[...] enquanto eu gostar, vou continuar usando. As outras podem ir lamber sabão” (CASTRO, 2005, p. 223).

O narrador também continua a entender não apenas seus sentimentos, mas também suas predileções. Quando discorre sobre os anúncios de publicidade que teriam Carmen Miranda como “garota-propaganda”, o narrador enfatiza o quanto os produtos vinculados à sua imagem pouco têm a ver com ela e, ao dizer isso, demonstra o quanto também sabe sobre cada minúcia de suas preferências:

O primeiro foi um Ford, marca que ela nunca usara no Brasil. Depois, o da pasta dental Kolynos, embora seu dentifrício favorito fosse Diamond, de que ela comprara o exagero de seis caixas de quatro dúzias assim que chegara a Nova York. Outro anúncio foi o da cerveja Rheingold: “*My beer is the dry beer – says Carmen Miranda*”, diziam os *outdoors* de costa a costa – indiferentes ao fato de que Carmen não tomava álcool de espécie alguma e sua bebida favorita em Nova York era Coca-Cola, ainda inexistente no Brasil. (CASTRO, 2005, p. 224).

Ou, então, quando parece compreender os motivos que a levaram a aceitar a proposta de Lee Shubert de mudar-se para Nova York e investir na carreira internacional:

Por que depois de dez anos de carreira – e por mais que idealizasse uma mudança de vida –, Carmen não conseguia se ver em outro cenário que não um palco. Era mais

fácil tocar para a frente do que parar e pensar. Era mais fácil dizer sim a Shubert do que a um noivo. Com isso, seus planos para um casamento e cinco filhos ficavam adiados – e talvez isso fosse um alívio. (CASTRO, 2005, p. 188).

Em relação a qualquer desvio ou imperfeições em sua personalidade, o narrador menciona o assunto em apenas três momentos. O primeiro diz respeito à ideia de Carmen de, mesmo morando fora, manter-se atualizada em relação ao que era produzido em termos de samba no Brasil. Almirante, compositor e amigo de Carmen, se propôs a cumprir seu pedido, mas não apenas isso. Sabendo que os músicos que acompanhavam a amiga não liam partituras e que se dependesse dos profissionais americanos as canções correriam risco, o compositor gravou cada uma delas em estúdio – ele na voz e no pandeiro e Vicente Paiva no piano (CASTRO, 2005). Eis que, apesar de todos os esforços do amigo, “Carmen não gostou de nada – achou tudo fraquíssimo – e esnobou a iniciativa de Almirante” (CASTRO, 2005, p. 231). O que poderia parecer um sinal de alguma falha em seu comportamento tão exemplar é justificado pelo narrador no parágrafo seguinte: “E Carmen tinha razão quanto ao material enviado por Almirante: era tão fraco que ninguém nunca quis gravá-lo, nem no Brasil” (CASTRO, 2005, p. 231).

Em 1940, primeiro ano em que atuava como atriz contratada da Fox, em Los Angeles, Carmen causava espanto em suas colegas por sua enorme capacidade de comer quantidades absurdas, aparentemente sem se preocupar em engordar. Mas, segundo o narrador, era bem simples o motivo pelo qual ela agia dessa forma: estava se sentindo insegura.

Ela precisava ser “aceita”. A melhor maneira de ser “aceita” era ser engraçada. E o exagero era sempre engraçado. Ninguém sabia que, depois da infantilidade de esvaziar sete pratos no restaurante da Fox, Carmen passava o resto do dia a água e *cream-cracker*. Somente quando se certificou de que não havia nada a temer é que Carmen parou com as maratonas à mesa e voltou a comer o que era de seu normal: muito pouco – porque, como muita gente de sua idade, tinha tendência a engordar. (CASTRO, 2005, p. 274).

Outro motivo causador de insegurança – explorado no vigésimo capítulo, *1943 Entre a vida e a morte*, – era anterior à ocupação de atriz na Fox: a implicância com o próprio nariz. O incômodo com o formato do nariz a levou a se submeter a uma cirurgia plástica – em uma época em que procedimentos estéticos eram raros e vistos com maus olhos –, realizada por um médico de fama duvidosa de Los Angeles (CASTRO, 2005). Contudo, a cirurgia não saiu como o esperado, Carmen “descobriu, um pouco tarde, que uma plástica no nariz não era uma tintura no cabelo ou um novo esmalte que se pudesse aplicar e remover, caso não se gostasse – era muito mais complicado. Mas também não era irreversível” (CASTRO, 2005, p. 353). Assim, após gravar outro filme, *Entre a loura e a morena*, submeteu-se a uma nova

operação, desta vez em St. Louis, Missouri (como seu médico já havia sugerido da primeira vez), com o propósito de, pelo menos, recuperar seu antigo nariz. Mas o procedimento realizado no nariz causara uma grave infecção concentrada no fígado e, durante semanas, Carmen esteve entre a vida e morte (CASTRO, 2005).

Mesmo nas poucas vezes em que são explanadas situações que poderiam comprometer a imagem predominantemente positiva da personagem, percebe-se que seus “defeitos” – insegurança e implicância com o próprio corpo – são quase bobos e muito frequentes em pessoas “comuns”. Mais uma vez, a contextualização dos episódios relacionados à biografada acaba por provocar uma modalidade de **identificação associativa** com o público leitor – quem nunca se sentiu inseguro ou então desejou mudar algo no próprio corpo? No caso do segundo motivo, a identificação com a personagem pode ser ainda maior nos dias atuais do que naquela época, visto que, hoje, cirurgias plásticas de fins estéticos não são apenas aceitas, mas incentivadas.

Contudo, alguns poderiam compreender outra atitude de Carmen Miranda como uma enorme falha: o fato de que, em 1941, ela realizara um aborto (CASTRO, 2005). A abordagem desse tema na biografia traz à tona, mais uma vez, a sensação de que o narrador constrói os homens da vida de Carmen como se eles não a merecessem. Nesse caso, “o homem que não a mereceu” e o pai da criança que ela abortara era o músico Aloysio de Oliveira, do Bando da Lua. Nas particularidades que envolviam o Aloysio profissional da música, ele foi fundamental para Carmen – participou de inúmeras pequenas decisões e esteve a seu lado no palco ou no estúdio durante quase toda a sua carreira americana.

Mas, em relação ao aborto, naquele momento, só existiam três alternativas: casar-se com Aloysio e explicar depois como o bebê nascera com menos de nove meses, ser mãe solteira e dar por encerrada a carreira em Hollywood ou, então, abortar (CASTRO, 2005). No futuro, Aloysio diria que só soubera do aborto anos depois, afirmação que o narrador, ao explicar as hipóteses relacionadas ao acontecimento, faz questão de desconstruir, como fica claro nesse trecho:

Como outras declarações de Aloysio, essa é para ser recebida com cautela – e não apenas porque, numa entrevista gravada, Aurora riu ao ouvir tal declaração. Mas suponhamos que Aloysio não soubesse que Carmen estava grávida dele. Isso transferia automaticamente para Carmen toda a responsabilidade pelo aborto. Significava que, tendo de escolher entre o filho e a carreira, ela não hesitaria: preferia a carreira – sem dar a ele, Aloysio, a menor chance de opinar.

Essa atitude não se parecia com Carmen. Era notória sua paixão pelos filhos das amigas – no Rio, era madrinha de sabe-se lá quantas crianças [...]. Já Aloysio nunca seria um pai dos mais extremados (ficaria muitos anos sem ver uma filha que teria com uma americana). Diante do histórico de um e de outro, é improvável que Carmen não tivesse pensado em legitimar a criança casando-se com Aloysio – e, se

ela ainda contemplava a ideia daquele casamento, não podia haver ocasião melhor. A última e pior alternativa era o aborto – que Carmen, católica como era, via como uma afronta a sua religião. (CASTRO, 2005, p. 304).

