

MÚSICA E IMAGEM: A TÉCNICA E QUESTÃO HEIDEGGERIANA

Resumo - O cenário musical e cinematográfico de Hollywood fizeram da Pequena Notável – como era chamada Carmen Miranda – uma atriz moderna para época, o que nos leva a decodificar o ambiente e a arte de produção de seus filmes, tanto nas aceitáveis representações quanto nas adequações. Verificamos dentro dessa temática, imagens e paisagens associadas aos sons, sobretudo, a percepção e aceitação histórica dessa imagem, o que nos estimulou a analisar a questão da imagem e da técnica trabalhadas por Martin Heidegger.

Eliane Meire Soares Raslan
Doutora em Comunicação Social
pela PUCRS. Profa. pesquisadora e
orientadora da UEMG.
elianest2002@yahoo.com.br

Palavras-chave: Modernidade. Música. Imagem. Técnica Heideggeriana.

MUSIC AND IMAGE: A TECHNICAL AND QUESTION HEIDEGGERIANA

Abstract - The musical and Hollywood movie set made of Bombshell - as it was named Carmen Miranda - a modern actress to time, which leads us to decode the atmosphere and art production of his films, both in the acceptable representations of the adjustments. We checked into this theme, images and landscapes associated with the sounds, especially the perception and acceptance of this historical image, which prompted us to examine the question of image and technique worked by Martin Heidegger.

Keywords: Modernity. Music. Picture. Technical Heideggerian.

1 INTRODUÇÃO

O cinema de Hollywood contribuiu para a globalização (cultural) de diversos países, incluindo alguns latino-americanos, influenciou no modo de vida de diversas populações, contribuiu para uma mistura cultural, inclusive no Brasil. Assim, tivemos sociedades marcadas pelo multiculturalismo, através de categorias como as paisagens culturais, que são articuladoras dos indivíduos.

A atriz Carmen Miranda fez parte da representação e celebração desse mercado global, tendo o cinema como marco internacional de sua carreira artística.

Hoje não existe mais aquele forte apelo visual como existia nos shows e filmes em que Carmen Miranda participava. De uma forma geral, ainda há um trabalho da imagem do ator, não sendo necessário o uso de exageros na hora da filmagem, como as fantasias usadas nos filmes de épocas passadas. Isso também não mais ocorre nem mesmo nos filmes de comédia; os atores devem se vestir como o espectador. Os trajes de Carmen Miranda, são utilizados, atualmente, como tema nos desfiles de moda e nas comemorações tipicamente nacionais e regionais, como nos bailes carnavalescos, buscando associar sua imagem a uma paisagem tropical e ao passado.

2 TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CARMEN MIRANDA

Em dezembro de 1928, Carmen Miranda foi apresentada pelo amigo baiano Anibal Duarte de Oliveira ao violonista e compositor Josué de Barros, responsável pela direção da parte musical do festival no Instituto Nacional de Música a realizar-se em janeiro de 1929. Foi Josué que ensaiou Carmen Miranda nessa primeira apresentação para platéia. Castro (2005) assegura que, naquela época, era importante que as mulheres tivessem um “it”, algo que era para poucas, já que a tornava diferente e/ou carismática. O “it” não tinha uma definição certa. Carmen, ao som do violão tocado por Anibal, escolheu cantar um tango.

A gravadora alemã Brunswick tivera, em primeira mão, músicas gravadas por Carmen, em fins de 1929. Para Castro (2005, p. 49) “Com o disco pronto desde pelo menos setembro, Carmen e Josué foram informados de que ele só sairia em janeiro de 1930.” Josué procurou Rogério Guimarães – no escritório da gravadora Victor que ajudava nas vendas dos produtos americanos da gigante RCA – e Rogério se encantou com a personalidade e a voz de Carmen. Ela gravou seu primeiro disco pela Victor, mas como tinha menos de 21 anos foi seu pai quem assinou o contrato. As músicas gravadas foram “Triste jandaia” e “Dona Balbina”, de Josué.

Foi chamada de volta ao estúdio Victor, no mesmo ano, para gravar, nos dias 22 e 23 de janeiro, a marchinha “Iaiá, ioiô”, de Josué, em um dos lados de um disco. Antes de o novo disco chegar às lojas, ocorreu um encontro entre o compositor Joubert de Carvalho e Carmen, do qual resultou a gravação da marchinha “Pra você gostar de mim” (mais conhecida por “Taí”) no dia 27 de janeiro, que foi consagrada no carnaval. “Alastrou-se pelos blocos de ruas e pelos bailes, e chegou ao sábado de Carnaval, no dia 1º de março, cantada por milhares de bocas. Por que a surpresa? Porque eram três marchinhas – coisa praticamente inédita na história do Carnaval.” (CASTRO, 2005, p. 52) Não existia o carnaval das marchinhas. Com o sucesso das músicas, a gravadora Victor pediu que Carmen Miranda não falasse sobre sua origem portuguesa (nascida em Marco de Canavezes), já que era considerada a cantora mais brasileira. Em entrevista a Raimundo Magalhães Jr., para a revista *Vida Doméstica*, Carmen disse não ser brasileira, que havia chegado ao Brasil com menos de um ano de idade e que, no entanto, seu coração era brasileiro. A Victor fez um alvoroço, sentindo-se traída, mas logo, superou isso, destacando o brasileiro em estrofes nas músicas de Carmen. Mas os brasileiros não se sentiam incomodados ou ofendidos com sua origem. Ao fim de 1930, Carmen “chegou com quarenta músicas gravadas, entre sambas, sambas-canção, marchinhas, toadas, canções cômicas e até um lundu, sem falar no foxtrote e nos tangos... superada em quantidade de músicas pelo já consagrado Francisco Alves.” (CASTRO, 2005, p. 65)

Para Castro (2005), as músicas tinham pequenas modificações que a personalizavam. Ela tinha uma voz que sempre demonstrava felicidade, embora Carmen Miranda vivesse o dilema provocado pela crise de identidade. Os brasileiros sabiam que ela tinha nascido em Portugal (acusavam-na de ter-se americanizado) e os americanos percebiam o sotaque presente em sua fala (apenas mais uma latina tentando falar inglês). Ainda assim, todos concordavam que ela tinha autenticidade e espontaneidade, personalidade, “interpretação, a bossa da cantora de rua [...] liberdade com a melodia e [surpreendia] o ouvinte com seus achados” (CASTRO, 2005, p. 50) que era passada através da música popular brasileira.

Ela fez diversos filmes brasileiros e em Hollywood onde virou estrela mundial. Vários compositores e cantores foram divulgadores dos sucessos de Carmen como, por exemplo, Tom Jobim e Frank Sinatra. Carmen impulsionou o Carnaval, a música e os compositores brasileiros internacionalmente.

Carmen Miranda soube abraçar vários ritmos que compuseram seu estilo musical. Estilo esse relacionado sempre ao samba e ao modo tropical de ser brasileiro, caracterizando uma metamorfose musical que exemplifica sua representação audiovisual. Assim,

compreendemos que imagem e som juntos podem proporcionar personalidade própria como foi o caso da artista em questão.