Mas a complexidade do relacionamento também é contextualizada, o que ajuda a explicar o motivo pelo qual Aloysio não querer casar na época, pelo menos não com Carmen. Além da diferença de idade (ele era seis anos mais novo), o incomodava profundamente a complexidade de papéis que desempenhava, já que, ao mesmo tempo em que era seu amante, era também sem empregado; sem contar o apelido pelo qual ficara conhecido, e que detestava: Mister Miranda. Ao contrário da época da chegada em Nova York, quando ambos estavam descobrindo juntos aquela aventura e ela precisava dele para tudo (Aloysio já era fluente em inglês), passados dois anos, Carmen era novamente uma mulher independente (CASTRO, 2005). Mas, mesmo após o episódio do aborto, Carmen aparentemente ainda desejava unir-se a ele: “A depender de Carmen, ela e Aloysio já teriam se casado. Aos 33 anos em fins de 1942, Carmen sentia o tempo voar em relação ao que verdadeiramente lhe interessava na vida: ser mãe. Mais alguns anos, e teria de desistir desse sonho” (CASTRO, 2005, p. 348).

Mas, é a partir desse momento, quando explana o desfecho do relacionamento dos dois, que se torna mais evidente o modo de o narrador desenvolver o comportamento da personagem de Aloysio – como se estivesse “arquitetando” sair de fininho da vida de Carmen: “Primeiro, precisava libertar-se profissionalmente de Carmen. A única maneira de conseguir isso era arranando um emprego fora do Bando da Lua. Como a alternativa – nem pensar – era a volta para o Brasil, começara a assuntar a praça em Hollywood” (CASTRO, 2005, p. 349). Assim, Aloysio passou a trabalhar como assessor especial de Walt Disney e deixou o Bando da Lua, mas o afastamento mais difícil era outro:

Já se desligar de Carmen não foi tão fácil. Aloysio precisou de habilidade para contornar seu rompimento com ela. Primeiro, limitou-se a uma separação profissional e explicou: com ela agora sob contrato permanente com a Fox, suas apresentações com o Bando da Lua diminuiriam. Ele, sem ter o que fazer, seria, mais do que nunca, Mister Miranda – o que ele não queria. Seu afastamento do conjunto era importante até para que pudesse crescer artisticamente. Mas que ela não se preocupasse porque, mesmo trabalhando com Disney, ele estaria sempre por perto. Carmen entendeu. Quanto a continuar morando com ela, Carmen sabia, melhor do que ninguém, que não estava direito. E ele ainda não se sentia seguro para falar em casamento. Além disso, havia o ciúme brabo de Carmen – sempre acusando-o de não se fazer de rogado diante das coadjuvantes, coristas, secretárias e datilógrafas dos estúdios –, e que só tendia a agravar-se, porque era verdade. O melhor para ambos era afastar-se por uns tempos. (CASTRO, 2005, p. 349).

Mas, pouco tempo após o afastamento, Aloysio não só se apaixonou por outra, como também se casou e teve uma filha (CASTRO, 2005). Assim, pelo desenrolar da história, é difícil não atribuir a Aloysio o papel de “vilão” e à Carmen o de “mocinha” que fora

enganada. É provável que a intenção do narrador tenha sido exatamente a de despertar no narratário empatia pelo lado de Carmen no desfecho da história. Pelo final, é fácil compreender o que aconteceu da seguinte forma: não é que Aloysio não quisesse casar, ele não queria era casar *com ela*, porque, em 1940, ainda mais do que hoje, a figura de uma mulher independente e que ganhasse (muito) mais assustava os homens. Já no terceiro eixo, a figura de Aloysio ressurgiu, já que retoma sua função como músico do Bando da Lua, embora nunca mais tivesse qualquer envolvimento emocional com Carmen. No entanto, sempre que possível, ele é aparentemente tratado com desdém. No trecho a seguir, a mensagem, grosso modo, soa como um simples e prático “bem feito”:

Nos quatro anos em que passou longe de Carmen, inclusive morando em Nova York, nada de importante aconteceu em sua carreira. Não se tornou “Mister Miranda”, que era o que temia, mas também não fez o suficiente para ser reconhecido por seu próprio nome. (CASTRO, 2005, p. 437).

Outro relacionamento de Carmen explorado nessa segunda parte da biografia – dessa vez não emocional, mas profissionalmente – diz respeito a Lee Shubert, o magnata do ramo do teatro que a levava para os Estados Unidos e fora seu empresário de 1939 a 1942. Shubert tem sua parcela de mérito na história, afinal, foi a proposta dele que a levou a seguir carreira internacional. Contudo, ao longo da obra, devido a suas atitudes, compreende-se a personagem como um tirano, capaz de submeter Carmen a exaustivas rotinas de trabalho e ainda faturar 50% de tudo o que ela ganhava, enquanto o seu direito habitual seria de apenas 10% (CASTRO, 2005). Por todos os detalhes pormenorizados pelo narrador, interessado em causar determinados efeitos de sentido, compreende-se que a intenção era exatamente essa. Entre 1939 e 1940, nos primeiros meses nos Estados Unidos, Carmen manteve uma rotina extenuante de trabalho, apresentações contratuais sempre arranjadas por Shubert:

[...] coloque-se no dia 31 de dezembro de 1939. Nos seis meses e meio que passara em Nova York – já que chegara em 17 de maio –, Carmen fizera nove espetáculos de *Street of Paris* por semana (a partir de 19 de junho), num total de 234 representações; 14 aparições de meia hora no programa de Rudy Vallée; e 12 semanas no Waldorf com dois shows por noite, num total de 168 espetáculos. Total geral: Carmen subira profissionalmente ao palco pelo menos 416 vezes em pouco mais de meio ano nos Estados Unidos – uma média de 2,27 shows por dia, *todos os dias*. (CASTRO, 2005, p. 233).

Mas, o que já parecia ruim, pela descrição e pelos números apresentados pelo narrador, ainda piorou, em janeiro de 1940, quando Carmen passou a gravar, ainda em Nova York, as participações em seu primeiro filme para Hollywood, *Serenata Tropical*. Nessa época, ela estava comprometida com os estúdios da Fox entre 7h e 17h, e ainda fazia quatro shows por noite. E, embora tenha desmaiado no palco de filmagem uma vez e pegado no sono

no camarim em outra, esses lapsos eram exceção, porque Carmen tinha seus meios para segurar as pontas – anfetamina (Benzedrine), para se manter acordada, e barbitúricos (Seconal e Nembutal), para dormir (CASTRO, 2005). Esta é, inclusive, a primeira vez em que é citado o uso dos comprimidos que, em um futuro ainda distante, causariam sua morte.

A rotina extenuante perdurou no primeiro semestre de 1940 e só teve uma breve trégua enquanto Carmen esteve no Brasil. Nesse e em outros momentos são utilizados alguns recursos de linguagem com o intuito de construir a personagem de Shubert como a de alguém realmente interessado apenas em dinheiro. Por exemplo: “Em Nova York, Shubert sentia seu bolso sangrar a cada dia que Carmen ficava fora de sua jurisdição” (CASTRO, 2005, p. 252); no trecho em que o narrador parece opinar sobre a decisão do empresário de contratar todo o Bando da Lua: “Bonzinho? Nem tanto. Shubert alugou o Bando para a Fox. Recuperou o seu e ainda ficou com um troco para seus charutos” (CASTRO, 2005, p. 254); ou, então, em outra passagem, quando menciona a renovação de contrato “[...] Shubert sabia que, assim que Carmen pisasse em Hollywood, o pessoal do cinema iria se apaixonar por ela. Era imprescindível segurá-la desde já – e em longo prazo” (CASTRO, 2005, p. 259).

Assim, no período em que esteve em Los Angeles filmando *Uma noite no Rio* (devidamente acertado por Shubert), Carmen foi alertada por um colega e por seu agente sobre os valores abusivos que Shubert arrecadava. A intenção dele, válida legalmente em virtude dos contratos, era dividir a atuação de Carmen, ora em Los Angeles, ora em Nova York. O contrato ainda perdurou por mais dois anos e, entre acordos bilaterais, Carmen pôde permanecer mais tempo em Hollywood, embora ainda tivesse precisado cumprir pelo menos mais uma temporada exaustiva na Costa Leste. Em virtude do interesse da Fox em manter Carmen entre seus atores fixos, o estúdio pagou a multa rescisória e acertou todos os detalhes para livrá-la do empresário (CASTRO, 2005). Mas, ao final, o narrador salienta: “[...] em 23 de julho, Shubert, tendo lucrado tudo o que esperava e podia, concordou em terminar suas relações contratuais com Carmen. Os papéis começaram a ser assinados. No dia 6 de agosto de 1942, Carmen estava livre de Shubert para sempre” (CASTRO, 2005, p. 329).

A própria maneira como a figura de Shubert é construída pelo narrador, parecendo quase caricata em sua ganância por ganhar dinheiro à custa de Carmen, contribui para que o narratório tome, mais uma vez, Shubert como “vilão” e Carmen como “mocinha”. As atitudes dela, em aceitar os contratos abusivos e em cumprir todos eles, reforçam sua imagem de alguém extremamente profissional e, por vezes, inocente, e que, por isso, passou a utilizar comprimidos que a mantivessem acordada para poder cumprir sua rotina de trabalho. Ainda

que nos primeiros anos em Los Angeles Carmen não tenha feito uso desses remédios, esse primeiro indício já pode ser compreendido como um anúncio do que estava por vir.

Talvez seja justamente por isso que, nesse segundo eixo da narrativa, o narrador faça pouco uso do **recurso de *flashforward* e não mais interrompa a linearidade** – exatamente porque os anos seguintes não aguardavam boas surpresas à Carmen Miranda. Dentre esses pequenos indícios, o único exemplo um pouco relevante de anúncio do que viria a acontecer ocorre no décimo quarto capítulo, *1940 Silêncio na Urca*, e trata, justamente, de uma constatação triste:

A rigor, era o fim da carreira discográfica de Carmen. Os poucos discos que ela ainda gravaria nos Estados Unidos não fariam muita diferença para ela ou para ninguém. A rigor, e por mais duro que isso possa parecer, era o fim da Carmen cantora – sufocada pela sua personalidade colorida que também cantava e, às vezes, até representava. (CASTRO, 2005, p. 257).

5.3 Declínio e morte

O terceiro eixo de *Carmen*, aqui compreendido como o período de declínio e morte, abrange os dez últimos capítulos e o epílogo, e trata sobre os episódios ocorridos entre 1944 e 1955, ano da morte de Carmen Miranda. O intervalo de tempo é maior em comparação ao segundo eixo, algo coerente, visto que a produção de Carmen no cinema diminuiria drasticamente nesse período, entre outras razões, em virtude do seu desligamento como atriz contratada dos estúdios da Fox. Outros fatores relativos ao âmbito profissional de sua carreira também são abordados: os quatro filmes de que participaria, já como atriz independente; a retomada das apresentações em cinemas, *nightclubs* e cassinos de diversas cidades dos Estados Unidos; e a oportunidade de pisar nos palcos e conquistar o público de alguns países da Europa, após o fim da Segunda Guerra Mundial.

Contudo, mais do que os acontecimentos associados à Carmen cantora e atriz, esse eixo proporciona mais espaço à exposição dos episódios relacionados à sua vida pessoal. Ao contrário dos dois primeiros eixos da obra, aqui a figura do "narrador apaixonado" que exalta os feitos da biografada sai de cena para dar lugar ao narrador que compreende seus sentimentos, narrando com respeito e cautela a sucessão de acontecimentos que contribuíram para seu declínio. Entre tantos percalços, os dez capítulos contemplam o crescente uso de pílulas para se manter ora acordada, ora dormindo, até o comportamento se tornar um grave vício; os tardios hábitos adquiridos de fumar e de beber; a sucessão de breves e frustrados relacionamentos; o precipitado e fracassado casamento com o norte-americano Dave

Sebastian; o aborto espontâneo de uma gravidez ocorrida aos 39 anos; o envelhecimento precoce e a depressão causada por tantos abusos; a ida ao Brasil, após 14 anos, como tentativa de cura; a retomada dos mesmos hábitos e vícios após o retorno aos Estados Unidos e, como consequência, sua morte precoce aos 46 anos, vítima de infarto.

O contraste entre os feitos profissionais de Carmen Miranda e os dramas enfrentados em sua vida pessoal contribui para a construção de uma personagem mais complexa, ou mais redonda, segundo a definição de Forster (1969). Por isso, mais do que nos outros eixos da obra, aqui a personalidade dela é abordada de maneira mais sensível e, ao relatar essas pequenas nuances que a tornam mais humana, a narrativa colabora para que o **processo de identificação** do narratário seja mais **associativa**, de colocar-se no seu lugar, do que **admirativa**, de tratá-la como a figura do herói. Poderia se mencionar também essa constatação a algo dito por Maurois (1930 apud DOSSE, 2009): os menores detalhes, geralmente, são os mais interessantes.

Para efeitos de análise, mais do que no primeiro e no segundo eixo, aqui é necessário seguir a ordem cronológica da obra para compreender o processo de derrocada que a personagem sofreria com o passar dos anos. Como o significado de um acontecimento parece ser atribuído a outro, interromper essa linearidade, ou tentar unir muitos pontos em comum ao longo dos dez capítulos, tenderia a confundir o leitor, principalmente aquele que não leu por completo a biografia em questão.

Embora o que predomine no terceiro eixo sejam as passagens de cunho estritamente pessoal, ainda há espaço para construções sobre a personalidade de contraste de Carmen Miranda. Por exemplo, em fins da Segunda Guerra Mundial, quando a Europa deixou de ser o destino no exterior, os Estados Unidos passaram a receber muitos brasileiros, e sua casa se tornou reduto de todos os conterrâneos que se aventuravam pela Costa Oeste (CASTRO, 2005).

Ela era absolutamente acessível. Não havia brasileiro que descesse em Los Angeles, mesmo que de paraquedas, sem o seu número de telefone: CR (de *Crestview*) 5-2354 – ainda mais porque esse número vivia saindo nas reportagens das revistas brasileiras (e Carmen nunca se preocupava em trocá-lo). Era uma romaria. Estando Carmen em casa ou não, havia gente quase diariamente na piscina, no jardim, no bar, nas dependências e, às vezes, até nos quartos de baixo. Carmen franqueava tudo – sendo brasileiros, eram amigos e bem-vindos. (CASTRO, 2005, p. 389).

Carmen mantinha-se atualizada sobre as novidades do Rio de Janeiro – dos discos e gírias às notícias sobre os amigos compositores e o momento político – por meio dessas contínuas visitas que recebia e as quais se juntava, ao redor da piscina, nos fins de tarde. Entrelinha as visitas contando alguma das fofocas de Hollywood, nada de maldades, apenas

aquilo que já circulava nas colunas (CASTRO, 2005). Entre os colegas do cinema, que costumavam visitá-la somente nos fins de tarde de domingo, o narrador destaca a surpresa de Esther Williams ao conhecer Carmen pessoalmente:

Esther só conhecia Carmen pelos filmes e imaginava que, ao vivo, ela fosse uma mulher quase de fábula – enorme, muito maquiada, equilibrando três abacaxis na copa do chapéu. Mas quem a recebeu à beira da piscina foi uma mulher pequenininha, descalça, de maiô, cara lavada, queimada de sol e com rabo-de-cavalo, pela qual se encantou de saída. E só ao observá-la a boca, os olhos e a gesticulação Esther compreendeu por que Carmen crescia tanto na tela. (CASTRO, 2005, p. 391).

Esses detalhes sobre as tardes ao redor da piscina e a simplicidade de Carmen ao abrir a casa para tantos brasileiros são exemplos tanto da construção da personagem redonda, quanto da ideia de que os pormenores costumam ser o que se tem de mais significativo e curioso. A construção de cenas como essa é que contribuem para a criação de processos de identificação do narratário com a personagem destacada – neste caso ainda admirativa. Mas o contraste entre a estrela de Hollywood e o comportamento tão humano são salientados também em outros momentos. Em determinada passagem, por exemplo, é destacada a exorbitante quantia declarada por Carmen Miranda em 1944: \$201.458 dólares, valor correspondente a 87 vezes o rendimento médio do cidadão norte-americano. No mesmo ano, apenas 36 pessoas arrecadaram mais do que Carmen nos Estados Unidos, e nenhuma delas era mulher. Mas, ao mesmo tempo em que era uma das pessoas mais bem pagas do país, Carmen não sabia administrar sua fortuna, possuía uma enorme generosidade, ajudava os irmãos, os parentes, os músicos e até os três santos de sua devoção: santo Antônio, são Judas e santa Teresa (CASTRO, 2005).