3 A SONORIZAÇÃO NO TEMPO DE CARMEN MIRANDA

Nos anos 20, a cantora e atriz iniciou carreira nas rádios do Brasil. Na década de 1930, o rádio era o maior meio de comunicação entre a população, em função disso, Carmen Miranda gravou vários discos devido a sua popularidade e talento musical.

Em Nova York, anos 30, foram diversas as apresentações ao vivo até ficar famosa nos estúdios de Hollywood, entre os anos de 1940 a 1950. Em seguida, surgem novas influências do samba em suas composições em ritmos latinos e norte-americanos.

Acrescentamos que não há como falar de Carmen Miranda sem lembrarmos o cinema hollywoodiano. O ritmo musical da atriz teve o samba brasileiro apresentado ao mundo, mas foi o veículo de comunicação cinematográfico que divulgou internacionalmente a música associada à imagem baiana. Independente da língua cantada, o samba compôs o ambiente de produção artística do cinema norte-americano. Existiu percepção do ritmo adequado a sua figura, houve aceitação do audiovisual de Carmen Miranda por parte da população de vários países.

Em 1929, os estúdios reconhecem a vitória do cinema falado, o que dificultaria ainda mais a obtenção de papéis para atores estrangeiros, por causa do sotaque. Em 1932, em “1º de Março, o governo federal baixara um decreto-lei permitindo a propaganda no rádio. A partir dali, os programas poderiam apresentar toda espécie de anúncios pagos. [...] Os anunciantes pagavam mil-réis por segundo para as rádios.” (CASTRO, 2005, p.81-82) Os caches artísticos aumentaram, “Carmen inaugurou no dia 8 de abril o seu programa semanal de quinze minutos na Mayrink Veiga.”

Carmen também inicia associação com desodorante, “foi o primeiro produto a explorar sua imagem num anúncio. Era sinônimo de ‘it’, o Leite de Rosas prometia dar ‘it’ a quem usasse.” (CASTRO, 2005, p.60) O uso de famosos para aumentar o valor do produto – garato-propaganda – ainda era quase inexistente no Brasil. (CASTRO, 2005, p.82)

Se analisarmos esse rápido retrospecto da carreira artística de Carmen Miranda, percebemos que seu sucesso no cinema está diretamente ligado à música. A atriz fez sucesso na rádio brasileira, logo depois ascendeu cantando nos grandes palcos, sobretudo, norte-americanos. Em seguida, estreou no cinema hollywoodiano com a marca tropical e latina que posteriormente ficou conhecida no mundo todo.

Carmen Miranda foi símbolo musical do samba que associou vestimenta sugestiva ao tropicalismo de países latinos. Compositores brasileiros foram estimulados e novos caminhos foram explorados a partir dela. Castro (2005) afirma que Carmen Miranda dava um toque nas músicas com sua coreografia e exuberância, ditando seu próprio ritmo conseguia dominar a canção. De certo modo, a atriz exerceu alguma influência nas gerações seguintes, despertou interesse em artistas modernos, pois até hoje, como já foi mencionado, são regravados seus sucessos musicais com uma nova proposta musical, mas, em geral, sempre lembrando o samba de época.

Figuras 1-3 – Fotos tiradas do site do Museu Carmen Miranda no RJ – FUNARJ



Fonte: FUNARJ – Site Oficial (2011).

Hoje temos a realidade virtual. O Museu Carmen Miranda (figs.1-3) no Rio de Janeiro permite que fãs, curiosos e estudiosos possam lembrar a figura da atriz e cantora através de fotos, imagens e reportagens. Outra opção são os sites que oferecem DVD's da atriz com relatórios, shows e filmes comuns ou raros que marcaram a história do cinema. *Blogs* com informações acerca de Carmen também são dos mais variados tipos, com elogios à ela e trocas de informações entre admiradores. Novas tecnologias, como a televisão e os computadores, permitem o acesso à matérias exclusivas sobre a atriz e informações ligadas a cultura do período em que ela estava viva.

O ambiente é visualizado pelo espectador e logo associado ao som. Hoje, se visitarmos Museu Carmen Miranda, ao nos depararmos com suas fotografias nos reportaremos ao passado, imaginaremos a história de sua carreira artística como se pudéssemos ouvi-la em suas interpretações no palco e nos filmes. Assim, o som será acessado em nosso pensamento através daquela paisagem, por meio de nossos arquivos de memória.

4 ARTE E AMBIENTE: REFLEXOS NA PAISAGEM SONORA

Cada ambiente tem seu movimento musical independente, sendo importante compreender o som, já que ele é todo o campo da paisagem ou da imagem sonora. O estudo de

Schafer (2001), afirma que todo ambiente é distinto. Se filmarmos ou tirarmos uma foto de um ambiente barulhento, podemos notar sua diferença no filme e no retrato. De outro modo, essa diferença pode ser percebida se compararmos esses meios de captura da imagem a um ambiente harmonioso. Alguns ambientes são mais frios ou mesmo mais iluminados que outros.

Carmen Miranda vivenciou um momento (1937-1938) em que 50% do mercado brasileiro sustentado por sambas e marchinhas.

É mais formidável ainda quando se sabe que as três principais gravadoras estão operando no Brasil – Odeon, Victor e Columbia – eram estrangeiras e duas delas, americanas. Mas, pelo visto, seus executivos entendiam o país que as hospedava. O Brasil respirava nacionalidade, o momento pertencia à música brasileira, e o samba era o ritmo nacional por excelência – produzido por brancos e negros, e encantando homens e mulheres, ricos e pobres, jovens e velhos. Em 1937, o governo Vargas passava um decreto facilitando a abertura de estações de rádio no país inteiro e estimulando a instalação de serviços de alto-falantes nas praças de cidades que não tivessem uma emissora. Era a música brasileira abrindo passagem. E a turma que produzia essa música não parava de crescer. (CASTRO, 2005, p.159)

Nesse período era fácil fazer música, difícil era avaliar seu valor. Ocorria o mesmo com a paisagem sonora.

Schafer (2001) entende que existem recortes que compõem a paisagem sonora, acontecimentos auditivos formados de acordo com as imagens sonoras que nos remetem a sinais visuais e ao mesmo tempo às visões pictóricas do ambiente. Acrescentamos ou integramos a esse ambiente toda informação sonora que compõe a paisagem. Olhamos, ouvimos e descrevemos o ambiente, seja na forma de representação gráfica, códigos ou escrita musical. Imagens e sons se fazem, ao mesmo tempo, no audiovisual, como paisagens sonoras descritas pela lente filmadora de uma câmera.

Para Copland (1974), a audição musical é dividida em três planos: o *sensível*, *expressivo* e *puramente musical*. O *sensível* é a mais simples, o ouvinte não se preocupa com o som, é como abrir a torneira para lavar as mãos, ele não presta atenção no que ouve. No *plano expressivo* a obra de arte musical tem a descrição do seu significado, qualquer música tem significado e tendemos a ficar mais atentos ao que ouvimos. Por último, o *plano puramente musical* é onde a arte musical é mais apurada, já a escutamos tentando compreendê-la, temos mais interesse no que estamos ouvindo, temos consciência do som que escutamos e decidimos se queremos ou não ouvir.