No entanto, ao mesmo tempo em que destaca os pormenores sobre a personalidade de Carmen, o narrador passa a dar espaço também para o comportamento gradativo e os vícios que ela adquiriu durante esses anos: cigarro, bebida alcoólica e comprimidos. Por exemplo, ela só teria começado a fumar em 1944, aos 35 anos, e sobre o hábito tão tardiamente adquirido, é dito: “Por que isso, nessa idade tão tardia? Não é preciso ter havido nenhuma razão especial. Carmen apenas resolveu experimentar seu primeiro cigarro [...] a ponto de, no dia seguinte, ou no mesmo dia, ter repetido a experiência, e assim por diante” (CASTRO, 2005, p. 380). E, em 1947, quando já estava casada com Dave Sebastian, começara a beber e descobrira ter um organismo muito resistente – em pouco tempo substituíra os drinques calóricos por uísque à *cowboy* (CASTRO, 2005).

Ninguém levou Carmen a beber. Se for preciso estabelecer uma causa que favoreceu nela a formação desse hábito, pode-se arriscar o fato de que, durante grande parte de

1947, sem contrato com um estúdio [...] nem uma agenda de shows definida, Carmen se viu, pela primeira vez, com muito tempo livre. [...] Essas horas precisavam ser preenchidas com alguma coisa [...] aconteceu que, ao ceder a um eventual oferecimento (ou à própria curiosidade), e finalmente interessar-se por beber, Carmen se sentiu bem – sem se embriagar e sem acusar os efeitos desagradáveis que a bebida provoca em quem não dispõe de um organismo apto para recebê-la. Carmen, pelo visto, tinha esse organismo. E, como tinha também muito tempo, era natural que o aproveitasse para isso. (CASTRO, 2005, p. 443).

Embora se aventure a tentar compreender as circunstâncias que a levaram a fumar e beber – quando normalmente é ainda jovem que se adquire tais “gostos” – em nenhum momento o narrador culpa Carmen ou qualquer outra pessoa pelo início desses hábitos. Na verdade, até parece racionalizar a questão ao tratar como “natural” a ideia de que, com tempo livre, Carmen tenha passado a beber. É interessante perceber isso já que, em tantos outros momentos o narrador parece ter a função de defender a personagem.

Entretanto, um terceiro vício, no futuro agravado pela combinação com o abuso do álcool, é que seria realmente preocupante: o uso de soníferos e estimulantes. O hábito iniciara-se em 1940, mas Carmen tornara-se usuária intermitente desses medicamentos a partir de 1942 e, desde então, foram eles que ditaram suas horas acordada ou dormindo. Mas, em diversas passagens, o narrador destaca que não só o médico de Carmen, Dr. Marxer, como 90% dos profissionais do ramo não entendiam o mecanismo de dependência na época (CASTRO, 2005). Para manter a exaustiva rotina de shows, seu organismo era bombardeado por comprimidos, como é salientado:

[...] o que a punha de pé para enfrentar a maratona dos sete shows por dia eram as cápsulas de Benzedrine que tinha de tomar ao acordar e entre um show e outro. Por sua vez, os estimulantes ao longo do dia interferiam na sua capacidade de pegar no sono quando chegasse a hora, e o jeito era reforçar a dose de barbitúricos ao dormir – mas não de modo a impedir que acordasse no dia seguinte. Era um círculo vicioso, em que a alternativa era dormir muito ou não dormir nada. Não admira que qualquer que fosse a cidade em que se apresentasse, Carmen só saísse da cama do hotel direto para o palco, e vice-versa. (CASTRO, 2005, p. 443).

Outra característica de destaque nesse eixo é a percepção de que o narrador compreende os sentimentos da biografada, principalmente em relação aos seus dramas pessoais. A fala do narrador sobre os sentimentos de Carmen Miranda é tão bem desenvolvida que o narratário tende a ser convencido sobre esses determinados pontos de vista. Por exemplo, entre tantos temas dominados pelo narrador, um deles diz respeito, inclusive, ao “tipo de homem” de Carmen:

[...] qualidades que Carmen mais apreciava em um homem: a juventude, a beleza, a altura, a pele morena, a quadratura dos ombros, os nós dos braços, a metragem das pernas, a firmeza das carnes – e, se possível certa fraqueza de personalidade, algo que de alguma maneira, o subjugasse a ela. (CASTRO, 2005, p. 373).

Entre questões profissionais e pessoais, são abordados também os breves romances que Carmen teve após o término de seu relacionamento com Aloysio de Oliveira. E, entre eles, aparentemente o mais arrebatador foi vivido com o brasileiro das Forças Armadas Carlinhos Niemeyer. O convívio durou apenas um mês, tempo em que ele permaneceu em Los Angeles, mas “bastou para que ele se tornasse o que ela via (ou fantasiava) em seus namorados: o ‘maridinho’ – alguém para que pudesse fazer ovos quentes no café da manhã [...] e simular outras situações conjugais” (CASTRO, 2005, p. 397). Carmen chegou a falar publicamente em casamento, mas logo não só essa ideia, mas com o próprio relacionamento em si, mingou – Carlinhos voltara para o Brasil e logo estava envolvido com outra (CASTRO, 2005). É nesse momento, ao comentar sobre o desfecho desse relacionamento, que o narrador parece compreender o que se passava com a personagem:

E é certo que, da parte de Carmen, a frustração pelo fim desse romance teria mais consequências do que ela própria poderia imaginar. Todos os homens por quem se interessara nos últimos anos tinham algum compromisso: ou eram casados, ou estavam se separando de uma mulher para se casar com outra, ou eram solteiros, mas já com alguém em vista. [...] o destino parecia erguer uma barreira entre ela e seu sonho: o de ter um marido e um filho. Poucos meses antes, Carmen fizera aniversário – 32 anos, para as luzes de Hollywood; 37, para os cantos escuros de seu coração. (CASTRO, 2005, p. 405).

Logo após as explicações sobre o contexto da frustrada vida amorosa da personagem é que entra em cena a figura de Dave Sebastian, o homem com quem Carmen Miranda viria a se casar pouco tempo depois. Pela maneira como são contadas todas as histórias que o envolvem, fica claro que a intenção do narrador é construir uma determinada imagem sobre ele – bastante negativa, diga-se de passagem. Sebastian era assistente de produção em *Copacabana*, filme que Carmen estava gravando em 1946, e sua função era zelar pelo bom andamento do trabalho, visto que seu irmão, Maurice, era um dos investidores do longa-metragem. Dentre suas tarefas, uma delas era “agradar” Carmen, de modo que levava flores ao camarim todos os dias, a buscava em casa e mostrava-se solícito. Contudo, desde o início, a ideia construída pelo narrador é de que todas essas atitudes gentis tinham segundas intenções, não necessariamente românticas, mas oportunistas. Tanto que, logo na segunda vez em que saíram para jantar, Sebastian a pedira em casamento – proposta devidamente recusada por Carmen no ato, mas aceita cerca de duas semanas depois. A primeira descrição física de Sebastian, bastante adjetivada, já é depreciativa:

[...] Sebastian passava longe dos atlas e dos apolos que ela tinha em seu currículo amoroso. Era feio, baixo (pouco maior que ela), magro, cabelo espetado e prematuramente branco, nariz de boxeador, alguns dentes a menos – mas com

caninos bem pronunciados, quase draculescos –, puxando conspicuamente de uma perna (tentava disfarçar com um sapato de palminha grossa) e com um notável mau gosto para gravatas-borboletas. Apesar de certo charme juvenil no sorriso, realçado pelo contraste com o cabelo prateado, Sebastian, em condições normais, não teria chance de ver sua proposta nem sequer considerada por Carmen. (CASTRO, 2005, p. 422).

A proposta referida pelo narrador é o pedido de casamento, e as condições normais referem-se ao que seria uma vida amorosa satisfatória. Assim, no vigésimo quarto capítulo, *1947 Sebastian*, o narrador dedica-se a contextualizar as razões pelas quais Carmen optara por esse casamento e como a convivência passou a ser essa desastrosa. As atitudes de Sebastian são descritas com desprezo e as decisões de Carmen tentam ser justificadas, compreendidas pelo narrador. Por exemplo, na mesma época do pedido de Sebastian, mais um relacionamento de Carmen acabava pelo motivo de sempre (o namorado iria se casar com outra) e ela tinha notícias sobre o matrimônio de outros dois ex-namorados: Aloysio de Oliveira e Carlos Niemeyer. Sua vida profissional também não ia tão bem quanto em outros tempos e Sebastian parecia ter contatos e boa vontade para ajudá-la (CASTRO, 2005). Tanto essa quanto as explicações do trecho a seguir têm a intenção de justificar o porquê de Carmen ter aceitado casar-se com Sebastian:

[...] ela se lembrou do conselho que Aurora lhe dera naquele longínquo 1940, no Rio: não confunda paixão com casamento – para se casar, escolha um homem de quem não goste tanto, mas que seja bom para você. [...] Para Carmen, Dave parecia enquadrar-se sob medida na receita. Ela gostava dele, mas não estava nem um pouco apaixonada. Ele é que, insinuante e com grande lábia, parecia louco por ela. [...] Mas o mais importante é que, com ele, ela seria mãe quantas vezes quisesse e enquanto pudesse – passaria o ano dando o peito, trocando cueiros, costurando camisinhas de pagão. Se calhasse, seria eleita a “Mãe do Ano”. Além disso, Dave tinha outra qualidade: ele a pedira em casamento. E não vamos nos enganar: fora o único a fazer isso. (CASTRO, 2005, p. 427).

Aqui, o narrador atua plenamente na perspectiva de “visão de trás”, onisciente em relação a tudo o que se passa com as personagens. Por um momento, quase esquecemos de que se trata de uma biografia e de que a personagem não é inteiramente criação do narrador, mas baseada em uma figura real. Pedido aceito, o casamento foi realizado de maneira simples e poucos amigos foram convidados: “[...] de propósito ou não, Carmen se privou da visão de pessoas que a conheciam bem e lhe queriam ainda melhor, a respeito do passo que estava dando” (CASTRO, 2005, p. 430). E, aparentemente, os momentos de felicidade acabaram por aí. Selados os votos matrimoniais, surgem os traços da personalidade de Sebastian, caracterizada pelo narrador predominantemente como defeituosa – ou talvez *apenas* composta de defeitos.

Por exemplo, ciente da antipatia da cunhada Aurora por ele, Sebastian teria tentando conquistar Cecília e Carminha, irmã e sobrinha de Carmen que também moravam com eles. Não conseguindo, tentara expulsá-las (CASTRO, 2005). Em outra situação, explana sobre outro caso: a língua oficial da casa era o português, idioma que Sebastian nunca demonstrou interesse em estudar: “Das poucas palavras que aprendeu, uma foi ‘chato’ – que usava para definir algum brasileiro que chegasse” (CASTRO, 2005, p. 432). Ou, então, sobre quando o telefone tocava e Sebastian atendia em inglês com o propósito de constranger os visitantes brasileiros, já que se incomodava com a casa sempre cheia e até com a quantidade de papel higiênico utilizado, artigo ainda raro no pós-guerra (CASTRO, 2005). No entanto, o narrador vai além ao relatar outras situações envolvendo-o:

Não que Sebastian fosse dos mais comedidos. Na primeira semana do casamento, foi a um alfaiate e mandou fazer nove ternos, na conta de Carmen. Seu guarda-roupa aumentou tanto que Carmen teve de reservar-lhe dois armários do closet. As brigas também começaram cedo, embora não se saiba se, já no primeiro mês, Carmen inaugurou a prática de, no meio de um bate-boca, tirar a aliança do dedo, jogá-la na privada e dar descarga. (Faria isso pelo menos três vezes durante o casamento. Sebastian sempre lhe comprava uma aliança nova – com o dinheiro dela.) Ou se, já então, ela o mandou dormir no quarto de costura, como faria depois repetidamente. (CASTRO, 2005, p. 434).

Sebastian também assumiria o papel de gestor, gerente e agente de Carmen, passando a escolher em nome dela os trabalhos que seriam aceitos. Alguns acabariam sendo recusados diante de sucessivas ideias de que teriam sua própria produtora, programa de rádio ou então editora – mas nenhum dos projetos foi adiante (CASTRO, 2005). E, aqui, coloca Carmen em posição de mulher passiva (sem dúvida outro indício de declínio) ao justificar um pouco a instabilidade de sua carreira:

Quando se diz que Carmen recusou isto ou aquilo, leia-se, de preferência, Sebastian – porque o recente desinteresse de Carmen por contratos e sua nova tendência a deixar que decidissem por ela se ajustavam com uma luva às pretensões gerenciais de seu marido. É possível que, em alguns casos, [...] ela nem soubesse que estava sendo convidada. Ou então ficou sabendo, mas não quis confrontar uma decisão de Sebastian. (CASTRO, 2005, p. 437).

Essas poucas contextualizações e pequenos trechos são de apenas dois capítulos, *1946 Dinheiro a rodo* e *1947 Sebastian*, mas já cumprem a proposta de compreender como o personagem é construído – a de uma figura detestável. Diante do modo que o narrador apresenta as características e as atitudes de Sebastian ao longo dos capítulos, é praticamente impossível que o narratário não compactue com essa mesma impressão. De maneira simplificada: Sebastian não a merecia e, em muitos episódios, faz vezes de “vilão” e, Carmen, a de “mocinha”, que, em um momento de fragilidade emocional, fora enganada por um

pretendente oportunista. Supõe-se que muitos dos relatos citados na biografia tenham sido extraídos de depoimentos de pessoas que conviveram com os dois em Los Angeles, o que comprovaria a ideia de que Sebastian se casara com Carmen por interesse.

Na verdade, o relacionamento ainda pioraria, mas, antes, em fins de agosto de 1948, Carmen descobriu-se grávida (CASTRO, 2005, p. 451):

“Ontem foi o dia mais feliz da minha vida. Quando o médico me deu a notícia, quase não pude acreditar”, disse Carmen a Alex Viany, em *O Cruzeiro*. “Ter um filho sempre foi o meu maior sonho”. Se fosse homem se chamaria Roberto; se mulher, Maria Carmen. [...] Menino ou menina, seria o produto de um desejo tão antigo que se poderia dizer de décadas. E Carmen via ali, quem sabe, sua última chance de ser mãe. Esse fora o principal motivo para o casamento com Sebastian, e ela já estava aflita pelo fato de, um ano e meio depois, não haver nem suspeito de cegonha no horizonte. Mas finalmente acontecera e Carmen não deixaria que nada interferisse na maternidade. Se precisasse interromper a carreira para se dedicar a seu filho, faria isso. Não seria absurdo nem se a encerrasse, como chegou a dizer. Quanto à ideia de criar o garoto nos Estados Unidos ou no Brasil, não via diferença: ele poderia chama-lo de mamãe em “qualquer língua”.

Nessa passagem, ao usar as aspas de Carmen na reportagem de *O Cruzeiro* e ao falar sobre os sentimentos dela – lembrando que o narrador é onisciente – a função é convencer o narratário sobre a importância daquele acontecimento. Como citado em outras diversas passagens do livro, o maior sonho de Carmen era ser mãe, sonho esse que ela trocava até mesmo pela carreira, como fica claro nesse trecho. No final de setembro, antes de embarcar para uma temporada de shows, Carmen dera uma festa para os amigos para comemorar a boa notícia, mas a felicidade não durou muito tempo:

[...] o destino lhe concedeu pouco mais de vinte dias para deliciar-se com a ideia de ser mãe, fazer planos para o bebê e fantasiar toda uma nova vida para si própria – porque, no fim daquele mês, um aborto espontâneo em Nova York liquidou com o seu sonho. (CASTRO, 2005, p. 452).

Aqui, o tom dramático utilizado pelo narrador serve para demonstrar o peso que o acontecimento teria na vida da personagem. Após isso, passa a desconstruir as ideias referentes aos motivos que teriam acarretado o aborto, já que, em um dos raros casos em que comenta sobre fontes das informações, afirma: “[...] em várias fontes impressas sobre Carmen, afirma-se que o voo para Nova York foi o responsável pela perda do filho. Há um exagero nisso – ou uma confusão entre a viagem e o voo propriamente dito” (CASTRO, 2005, p. 452). Ainda que de forma coerente, o narrador desempenha função “controladora” ao compreender a situação de forma plena e esclarecer a “verdade”:

Na verdade, um conjunto de circunstâncias colaborou para a tragédia. Entre elas, a idade de Carmen: 39 anos e meio, considerável para uma primípara. Depois, o fato de que seu organismo estava sendo bombardeado havia anos por uma dose excessiva

de soníferos e estimulantes – e, ultimamente, potencializados pelo álcool. Isso pode ter comprometido a nidação, o processo de fixação do óvulo no útero. Mesmo que Carmen tivesse interrompido o consumo de medicamentos, o que ela não via motivo para fazer, o feto teria passado as primeiras semanas recebendo toxinas no lugar dos nutrientes. Esse mesmo problema poderia ter contribuído para a dificuldade de Carmen engravidar em seu primeiro ano e meio de casamento – os medicamentos interferindo na sua produção hormonal. (Havia ainda a possibilidade de Carmen apresentar um defeito congênito, como um útero invertido, e o fato de que, seis anos antes, ela fizera um aborto em Los Angeles, sabe-se lá em que circunstâncias.) (CASTRO, 2005, p. 454).