Buscando analisar a música associada à imagem de Carmen Miranda, podemos considerar os três planos. O primeiro - o *sensível* - quando a música é cantada em português, pois há pouca importância ou peso para os países estrangeiros, o ouvinte norte-americano, por exemplo, não se

preocupava com a origem da língua cantada, apenas o ritmo musical complementava a imagem da atriz. O contrário ocorreu com a população do Brasil, que avaliava toda a letra da música e o que ela representava na imagem da atriz e na paisagem usada nos filmes. No *plano expressivo*, os gestos e as vestimentas descreviam o significado musical, uma audição associada à paisagem. No *plano puramente musical*, o sucesso da atriz foi reconhecido pelos brasileiros. A população tinha interesse em ouvi-la e ao associá-la à música, principalmente, associava à época de sucesso nas rádios do Brasil e de seus filmes de Hollywood. A população dos EUA, por sua vez, tinha interesse em ouvir Carmen e sabia que estava ouvindo um samba do país latino-americano. Castro (2005, p. 301) assegura que “Carmen era a primeira a rir das imitações que se faziam dela em toda parte nos Estados Unidos... sabia que ninguém poderia superá-la em sua grande especialidade: a de *ser* Carmen Miranda.”

Martin (1990) afirma que a representação do filmado pode não ter relação com a essência do objeto filmado, e sim a verdade que o diretor quis representar. Tanto o emotivo quanto o sensorial podem afetar a imagem ao se transcrever a realidade, a representação vai mais pelo juízo de valor do que realmente pelo fato em si. A realidade é reproduzida com a imagem e em seguida afeta nossos sentimentos para adquirirmos uma significação. Manifestamos o espírito através da paisagem sonora e audiovisual de acordo com o ambiente social. Tanto o som quanto a imagem fazem parte do cinema, sua essência possibilita constituir toda uma interface audiovisual.

Todos esses significados na produção audiovisual, determinados pelos autores citados acima, podem ser notados em um mesmo filme de Carmen Miranda que foi assistido no cinema por diferentes plateias, em países diferentes e com pontos de vista distintos. As ideias e os conceitos dos filmes contemporâneos permitem uma relação internacional maior, proporcionada pelo potencial técnico e tecnológico dos filmes. Essa internacionalização dos filmes já existia nas produções com a atriz desde a década de 40. Nessa época, já se tinha uma aceitação global do mesmo filme sem existirem os avanços tecnológicos das mídias e das altas produções.

Seus filmes foram vendidos em vários países, na época foi o maior retorno econômico que o cinema de Hollywood conquistou. O mesmo filme caiu no gosto de distintas sociedades que tinham em comum a percepção ao ouvi-lo e ao associá-lo à figura baiana de Carmen Miranda. O ambiente era montado para agradar à massa. Foi feita uma sequência de filmes com Carmen Miranda onde o ambiente era variados, de latino-americanos a norte-americanos, de paisagens tropicais a nevascas. Atores relacionados à cultura latina e americana, desde os

figurinos ao ambiente de produção em uma história contada e cantada. Os diversos públicos viam-se no filme.

Dessa maneira, podemos notar que a forte importância visual e sonora é representada e em seguida aceita. Se for de interesse da sociedade irá virar também o interesse da mídia e, conseqüentemente, terá forte influência social e comercial. O filme para fazer sucesso precisa despertar no espectador o que existe dentro deste sujeito.

Scarabelot (2004) garante que as trocas culturais entre Brasil e Estados Unidos iniciaram na década de 40, sendo que o intuito maior era dos norte-americanos em conseguir aliados para Segunda Guerra Mundial. O audiovisual de Carmen Miranda foi seu maior potencial, foi base de relacionamento entre países latinos e fonte de sucesso da política de “boa vizinhança” criada pelos americanos. O autor assegura, ainda, que se multiplicou a entrada de produtos norte-americanos, sejam eles industriais e/ou culturais, no Estado brasileiro. Hollywood exportava Carmen Miranda e cigarros, enquanto a Coca-cola era importada pelo Brasil. Entendemos que Carmen Miranda não influenciou os ritmos e as músicas norte-americanas, mas fez parte da história dos EUA. Em suas produções, ela se colocou como um entretenimento que marcou o mundo. Ela ainda continua sendo comentada mundialmente. Rocha (2005), em texto a respeito da estilização entre homens e mulheres, tem Carmen Miranda como foco. Rocha assegura que ela ainda é um ícone mundial, querida em seu estilo exorbitante com fantasias bizarras, elogiada por seu chapéu “tutti-frutti”.

Rocha (2005) considera que Carmen Miranda tornou-se uma difusão de gêneros, em excesso, que não se pode afirmar a existência de estilo ou de um não estilo, conforme o trecho que segue:

In no other film is that so evident as in The Gang's All Here, where, as Julian Dibbell rightly points out, one sees “an Amazon River of bananas flowing heavenward, shrinking her to a doll-like appendage of its excess.” Thus, from a stylistic point of view one would have to correct the characters’ perception of Dorita in the film, for the Hollywood Carmen Miranda’s doings of social memberships are neither tricks nor clownings, but rather drags, in the general sense of the term. As Dibbell notes, drag is “the use of costume to identify (impossibly and effortlessly) with the Other.” What is impossible and effortless here is precisely the ontology of a gender or ethnic identity, which can only be transposed culturally by means of doings or performances. (ROCHA, 2005, p. 69).

O mesmo autor (ROCHA, 2005) analisa Carmen Miranda, considerando que não tinha precisamente uma identidade captada apenas por suas performances. Ela soube ganhar o mundo com o olhar e sua forma extrapolada, são vários fãs e admiradores que não conseguem esquecer

Carmen Miranda e cada um a enxerga a seu modo, de acordo com seus interesses. Complementando o estudo do autor, independentemente se a atriz tinha identidade latino-americana por ter sua imagem associada aos trópicos brasileiros ou identidade americana por ser conhecida internacionalmente pelo cinema hollywoodiano, Carmen Miranda destacou-se e foi reconhecida em ambientes diferentes com diversas paisagens cinematográficas, mas sempre no mesmo ritmo sonoro, o samba.

5 PAISAGENS SONORAS DE CARMEN MIRANDA: HOJE E ONTEM

De acordo com os estudos de Costa (2010), o ruído que nos cerca é a maior fonte para a produção cinematográfica nos dias de hoje. O autor garante que cada vez mais esses sons passam a ter presença e funções narrativas. Os grandes centros urbanos têm ausência de silêncio e uma constante sonoridade corporificada em trânsito e vozes que compõem sua paisagem.

Hoje temos a crescente frequência do destaque do som nos filmes transmitidos nas salas clássicas de exibição, e isso é resultado da exibição adicionada com o uso das tecnologias, aumentam o hiper-realismo. O som sobressai à imagem e cria uma identificação. Costa (2010) garante que na década de 70 o som digital permitiu maior volume, a exibição multicanal aumentou a fidelidade do espectador, quanto maior o ruído maior o “imperialismo sonoro”. Isso foi resultado da globalização uniforme da paisagem sonora e dos mesmos ruídos na modernidade. O som cada vez mais representa o real.