Ainda que após esse aborto as chances de Carmen engravidar novamente fossem quase nulas, ela continuou casada com Sebastian apenas porque era católica – e católicos não se divorciavam (CASTRO, 2005). Nos anos seguintes, Carmen atuaria em apenas mais dois ou três filmes; seus números musicais muitas vezes eram gravados com semanas ou meses de diferença, mas o que é destacado pelo narrador é o contraste entre uma e outra atuação nesses casos, como nessa passagem, em que comenta sobre sua participação em *Romance Carioca*, em 1948:

A primeira Carmen [...] estava enxuta, tentadora, deliciosa – os olhos, dois jatos verdes; a pele, no tom certo de moreno; o sorriso, franco e desarmado. Seu vigor físico era notável. Era uma Carmen que lembrava a dos primeiros filmes na Fox [...] A outra [...] parecia inchada, matronal, pesadona – os olhos estavam rípidos; a pele, afogueada; o sorriso era uma máscara (e, mais uma vez, percebia-se a sensação de tristeza que *aquela* Carmen parecia carregar). (CASTRO, 2005, p. 474).

E, embora o uso de *flashforwards* não faça muito sentido em alguns poucos casos, o narrador ainda o utiliza, certamente para causar efeitos de dramaticidade, como nesse trecho em que comenta sobre o filme *Morrendo de medo*: “A excursão seria um tratamento de gala para *Morrendo de medo*. Pena que este fosse o pior filme da carreira de Carmen. E, por um motivo muito simples, embora definitivo, também o último” (CASTRO, 2005, p. 501).

Utilizando esse mesmo tom dramático – capaz de estimular a **identificação simpática**, em que desperta um sentimento de piedade no narratário, e a **identificação catártica**, quando o herói sofre e desperta emoção trágica – é explanado outro episódio envolvendo Carmen. Em meados de 1953, um menino carioca de apenas 16 anos, chamado Otto Stupakoff, recém-chegado a Los Angeles para estudar fotografia, passara a visita-la, ao que, nas cinco ou seis vezes em que esteve em sua casa, os dois ficavam horas na beira da piscina conversando; Carmen gostava de ouvir as histórias e dar conselhos a Otto sobre uma menina pela qual ele estava apaixonado.

Otto só percebeu em retrospecto, mas Carmen se comportava como a mãe que ela gostaria de ter sido. Na verdade, se Carmen tivesse sido mãe aos 28 anos, em 1937, seu filho teria exatamente a idade dele. Como se ainda restasse dúvida, ela dissera a Otto mais de uma vez: “Ah, queria eu ter alguém como você!” E, por qualquer

motivo, abraçava-o e beijava-o com um calor de mãe. Às vezes, ao fazer isso, comovia-se e seus olhos transbordavam, borrando a pintura. Em todas as visitas de Otto, a casa parecia deserta, [...] era como se Carmen se preparasse para as visitas de Otto – reservando um dia em que não haveria ninguém de fora e ela se sentisse melhor. Queria parecer sempre bem para o filho que nunca tivera. (CASTRO, 2005, p. 507-508).

Mais tarde, Otto se tornaria um dos fotógrafos mais conceituados do mundo, embora somente no futuro tenha constatado que jamais fotografara Carmen (CASTRO, 2005). Nessa passagem, em especial, é difícil pensar em um leitor que não se sensibilize pelo modo como o narrador relata a situação e pelo destaque dado ao fato de Carmen nunca ter conseguido ser mãe.

Se, em termos de cinema, os melhores tempos de Carmen já haviam passado, o mesmo não era verdade em relação aos shows. Nos últimos anos de vida, ela se apresentaria em dezenas de teatros, cassinos e *nightclubs* e, em algumas cidades, seus shows precisavam ser realizados em ginásios ou estádios (CASTRO, 2005). Mas esses feitos lhe custavam um enorme esforço e uma quantidade assustadora de remédios e que, aos poucos, manifestavam os danos causados ao seu organismo. No fim de certa temporada de shows, Carmen teve fortes tremores pelo corpo, que poderiam ser causados tanto por uma superintoxicação, quanto por uma síndrome de abstinência. Em virtude disso, ela foi submetida a um tratamento à base de eletrochoques – comum na época também para depressão, como parecia ser o seu caso. Entre uma sessão e outra, Carmen dava sinais de melhora, mas assim que voltava para casa – e para os remédios –, os sintomas de depressão ressurgiam (CASTRO, 2005).

Aqui, mais uma vez, é reforçada a compreensão de que, na época, pouco se sabia sobre esse tipo de dependência. O médico de Carmen, como forma de teste, passara a substituir seus remédios por açúcar, o que também parecia ser uma atitude inadequada, pois “os placebos só provocavam uma síndrome de abstinência em Carmen [...] e a levavam a um estado de desespero por achar que aquela dose não seria suficiente” (CASTRO, 2005 p. 511). O próprio destaque do narrador em afirmar que mesmo os médicos não compreendiam o processo de dependência, em dado momento, também pode ser interpretado como uma maneira de justificar o abuso que Carmen fazia dos remédios e do álcool.

No fim de 1954, em virtude do seu estado de saúde, Carmen embarcou em um voo com destino ao Brasil – 14 anos após a última vez em que estivera no país. Mais do que todas as descrições referentes aos meses em que passou no Rio de Janeiro – de novembro de 1954 a abril de 1955 –, é o caráter dramático, acentuando o final que se aproximava, que se sobressai. Ao explicar sobre o verdadeiro estado de Carmen durante o voo entre Los Angeles e Rio de

Janeiro, a impressão é a de que o narrador foi testemunha de tudo e estava no mesmo avião; um daqueles casos em que, priorizando a fluidez, não são citadas as fontes:

De horas em horas, Carmen acordava tremendo e chorando, com frios e calores intensos, quase sucessivos. Para comer, tinha de ser alimentada na boca, às colherinhas e quase à força. Ir ao toalete era um sacrifício – a aeromoça ajudava, mas Aurora tinha de acompanhá-la, porque Carmen estava com um equilíbrio instável, incapaz de passos firmes. (CASTRO, 2005, p. 518).

Ou, então, quando comenta sobre uma escala em São Paulo em que, após seguir as instruções dadas pelo médico, Aurora “ressuscitou” Carmen com uma dose de estimulantes:

Pela primeira vez, Carmen foi sozinha ao toalete. Refrescou-se, aplicou a maquiagem e se aprontou. Vestiu um *tailleur* cereja, prendeu o cabelo num rabo-de-cavalo com um laço de fita vermelha, aplicou pulseiras e anéis e calçou sapatos pretos de salto alto. [...] O milagre se dera: Carmen estava inteira, como se tivesse feito toda a viagem assim. (CASTRO, 2005, p. 518-519).

No Brasil, Carmen passaria por um tratamento intenso. Internada no Copacabana Palace sob os cuidados do médico Aloysio Salles, ela estava proibida de receber visitas. A proposta era forçá-la a, gradativamente, retomar sua rotina de sono sem depender dos remédios. Mesmo em um estado frágil, ela costumava desobedecer ao médico, não só recebendo visitas, como ainda concedendo entrevistas (CASTRO, 2005). E, ao abordar o tema, mais uma vez é um certo tom dramático que predomina:

E esta era uma constante: mesmo de boa-fé, muitos que a visitaram no Copacabana Palace depois que a acharam passada e envelhecida. Ninguém se dava conta de que Carmen, mais do que todos, sabia de seu estado. E, se aceitava expor-se para recebê-los, ainda que doente, era por saudade e por amor a eles. (CASTRO, 2005, p. 524).