Nos dias atuais, o cinema, de modo geral, procura uma paisagem mais realista. Se for ilusória, como algo que não existe, então talvez possa vir a existir a partir do que é construído no filme, mas o espectador tem total noção de que assiste a algo imaginário. Diferente das paisagens dos filmes em que Carmen Miranda participou, principalmente nas décadas de 40 e 50 no cinema norte-americano. Hoje o cenário é quase que todo montado e o som tem o mínimo de ruído, já que os filmes são trabalhados, na maioria das vezes, depois da filmagem. Dessa maneira, na edição acrescentam imagens, mudam o que não gostaram e assim por diante, de acordo com as tecnologias disponíveis.

O cinema dos anos 90 tem a representação da paisagem sonora pelo cinema, sua reprodução aproxima-se do real e da imagem, em volume, combinam o ruído com o ambiente. A narrativa do silêncio pode ser profunda em um ambiente de muitas vozes. “A suspensão ocorre sempre que um som que correspondia de forma realista a uma imagem deixa de ser ouvido sem que existam justificativas imagéticas para que isso aconteça.” (COSTA, 2010, p.

103). Se modificarmos o som de um filme antigo já existirá grande avanço nas representações e adequações da paisagem.

O uso do som desvinculado de um objeto empírico favorece o ambiente sonoro e suas formas de cognição. O estudo de Castanheira (2008, p. 5) considerou a criação ou modificação eletrônica sonora uma forma de cognição que vem das novas tecnologias de som do cinema. Não podemos nos limitar a uma dimensão interpretativa, nossa produção de sentidos está contida em diversas manifestações culturais, uma “multisensorialidade” a um estímulo moderno. As paisagens sonoras eletrônicas são conceitos cada vez mais representativos no cinema. Está no inconsciente humano a relação do som com o objeto, a capacidade de “imaginar um determinado aspecto sonoro desse objeto visível”. O som e o tempo no espaço nos permitem uma percepção mais definida do que um movimento visual rápido. O ouvido é mais hábil no tempo do que o olho.

Atualmente notamos as mixagens musicais na tecnologia da mistura de sons em ritmos diferentes. Exemplificamos com as músicas de Carmen Miranda o samba colocado em ritmo eletrônico. Artistas esquecidos são lembrados com alteração do som, alto volume e mistura de ritmos, uma diversidade de músicas atuais. Castanheira (2008, p. 7), afirma que “esses códigos de realismo, obviamente, submetem-se à sua origem técnica. São mais leituras de um aparato de registro (de som, imagem) do que nossas próprias leituras.” Ouvimos o som moderno com letra antiga e mesmo assim tendemos a perceber a diferença.

A música *Pop* é um grande exemplo da construção de subjetividades no cinema contemporâneo, ferramenta de sentimento que vai além dos limites populares, dilui as fronteiras imaginárias de forma massiva entre fabricação experimental e comercial que ajudam a desconstruir a noção de paisagem. Assim, podemos voltar algumas décadas atrás com a cantora Carmen Miranda, que tinha seu estilo musical único e que foi condição para a divulgação nacional e internacional. A mídia trabalhou o território sonoro com as tecnologias que tinham. A música era importante em seus filmes. A maior parte do tempo Carmen Miranda atuava cantando. Existia estímulo audiovisual. Os filmes em que participou tinham ruídos sonoros, mas eram muito bem gravados e não interferiam na atuação. A música cantada era apreciada pelo espectador. Carmen Miranda uniu a paisagem sonora às imagens e destacou-se como atriz.

Os ruídos sonoros, daquela época, que seriam inaceitáveis para o espectador contemporâneo, eram uma filmagem avançada e, por isso, não eram colocados em questão pelo público, não pareciam incômodos. Existiam representação e simbolização por trás do audiovisual de Carmen Miranda, que apresentava a origem de suas músicas misturadas à nacionalidade

tropicalista. O público era atraído pela imagem e ritmo diferentes. Carmen Miranda fez sucesso cantando em português, somente depois gravou discos em inglês e espanhol. Sua estética musical e visual combinavam. Hoje, na medida em que a tecnologia avança, o espectador exige mais nos resultados audiovisuais, passa a exigir história com boa produção. No decorrer de sua carreira, sempre estava presente a valorização da identidade nacional deixava claro, através da música e ela deixava claro o desejo de permanecer no Brasil.

Conceitos de fotogenia eram relevantes nos anos 20 e o poder da imagem era a essência do cinema, indispensável para registrar objetos perceptíveis ao espectador. Costa (2006) considerou em sua pesquisa que os filmes brasileiros contemporâneos não tiveram grandes mudanças no tratamento do som, deveriam ser mais perceptíveis. O autor comenta que surgiram questões a respeito do cinema falado no Brasil, na Europa e nos EUA, consideravam que existia influência do teatro e de outras artes que manchariam a essência do cinema brasileiro no que diz respeito ao som, sem interesse de manifestar o realismo. Existiam os idealistas brasileiros que defendiam o cinema mudo e puro, onde era notada a posição de ídolos pelos filmes norte-americanos. Existia a barreira da língua dificultando as exposições internacionais. A dublagem é um efeito de adaptações forçadas e as legendas costumam tirar a percepção do filme. O que deveria ser uma atenção auditiva, é transferido para a visão, o que deveria ser ouvido passa a ser lido. Tanto a dublagem quanto a legenda resumem-se nas construções sonoras do filme. Por isso, o espectador tem sua percepção auditiva empobrecida diante do filme.

Para Costa (2006) são poucos os materiais que descrevem o som e a imagem realizados no Brasil no fim dos anos 20 e início dos anos 30. O autor (COSTA, 2006, p. 250) afirma que existem poucas descrições de trabalhos feitos nesse período, somente nos anos 60 fizeram a revisão de filmes canônicos. Assegura que “o espaço dado aos ruídos cresce do cinema moderno para os dias de hoje, o acompanhamento musical centraliza as discussões sobre as primeiras sonorizações”.

Kerber (2002) compara a nação brasileira com outras nações, principalmente países da América Latina. Considerou as canções da década de 1930, de Carmen Miranda, como uma possível compreensão do imaginário brasileiro, já que na época ela era muito popular e famosa internacionalmente. O autor considera Carmen uma ditadora de ideias, estereótipos e símbolos dos anos 30, por ser uma cantora popular e moderna para o seu tempo, era responsável por parte do que era consumido pela população.

Da mesma forma que a arte, o estilo musical faz parte da história. Kerber (2002) lembra bem sobre esse assunto quando cita o samba para o Brasil e o tango para Argentina. O autor

afirma que Carmen Miranda tinha a temática da nação em suas canções, como na frase “é um quê que a gente tem” que valoriza o nacionalismo. Carmen Miranda afirmava que não existia lugar no samba para qualquer um e que o samba era a representação da nação brasileira. Afirmava que em músicas como “Eu gosto da minha terra” definir o “outro” como imaginário era a necessidade de construir uma relação de alteridade, um imaginário sobre diversos grupos estrangeiros para definir quem era o “eu” e quem era o “outro”. Essa era uma forma de reafirmar a nacionalidade e dizer que os EUA com o seu “fox trot”, era comparado ao samba do Brasil.

A canção “Bom dia, meu amor!” desvaloriza outras nações ao valorizar a nação brasileira. As músicas também comparavam o Brasil com as nações mais ricas, forma de valorizar o país, como na música “Tarde na Serra”. Kerber (2002) ainda considera que a economia e a tecnologia faziam parte dessa valorização presente nos anos 30 no imaginário brasileiro. Críticas sustentaram que a Revolução dos anos 30, com motivos políticos, produzia uma fragilidade que impedia uma concreta realidade brasileira. Mas, por outro lado, queria também que o Brasil tivesse qualidades existentes em outras nações associadas com a modernidade, como a flora e fauna no samba “Tarde na Serra” na valorização da paisagem natural, uma valorização do Brasil, de base simbólica. A música também valoriza o país quando afirma que Deus é brasileiro. Uma mistura de som, imagem e paisagem.

Buscando a figura Carmen Miranda, tratando dos estudos acima, notamos que a percepção do espectador em seus filmes estava na essência da mistura do realismo com a fantasia, o sujeito ouvia a música cantada pela atriz e lia a paisagem exibida. Isso ocorria com os brasileiros, porque no caso dos norte-americanos faziam o contrário, enxergavam a paisagem e interpretavam a música, já que não entendiam o que era cantado, o que resultou, posteriormente, no ato de colocarem Carmen Miranda cantando em inglês. O imaginário era despertado em alguns momentos pela música e, em outros, pela paisagem e imagem exibidas. Em outras situações, ambos geravam ideias, uma mistura valorizando culturas com perspectivas de interesse em suas bases simbólicas.

6 A QUESTÃO DA TÉCNICA: MARTIN HEIDEGGER

Verificamos nos estudos de Rüdiger (2006) a distinção entre *técnica* e a *questão da técnica* sustentada por Martin Heidegger. A *técnica* é um problema de pesquisa e cálculo. O homem substitui, ou mesmo, passa a criar maior importância para máquina do que para Deus. Enquanto a *questão da técnica* é apenas assunto da filosofia. Rüdiger (2006) afirma que “para o

filósofo, a técnica não é em si mesma uma atividade, mas um tipo de saber, e que seu sentido não depende dela mesma, mas de algo que não é técnico”. Verificamos que a reflexão filosófica em Heidegger ostenta-se essencialmente como histórica. O homem concebe-se como senhor da totalidade, ele é determinado pelo humanismo, o que dependerá da análise feita sobre a história dessa época, tendo, assim, uma concepção de quem ele, o homem, realmente é.

Heidegger sustenta que nunca seremos senhores da técnica, porque jamais o fomos, “embora sejamos seus agenciadores; que ela se tornou um destino, embora não uma fatalidade; que apesar de vivermos sob seu comando, existe para alguns de nós, pelo menos, a possibilidade de estabelecer uma livre relação com a tecnologia”. A grande questão do teórico é o ser, a tecnologia é uma característica do tempo moderno.

Rüdiger (2006) analisa o que foi dito sobre a técnica, a história e a metafísica nas teorias de Martin Heidegger. O filósofo fala que o homem é a medida de todas as coisas, depois questiona o homem e logo percebemos que ele está falando das coisas além do homem. Ele entende que tudo está no homem e não é o caso do homem tentando se achar, ou mesmo, em seguida, tentando se superar. Aposta que a neutralidade da técnica está no progresso e na solução. Em determinado momento, não podemos nos manifestar sobre nós mesmos, lembrando que a cultura em si não pode ser técnica. A palavra faz muita diferença, desenvolve-se com a situação e a partir da nossa rede semântica é compreensiva com nossas dinâmicas e nossos confrontos sociais.

Heidegger (1987) considera que não há a *coisa* separada da palavra. A coisa cria-se com o fundamento das palavras. O homem não está presente em todas as épocas e nem em todos os mundos, ele já é pós-humanista. Heidegger não é contra e nem a favor do homem, entra na questão a favor do ser. O homem surgiu com a técnica e a técnica surgiu com o homem. O teórico faz a desconstrução da metafísica ao conscientizar o indivíduo. Heidegger (2003) afirma que nós já estamos permeados na ideia e no amor que são derivados dos outros termos, são da categoria metafísica. Tudo, do qual se fala e no momento que é expresso, existe. O autor acredita que o mundo metafísico existe e é ele que dá significado e acompanha o homem.

Se pensarmos na palavra, tudo que está nela existe em seus termos. Existência é a função da palavra na linguagem, define a palavra da essência que está no mundo do significado. E o significado por definição é metafísico. Heidegger é um filósofo que resolveu ser o professor do problema da técnica, colocando a técnica como futuro do homem. Ele nos leva a raciocinar sobre o que podemos pensar e o que estava acontecendo no mundo e o que continua acontecendo. Mas, o que é a técnica em si, senão as coisas relacionadas a ela? O autor chama

de “desabrigar” essa busca pelo conhecimento da técnica. A técnica é uma provocação, se ela funciona ou não o que importa é fazê-la funcionar.

Prontamente, o que seria a essência da técnica? Não abordamos mais as coisas em questão da qualidade, e sim que a técnica nos seja cada vez mais e mais útil. Não adianta ir contra a metafísica, pois qualquer reação à metafísica ainda é metafísica. Seria um repertório metafísico a representação que a seguir nos remete a algo, logo devemos questionar. Ou seja, para Heidegger (2003), toda a sequência de conceitos forma uma metafísica, algo está além do físico. Toda vez que tentamos definir um conceito percebemos que existem vários outros conceitos que vão além do conceito que não sabemos dizer o que significa.

O indivíduo consciente é algo que vem da filosofia. Mas, antes da filosofia, Heidegger (1972) afirma existir o mito que é igual ao *Lógos*, aí sim, mais tarde a filosofia aparece e transforma esta palavra (*Lógos*) em mitologia, formata o mito. O pensamento primeiro era mágico (natureza) e depois mitológico (Deus). A seguir vem o ontológico (Homem) que tem o discurso sobre o ser e na medida em que ele é “respondido” vai surgindo o conceito de metafísica. Para Heidegger (2005), o indivíduo vai e volta na metafísica a partir da história do ser. Tendemos a buscar definições e esquecemos que o próprio ser é a história do ser. Quando tento definir algo, logo me prendo à metafísica, a qual irá gerar uma sequência de respostas pelo discurso, pela palavra, ou seja, pelo ser. Isso é a metafísica.

Referente ao discurso, o teórico sugere quatro ciclos: a *coisa*, a *armação*, o *perigo* e a *virada*. Essas quatro palestras vêm da ideia de que o homem é o sujeito da técnica. O homem está dentro desse contexto. Ele cria a técnica e é o sujeito da técnica. A técnica também tem a ver com a vontade humana. Podemos exemplificar que é recolocada como o moinho que passa a existir em função do rio, como a hidrelétrica que precisa do moinho para que o rio gere energia, consiste que o homem está na técnica. A técnica está fora de *nós* e *nós* dominamos esta técnica; o *ser* em maior ou menor medida. À proporção que somos modernos, temos alguma relação com a técnica que nos coloca no mundo e que achamos que não conseguimos viver sem ela. A técnica é uma *coisa* exterior que o homem colocou no mundo e, novamente, achamos que não podemos viver sem ela.