Ou, então, num **último resquício de *flashforward***, ao comentar sobre o ano-novo de 1955 e as cerimônias de candomblé que Carmen acompanhou do Copacabana Palace, mas sem ânimo para descer e assistir de perto: “Uma Carmen insone viu despertar o ano de 1955 – sem saber que teria uma eternidade para dormir nos réveillons seguintes” (CASTRO, 2005, p. 525).

Embora tenha tido momentos de melhora, em que passou a reagir de maneira positiva à ausência de álcool e à quase completa retirada dos comprimidos, ainda durante sua temporada no Rio de Janeiro, teve recaídas. Contudo, assim que voltou para os Estados Unidos, retomou todos os seus antigos hábitos – voltou a beber, a usar soníferos e estimulantes e a cumprir jornadas extenuantes de shows. Entre apresentações bem-sucedidas e outras que acabavam em crises de choro por ter esquecido a letra das canções, Carmen manteve essa rotina até o quanto pôde. Em 4 de agosto de 1955, fez sua última apresentação, no programa *The Jimmy Durante Show*, onde, por uma alegada “falta de fôlego”, ela quase

caíra no palco (CASTRO, 2005). Essas imagens, quando vistas em câmera lenta, mostram que “[...] quando Carmen dobrou os joelhos, seus olhos se reviraram por um segundo. A boca adquiriu um desenho que nunca tivera. Seus olhos e sua boca, e toda a sua expressão naquele segundo, já eram os da morte” (CASTRO, 2005, p. 544). Naquela mesma noite, Carmen tinha visitas; a festa se estendera até tarde e, durante a madrugada, após alegar cansaço, dirigiu-se sozinha ao quarto enquanto os amigos seguiam se divertindo no andar de baixo. Aqui, é quase como se conseguíssemos ver a cena:

Carmen entrou em seu quarto, tirou o *tailleur* e vestiu um robe. Acendeu um cigarro, deu uma tragada, deixou-o no cinzeiro. Foi ao banheiro para retirar a maquiagem, usando *cold cream* e um lenço de papel. Na volta, no pequeno *hall* entre o banheiro e o quarto, onde ficava sua coleção de perfumes, o ar lhe fugiu de novo, as pernas lhe faltaram, e Carmen caiu pela última vez – ali mesmo, com um espelho na mão. Uma oclusão das coronárias fizera explodir uma vasta área de seu coração – um infarto maciço. (CASTRO, 2005, p. 546).

Ainda que Carmen tenha pedido ajuda, ninguém a escutou devido ao tamanho da casa. Seus amigos ainda se divertiam no andar inferior da casa enquanto ela já estava em processo de *rigor mortis* (CASTRO, 2005). As últimas linhas do último capítulo simbolizam a obra toda:

De todos os seus contratos de trabalho devia constar secretamente essa cláusula, garantindo que ela viera ao mundo para espalhar tal alegria. Carmen a cumpriu até o derradeiro show. E esperou cair a cortina para poupar a plateia, por menor que fosse, de uma cena tão pouco Carmen, tão fora de seu estilo. (CASTRO, 2005, p. 546).

Como Carmen não havia deixado nada escrito em testamento, todos os seus bens foram herdados por Sebastian – as duas casas na Califórnia, poços de petróleo, ações, depósitos bancários, dinheiro e joias. À família e ao Brasil, Sebastian doou todos os objetos pessoais – roupas, fantasias, turbantes, plataformas, bijuterias, etc.; “[...] enfim, conservou os valores e livrou-se do bricabraque” (CASTRO, 2005, p. 549) e não contestou as poucas propriedades que seriam também de seu direito no Rio de Janeiro. Uma semana após sua morte, Carmen foi enterrada no Brasil, como era seu último desejo.

Já como Ruy Castro (ainda que como um “Ruy de papel”), e não mais necessariamente cumprindo estritamente as funções de narrador, são dados alguns **indícios relacionados às fontes e ao processo de apuração** de algumas passagens da vida de Carmen Miranda na seção de agradecimentos, ao final da obra. Comenta, por exemplo, sobre todas as cartas que Mario Cunha, namorado de Carmen entre 1925 e 1932, rasgara; permaneceram apenas as fotos com dedicatórias escritas por ela (e que são exploradas nos primeiros capítulos da narrativa). As correspondências que Carmen recebeu de Carlos Alberto da Rocha

Faria foram todas destruídas por ela antes de casar-se com Dave Sebastian; já as que Carmen enviara para ele foram devidamente rasgadas por Aurora quando Carlos Alberto as deixara sob seus cuidados, um pouco antes de morrer (CASTRO, 2005).

Entre os entrevistados, destaca alguns casos específicos, como Aurora, que, embora estivesse viva, não tinha mais condições de saúde para ajudar na pesquisa, mas, por sorte, havia concedido inúmeras entrevistas ao longo da vida. Já Cecília, a outra irmã de Carmen, fora de enorme ajuda. Também faz a ressalva de que muitas fontes não conviveram diretamente com a biografada, como filhos de músicos e sambistas que cresceram ouvindo histórias sobre ela ou, então, colecionadores que também detinham informações a seu respeito. Mas, ainda assim:

Para minha sorte, a maioria das fontes foi de pessoas que tiveram o privilégio de conviver ou trabalhar com Carmen – e, até a mim, surpreendeu o número de homens e mulheres que encontrei, entre 2001 e 2005, muitos já por volta dos noventa anos, mas lúcidos e ativos, e ainda tão apaixonados por Carmen como no passado. Só mesmo o amor por Carmen justificou a paciência com que essas pessoas me receberam ou atenderam a qualquer dia e hora, indo buscar no fundo da memória as respostas a perguntas que nunca lhes tinham sido feitas. (CASTRO, 2005, p. 552).

Se o narrador parece “apaixonado” por Carmen, pode-se partir da ideia de que essa característica também está atrelada aos entrevistados, pessoas declaradamente ligadas emocionalmente à personagem e que serviram de fonte para as incontáveis histórias relatadas na biografia. Não fica perfeitamente claro, mas supõe-se que todos aqueles agradecidos logo após essa passagem tenham sido entrevistados por Ruy Castro para escrever a obra: 155 pessoas (vários nomes reconhecíveis por terem sido mencionados ao longo da biografia). E, em relação aos pesquisadores, que colaboraram na busca por fontes, arquivos, material gráfico ou musical, são citadas outras 102. A significativa quantidade de nomes relatados dá margem para que se lembre de algo outrora dito pelo autor e mencionado no Capítulo 2: “Se houver tempo para procurar as fontes e conversar com elas, não há nada importante que não possa ser esclarecido” (BRUCK, 2009, p. 53).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ruy Castro nunca escondeu que sua motivação para escolher um determinado assunto a ser esmiuçado em um livro, ou uma figura a ser abordada numa biografia, parte primeiramente de seu gosto ou admiração pessoal pelo tema. Assim, a escolha por biografar Carmen Miranda esteve diretamente relacionada à empatia que o jornalista já nutria pela figura da cantora e atriz luso-brasileira. Ao longo das 550 páginas de texto, muitas contextualizações históricas ganharam espaço, o que comprovou a apuração detalhada desempenhada pelo jornalista não só no que diz respeito à Carmen, como também a diversas questões a ela relacionadas. No entanto, ao mesmo tempo em que foram utilizados métodos de apuração próprios do jornalismo, a obra também foi construída empregando recursos próprios da narrativa literária, tanto que, em alguns momentos o leitor quase esquece de que não se trata de ficção, mas de uma biografia. Essa percepção é apenas uma das exemplificações que demonstram as possíveis aproximações entre jornalismo e literatura, campos que traçam trajetórias paralelas há tanto tempo.

O principal objetivo desta monografia foi compreender a construção da personagem Carmen Miranda em *Carmen* (2005) a partir de determinadas estratégias narrativas. Utilizando alguns autores principais no estudo das biografias, como Vilas Boas (2002), Bruck (2009), Pena (2006) e Dosse (2009), foram problematizados diversos assuntos envolvendo as características e as limitações próprias do gênero. Algumas críticas tratadas por Bourdieu (1996), como a ordem cronológica e a atribuição de sentido lógico aos acontecimentos, comuns na narrativa biográfica, também foram problematizados e depois analisados. A ressalva feita por Schmidt (1997) a respeito das diferenças entre biografias escritas por historiadores e jornalistas também foi devidamente elucidada e, mais tarde, abordada na análise.