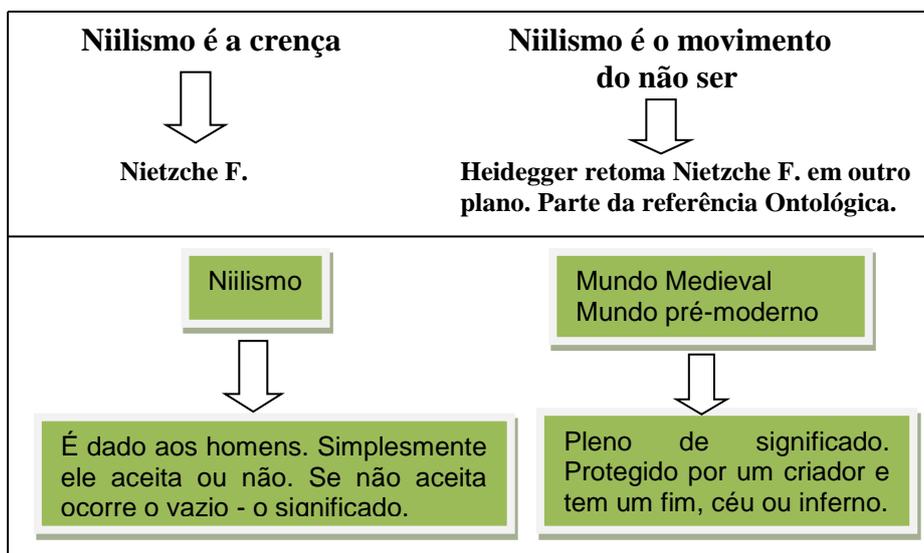
O primeiro ciclo, a *coisa*, Heidegger (1987) avalia como algo mortal, como a terra e *nós* os seres humanos. O conceito filosófico de coisa é o que está dado, é a *coisa*. O segundo é a *armação*, que seria o racional ou irracional, ou mesmo, algo que possa ou não ser calculado. Da mesma forma, por meio do mundo, o homem afirma sua posição central. Logo, vem seu terceiro ciclo – o *perigo* – dizendo que a linguagem também nos expõe ao *perigo* do engano. O

perigo responde pelo próprio ser, que diz respeito à própria essência do homem. O próprio ser é o *perigo*, pois ele se volta contra *nós*, ou mesmo, vira as costas para o outro ser.

A *virada*, último ciclo, refere-se ao fim do “ser e tempo”, que está ligado à transformação, conseqüentemente o “esquecimento do ser”, que ele assegura acontecer mais tarde, ou seja, a transformação, que aconteceu no próprio pensamento do teórico, é uma *virada*. Passa a existir no momento que o homem produz significado. Nossos registros de hoje são diferentes dos nossos *entes* há várias décadas atrás. O *ente* é algo contínuo, ele sempre esteve ligado ao mundo, ele apenas muda com o período, são as mudanças do seu tempo. O *ser* não é uma coisa, ele é um processo que faz as coisas acontecerem. A metafísica é quando nós enfrentamos a questão do *ser* e tentamos explicá-la como algo fundamental e mais importante. O *ser* como Deus, como tudo, como técnica, ou seja, ele é algo que sempre vai continuar a fazer existir.

O niilismo para Heidegger, voltando ao estudo de Rüdger (2006), é o movimento do não ser. Relaciona-se com o homem. Seremos humanos, mas também podemos dizer que não queremos ser humanos. Por exemplo: seremos algo mais elaborado, o discurso pode variar – é humano – identidade. Outro exemplo: somos dependentes dos pais, agora não seremos mais. É deixar de ser algo. Deixa de ser dependente e passa a ser independente. Abaixo criamos um organograma para melhor representar o Niilismo (fig. 4).

Figura 4 – Organograma sobre Niilismo



Fonte: Autora (2012)¹.

Quanto mais calculamos menos significado damos às coisas. O significado vai sendo perdido e conforme vai sendo perdido, voltamos ao século XIX, no niilismo, onde nada tem

valor em si, não tem significado, então não precisamos nos comprometer com nada. O niilismo é a redução a nada, é o não fazer, é o não ser. Heidegger critica o princípio da liberdade. Podemos exemplificar com a frase “ser ou não ser” dita pelo príncipe dinamarquês da tragédia de William Shakespeare, ou mesmo, podemos considerar que “Deus” está morto, nós continuamos jogados no mundo – estamos órfãos de Deus.

Agora, vamos buscar o *pensamento técnico e poético (poiesis)* de Martin Heidegger. Referente ao primeiro, Heidegger (1972) entende que a técnica surge na Grécia Arcaica ligada a *physis*, pois a *physis* é a técnica. Mas o teórico levanta uma questão: o que é a *physis*? É uma expressão da *poiesis*. E o que é a *poiesis*? É uma criação. Movimento que é caótico, pois a *physis* sempre vai do caos à ordem. Tanto os deuses quanto nós, seres humanos, estamos na *physis*, pois qualitativamente não somos diferentes. Ambos fomos criados.

Nós, seres humanos, como também os deuses, somos a *physis* que nos leva ao *Antropos*. Uma das coisas que surgem entre a *physis* é a definição de nós mesmos. Esse momento é quando passamos a ser nomeados como *Antropos*, nós passamos a questionar o que é ser *Antropos*? Então vem a resposta, somos classificados como animais (Zoo), ou seja, no *pensamento técnico* temos o saber operatório, o cálculo. Como a função, o sistema, o planejamento, a automação e a informatização. No segundo, *pensamento poético*, Heidegger (1972) afirma ser o princípio criador, então temos a *physis* que é a natureza. A *physis* é a palavra poética, ou seja, a palavra criadora. Basta refletirmos que nós, seres humanos, não temos a palavra desde o dia que nascemos. Abaixo a representação do *Physis* (fig.4).

Figura 5 – Organograma *Physis*



Fonte: Autora (2012)²

Técnica é um saber operatório através do qual, em circunstâncias bem determinadas, um indivíduo revela uma existência maior comparada a outros sujeitos. Por isso, entre os gregos tudo pode ser movimento da técnica, haja vista que a técnica é um elemento da *physis*. O conhecimento é sinônimo de técnica, mas nem todo conhecimento é técnica. O conceito epistêmico (*episteme*) serve para contestação, não serve para intervenção, podemos exemplificar com a matemática. Não há abertura para imperfeição, ela é exata. A matemática

expressa a perfeição e está na qualidade do cosmos. E tanto os seres humanos quanto os deuses não podem chegar lá. Em meio a *physis* existia o conceito da *agonística* (*agonistiké*) onde um ser tenta jogar mais do que o outro, algo que dará origem a técnica. São os seres que se destacam que mais dominam a técnica.

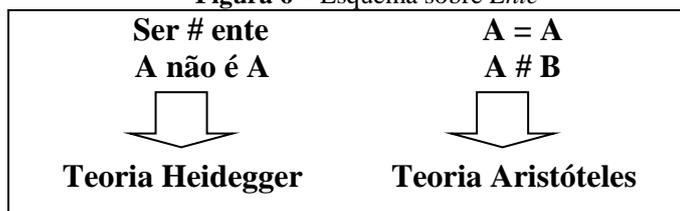
7 O SER E A IMAGEM NA TEORIA HEIDEGGERIANA

O conceito de bem ou de mal não é determinante, depende da época em que o homem vive. Um mesmo bem hoje pode ser considerado mal amanhã. Nossa relação com as coisas depende do contexto situacional em que nos encontramos. Heidegger (2005) garante que a cultura é relativa, começa com os tempos modernos, ocorrendo acontecimentos de forma retrospectiva.

A doutrina das ideias surge com Platão. O ser é a ideia que aparece de forma confusa aos nossos olhos, através da análise das imagens, faz uma distinção do mundo real e irreal que surge com Platão, que busca fazer a desconstrução dessas ideias. Podemos exemplificar com os números que surgem nas nossas interações ou nos relacionamentos que desenvolvemos. A partir das ideias que vêm da mente, nós formamos e construímos o mundo. O mundo é um processo, uma vez constituído abre espaço para a contestação – o questionamento – que Heidegger chama “processo de dobra reflexível” que pode surgir das partes que vão contribuir, ou mesmo, instituir uma estrutura.

O princípio da diferença ontológica é uma crítica ao princípio da identidade. Rüdger (2006) afirma, de acordo com as teorias heideggerianas, que o ser não coincide com o *ente*. Existe uma diferença do *ente* no ser igual ou no não ser, ou mesmo, ser diferente. Na teoria de Heidegger, quer dizer que pode ser modificado. Entre nossas relações existem forças que vão atuando sobre nossas identidades, que surgem do meio de nós sem conseguirmos dar origem a estas definições e que são misteriosas. As pessoas se institucionalizam, a linguagem está ligada ao *ser*. O humano é uma identidade e ele está submetido à diferença ontológica, ele tenta ser, durante um tempo, humano. Homem, humano, natureza, são todos identidades. Na figura 5 criamos um esquema, buscamos melhor representar a ideia do *Ente*.

Figura 6 – Esquema sobre *Ente*



Fonte: Autor (2012)³.

A modernidade para Heidegger é pensada como um período determinado por uma nova interpretação e nova apreensão da verdade. O autor considera um novo projeto metafísico do *ente* na totalidade, já que a técnica é mecânica e predomina a ciência natural da matemática na modernidade. Então, nós buscamos o fundamento metafísico que nos permite compreender esse período. A essência da modernidade terá de buscar o fundamento metafísico para se deixar reconhecer, de modo que ele se funda na ciência enquanto ciência moderna.

Heidegger divide em três as eras. A era da *Revelação/Aleteia* (verdade), que é a era pré-socrática – *antropos* – a *poiésis* – a origem do mundo ocidental. O mundo ainda não está formado completamente e as instituições não estão definidas. A era da *Representação/Metafísica* que é o antigo – medieval e moderno – a seguir o *zoólogo*. Por último a *Armação/Parece* uma nova metafísica que é a era moderna – pós-modernidade –, onde entra a questão do matemático.

A investigação da ciência moderna deve ser pensada, buscando experiências científicas de técnica e de especialização pré-orientadas por leis, sejam elas rigorosas ou mesmo ordenadas. O *ente* somente será exato ao se tornar disponível para representação, apenas quando se transforma calculadamente em objeto de uma representação. Produção e representação somente existirão, se o homem o tiver posto nessa totalidade. Essa representatividade está no ser do *ente*, encontrada nele mesmo, o *ente* está na totalidade, perfaz-se em uma decisão essencial sobre o *ente*, então, dá-se algo como uma imagem do mundo.

Heidegger (1972) coloca o homem como o fundamento absoluto, *ser* que reúne tudo sobre si. O homem assegura-se como inquestionável quanto à verdade, enquanto seu fundamento está em sua concepção individual do *ser*. Algo que seria impensável para a sociedade medieval, pois é necessário buscar o conhecimento objetivo que parte do reconhecimento do indivíduo diante de seus objetos. Antes não era vinculado ao sujeito. Para o teórico, apenas a partir da modernidade é que aparecem concepções diferentes de mundo.

Essa nova visão vem da mutação que transforma o próprio *ser*, ocorre sua modificação em imagem. Tudo o que for história, natureza será a imagem de mundo, a partir da referência que objetivou o *ente* à subjetividade, à medida que tem representação intelectual e que se transformou em imagem conceitualizada. O mundo como imagem, enquanto objeto de um indivíduo para o conhecimento sistemático, vem do *ente*ⁱ na sua totalidade. A modernidade é definida, por Heidegger (2005), como a época da imagem do mundo que caracteriza o período por meio da representação do *subjectum*, que é qualquer coisa adquirida – o “selo” do ser –, forma de adquirir sua disponibilidade de modo seguro e previsível.

O sujeito representa o mundo, transforma-o em imagem. Essa revolução cartesiana valoriza o *ente* na sua totalidade, tanto a partir dele quanto para ele, trata o lado humanista enquanto subjetividade. Heidegger considera que o homem torna-se o senhor da totalidade dos *entes* ao libertar-se das forças tecnológicas e científicas definitivamente. Assim, o sujeito moderno será capaz do maior controle, produção e destruição dos *entes*. Processo de efeito colateral perverso, pois ele também está incluso.

A procura pelo certo não é criticada por Heidegger, o que o autor coloca em questão é a obsessão por esta certeza, pela convicção de resolvermos os problemas saindo de cena, nos deixando de lado as decisões neutras, parciais e equilibradas. Então, nós criamos um método ou um sistema que impeça essas particularidades, e construímos o mundo de forma que nos vai desonerar. Ele não diz se é bom ou mau, apenas diz que é a forma que o mundo vai se formando. O que ele observa é que nessa trajetória surge o *perigo* do homem perder sua essência no sentido do pensamento original. O mundo é vivido porque em algum lugar ele é pensado, sendo que este vivido um dia foi pensado. A palavra é poética e não feita para etiquetar as coisas, é criada para estabelecer uma mediação que impede a violência, que evita a coisificação. Mas, essa coisificação não perdoa a palavra, embora a força poética da palavra – palavra continuada – esteja presente poeticamente.

8 A BAIANA CARMEN MIRANDA VISTA SOB OS CONCEITOS DE HEIDEGGER

Referente à imagem, buscamos algumas ideias tratadas no estudo de Gerbase (2001, p. 36) sobre as imagens técnicas dentro do conceito “questão da técnica” de Martin Heidegger. Heidegger considera ser “comum que a tecnologia seja considerada uma ferramenta a serviço da imaginação humana, quando, na verdade, a tecnologia moderna pertence e é gerada pelo imaginário humano.” As crescentes dominações tecnológicas sobre a sociedade são muitas. Heidegger, ainda considera que “o imaginário do homem moderno é um conjunto de imagens que se articulam pelo uso de artefatos tecnológicos.”

Existe uma invenção das imagens técnicas. O caráter simbólico da tecnologia passa a ser disfarçado, não mais como “uma representação do mundo”, mas sim se impondo como “o mundo”. A ação da técnica já existe mesmo antes do homem. A tecnologia faz do pensamento do homem algo concreto, materializa-o. Faz do homem um programa *maquinístico*, tornando sua existência em uma sucessão de acontecimentos que ocorrem, cada vez com maior

frequência, de forma banal e repetitiva. Heidegger propõe que façamos reflexões sobre o desaparecimento do homem.