E, em virtude da necessidade de compreender melhor algumas questões, foi dada bastante ênfase aos estudos de Motta (2013), Reuter (2007) e Sodré (2009) a respeito da narrativa. Algumas das funções do narrador, propriamente exploradas por Reuter (2007), foram retomadas durante a análise. De igual maneira, com o propósito de compreender os estudos sobre personagem, a partir de Brait (1984), Candido (2011) e Gancho (2006), foram problematizados certos aspectos históricos, assim como sua importância na narrativa como um todo. A respeito das inúmeras classificações atribuídas aos personagens, destacou-se a de Forster (1969), que as divide em redondas e planas, questão essa retomada no momento da análise.

O método utilizado nesta monografia foi a análise pragmática da narrativa. Desenvolvido por Motta (2013), o método defende a ideia de que nenhuma narrativa é ingênua e que, ao narrar, ainda que de forma espontânea, são produzidos certos efeitos de sentido a respeito daquilo que está sendo dito. As noções de emissor (narrador) e destinatário (narratário) também fazem parte da metodologia proposta pelo autor, sendo constantemente abordadas ao longo da análise. A contribuição de Jauss (2002 apud MOTTA, 2013) sobre as modalidades de identificação da audiência com o herói também foi contextualizada e, mais tarde, referida na análise.

Como forma de facilitar o processo de análise em si, optou-se por dividir *Carmen* em três grandes eixos, cada qual correspondendo a dez capítulos da obra. O primeiro eixo pormenorizou os acontecimentos referentes aos primeiros anos de vida de Carmen Miranda, desde o seu nascimento até a elaboração da figura de baiana que marcaria sua trajetória; o segundo abordou questões relativas à ida de Carmen para os Estados Unidos e ao período de auge da sua carreira internacional; e o terceiro ocupou-se majoritariamente de temas sobre sua vida pessoal e, por fim, sua morte. Os componentes previamente estabelecidos portaram-se praticamente de igual modo ao longo de toda a narrativa, mas, ainda assim, a biografia foi dividida com o intuito de melhor desenvolver cada item, para que não se perdesse o “fôlego” durante o estudo.

Em relação à crítica de Bourdieu (1986) a respeito da ordem cronológica, constatou-se que a biografia foi construída praticamente toda dessa maneira, apenas com uma única exceção, no prólogo, que inicia por um acontecimento anterior ao nascimento da personagem. Já na cronologia no tempo da narrativa, mas não necessariamente da vida do biografado, constatou-se que foi interrompida em determinados pontos, quando foram utilizados recursos de *flashforward*. Quanto ao uso de expressões que denotam determinada lógica aos acontecimentos, percebeu-se essa característica apenas no primeiro eixo, quando são narrados fatos relativos à infância.

No que concerne à classificação de Forster (1969) sobre personagens redondos e planos, demonstrou-se que Carmen Miranda foi construída como uma personagem redonda por conter muitas nuances, tornando-a uma figura complexa. No entanto, vale salientar, em poucos momentos são exemplificados indícios de defeitos ou de atitudes que poderiam contribuir para uma visão negativa da biografada. Com relação aos demais personagens, percebeu-se que todas as figuras masculinas que tiveram certa relevância na vida de Carmen ou foram construídas como personagens planas (caricatas), ou, então, suas características foram salientadas, mas de forma predominantemente negativa.

A crítica de Schmidt (1997) sobre as biografias escritas por jornalistas obedecerem a critérios diferentes daquelas escritas por historiadores mostrou-se legítima na análise de *Carmen*. Em pouquíssimos momentos são citadas as fontes relacionadas a qualquer informação; constatou-se que somente fontes primárias foram mencionadas, geralmente quando críticas ou reportagens sobre Carmen veiculadas nos jornais foram apresentadas. Ao optar por silenciar as fontes e mencioná-las apenas no final da obra, sem creditar a informação, optou-se pela fluidez da narrativa em oposição ao caráter formal. A falta de notas de rodapé ou dos nomes das fontes a cada acontecimento relatado contribuem para que a biografia se aproxime mais do caráter literário.

Sobre os processos de identificação da audiência com o herói, estudo de Jauss (2002 apud MOTTA, 2013), foram encontrados pelo menos quatro correspondentes: associativa, o público capaz de colocar-se no lugar de Carmen Miranda e de entender o que se passava com ela; simpática e catártica, relacionados com a ideia de herói imperfeito e que sofre, despertando piedade e emoções trágicas. Entretanto, o processo de identificação que perpassa praticamente toda a obra é a admirativa, em virtude do pioneirismo e dos feitos da personagem, exaltados pelo narrador sempre que possível. Dos apontamentos de Reuter (2007) referentes ao narrador, percebeu-se que sua voz é do tipo heterodiegético, ou seja, não está presente na história, e a perspectiva adotada é a “vidão de trás”, aquela em que o narrador é onisciente e tem pleno domínio sobre as personagens e os acontecimentos. Entre as sete funções complementares desempenhadas pelo narrador, foram encontradas correspondentes de pelo menos três: comunicativa, quando o narrador dirige-se diretamente ao narratário; avaliativa, nas vezes em que parece opinar a respeito daquilo que está sendo dito; e explicativa, nas diversas situações em que fornece informações secundárias sobre o contexto do assunto.

O uso de todos esses componentes na narrativa tem um propósito em comum: criar certos efeitos de sentido relacionados à personagem, bem como convencer o narratário a respeito daquilo que está sendo dito. Em *Carmen* (2005), o narrador desempenha um papel controlador, defendendo a personagem nos momentos em que é preciso, louvando seus feitos e entendendo suas dores. Carmen Miranda é construída como uma figura apaixonante, uma verdadeira estrela, mas que trocaria todo seu sucesso por um casamento estável e cinco filhos.

Ao final compreende-se *Carmen* (2005) como uma biografia que pouco se aproxima do texto jornalístico. Ao não creditar as fontes ao longo do texto, o que seria o habitual, e ao apresentar poucos contrapontos em relação à personalidade da personagem, a biografia constitui-se muito mais como um texto literário. O resultado é uma narrativa envolvente, mas

extremamente apaixonada, que constrói Carmen Miranda com pura exaltação, sendo capaz de levar o leitor do riso às lágrimas.

REFERÊNCIAS

BIOGRAFADO BOM é biografado morto: uma breve entrevista com Ruy Castro. **Blog da Bienal do Livro**, 2014. Disponível em: <<http://blog.bienaldolivrosp.com.br/da-cabeceira-para-o-mundo/biografado-bom-e-biografado-morto-uma-breve-entrevista-com-ruy-castro>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 181-191.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRUCK, Mozahir Salomão. **Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 51-80.

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

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Ruy. **Estrela solitária: um brasileiro chamado Garrincha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CASTRO, Ruy. **Morrer de prazer: crônicas da vida por um fio**. Rio de Janeiro: Foz, 2013.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COSTA, Cristiane. **Pena de Aluguel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FONSECA, Virgínia Pradelina; VIEIRA, Karine Moura. A biografia como acontecimento jornalístico. **Líbero**, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 99-108, dez. 2011. Disponível em: <http://www.casperlibero.edu.br/rep_arquivos/2011/12/12/1323717908.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2015.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

FREITAS, Guilherme. Ruy Castro diz que Procure Saber faz “campanha antidemocrática”. **O Globo**, 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/10/11/ruy->

castro-diz-que-procure-saber-faz-campanha-antidemocratica-511766.asp>. Acesso em: 15 jan. 2015.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9 ed. São Paulo: Ática, 2006.

GOLDENBERG, Ricardo. A história do fim da análise. In: HISGAIL, Fani (Org.). **Biografia: sintoma da cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 1996.

LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PENA, Felipe. **Jornalismo literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MEDEL, Manuel Ángel Vázquez. Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências. In: CASTRO, Gustavo; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2013.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia (Orgs.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 143-167.

MOTTA, Marly Silva. O relato biográfico como fonte para a história. **Vidya**, Santa Maria (RS), n. 34, p. 101-122, jul./dez. 2000. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/614.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2015.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo biografias... historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 19, 1997. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2040>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

SEIXAS, Heloísa. **O oitavo selo**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens**. São Paulo: Summus, 2002.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.