Gerbase (2001, p. 37) afirma que a base do pensamento criativo passa a ser irracional nas ideias do teórico, acusa o ser humano já que o cálculo, o raciocínio e a razão são excessivamente colocados com ênfase pelo indivíduo. As imagens digitais são, com certeza, um movimento acelerado da tecnologia, ideia de modernidade que muda com a invenção da fotografia. Para ele, o teórico nos tira essa responsabilidade de pensar se as imagens estão sendo manipuladas no intuito de enganar, ou mesmo, se são verdadeiras ou falsas nas representações do mundo. “O problema é conseguir constatar que o mundo virou imagem, e o homem virou objeto da técnica.”

A imagem de Carmen Miranda, sob o prisma das teorias de Heidegger, pode ser considerada uma imposição da atriz ao mundo, com maior propriedade por usar o cinema. Existiu a ação do homem quanto à figura nesse meio de comunicação (cinema). O homem usou a técnica a favor da linguagem para materializar a figura de Carmen Miranda no pensamento de determinadas sociedades. À medida que foi se repetindo o tema Carmen Miranda, em diversos filmes, ela foi tornando-se um acontecimento verdadeiro, ou mesmo um imaginário despertado nesses espectadores. A atriz representou o Brasil para o mundo, ou seja, ela virou objeto da técnica.

Ainda tratando as ideias de Heidegger, voltamos ao estudo de Rüdger (2006), onde podemos considerar, quanto à reflexão filosófica, que Carmen Miranda virou mito a partir da história do ser. Ao relatarmos a história da carreira profissional da atriz, concebida pelo homem, que vivia neste período, podemos entender o que o homem realmente é. Agora, se considerarmos a neutralidade da técnica, então temos a aceitação da figura de Carmen Miranda pela sociedade brasileira como representação internacional, tendo sua identidade brasileira em um processo de solução, na tentativa de nos representar e manifestar em outra cultura que não a nossa. O meio cinematográfico permitiu o uso da palavra de forma dinâmica, resolvendo parte de nossos confrontos sociais através do som e da imagem de Carmen Miranda.

O cinema é uma técnica e Carmen Miranda foi reconhecida através dela, não esquecendo que é o homem que cria a técnica e nela existe o trabalho de linguagem que é a essência do significado dado pelo ser (figura da atriz). Os diversos conceitos metafísicos heideggerianos nos disponibilizam a representação da atriz, o que nos remete a algo e por isto realizamos o questionamento, do mesmo modo que existem conceitos arraigados nessa imagem, que não conseguimos dar significado com nosso pensamento.

Tanto a figura de Carmen Miranda quanto o cinema são a *coisa* e existe toda uma história inserida neles, uma linguagem usada nessa *questão da técnica* que logo promove a *armação*, algo que o próprio homem provocou. A essência que está na figura dessa atriz é aceita pelo homem e foi colocada pelo próprio homem. Referente à *virada* tratada por Heidegger, avaliamos a figura de Carmen Miranda de forma diferente dos *entes* deste o período profissional da atriz com os *entes* de hoje. O processo feito pelo *ser* transforma-se com o passar do tempo. Assim, o fato terá o olhar da sociedade de acordo com a vivência de cada época.

Nosso objeto de estudo – Carmen Miranda – ficou marcado na lembrança de diferentes países. Com a mesma imagem foram criadas identidades diversas, mas em comum sempre teve o som do samba brasileiro, relacionado à figura de baiana. Com a superprodução hollywoodiana foi obtido um cenário musical impossível de não ser reconhecido em seus filmes, uma mesma linha que buscava mostrar suas apresentações ao vivo nos diversos palcos do mundo. Legitimada com o samba brasileiro, internacionalmente foi relacionada às questões de imagens técnicas, ao ser percebido e aceito pelas diferentes culturas.

A imagem ou a paisagem podem ser um artifício, tornando-se espaço de relações sociais se somadas a uma tradição artística. Não podemos afirmar uma homogeneização cultural, mas sim uma diversidade cultural que é consciente das distinções “bombardeadas” pela autenticidade e o convencimento audiovisual do cinema. Existe uma potencialidade de adesão em comunidades diferentes.

A música de tradição cultural, reconhecida por determinada sociedade, pode ser inserida no filme se for de interesse comercial. A sonorização pode ser até destaque se for adequada ao contexto do filme. Ela precisa ser aceitável, representar algo para o público, como o samba que sempre foi cantado por Carmen Miranda nos filmes em que participou. A música tinha legitimidade internacional ligada a sua imagem de baiana e foi aceita pela massa mundial.

Aos poucos Carmen Miranda teve de cantar em inglês e, ainda assim, eram raros os fãs e repórteres que sabiam que o ritmo musical e sua imagem visual representavam a cultura brasileira. O samba de raiz brasileiro foi mostrado ao mundo, e logo produções estrangeiras foram realizadas no Brasil, usando o contexto do cinema moderno, com relações musicais brasileiras, para explorar as fronteiras nacionais.

Entre os anos 20 e 30 o cinema sonoro brasileiro teve caminho determinante, inserindo amostras de comédias musicais, com gravação de som direto feito por meio de um novo equipamento portátil que permitiu grandes mudanças no cinema moderno, o que fez surgir novos paradigmas no cinema brasileiro. Os cineastas brasileiros passaram a filmar temas com

origens brasileiras, mas houve pouco desenvolvimento do cinema local nesse período por causa de questões econômicas e tecnológicas. O ambiente social, no qual Carmen Miranda viveu durante sua temporada em Hollywood, décadas de 40 e 50, relacionava a atriz à sua imagem sonora e não à sua cultura.

A arte modifica a sociedade e, por isso, passamos a interpretar a imagem sonora de acordo com particularidades que o homem cria a partir de sua imaginação. Notamos que, ao interpretar a imagem de Carmen Miranda, a tornamos legítima como uma figura internacional. Há representatividade visual tropical e de áudio, há o samba. Porém, as paisagens em seus filmes misturam-se em histórias com culturas diferentes, mas sempre permanecendo a questão audiovisual da baiana Carmen Miranda. Independente da identidade e do lugar, a atriz foi adequada para ser aceita por diversas sociedades e populações, com culturas e costumes diferentes.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Associamos os sons às imagens que já vivenciamos, nosso imaginário e cultura influenciam na busca das imagens que formamos ao ouvirmos estes sons. Nossos sentidos, audição e visão, são criados de acordo com as associações de arquivos existentes em nossa experiência entre som e imagem. Na produção musical, usamos da linguagem sonora, construímos e desenvolvemos, através do imaginário sonoro, o conhecimento individual ou coletivo. Tendemos a aumentar a informação da composição. A expressão sonora nos faz comunicar através do som e, em seguida, gera uma mensagem que é elaborada por nós e tem conteúdo.

A revolução tecnológica contribuiu para a produção de som, mudando o imaginário sonoro e permitindo ouvir sons nunca antes escutados, proporcionando associar som e imagem ao imaginável. Podemos chamar esse processo de modificação ou complementação do real. Unimos o texto, o som e a imagem com novas linguagens multinacionais. Tecnologias como a *web* nos permitem conhecer melhor outros ambientes sociais e nos aproximam da compreensão de interesses visuais e sonoros. O comportamento humano modifica, somos poluídos pelas paisagens sonoras, muitas vezes, indistinguíveis. A linguagem sonora é transformada e modifica a relação entre o homem e o ambiente.

A palavra é criadora, Heidegger afirma existir tonalidades que vão revelando o ente. Não mais pensamos, fazemos. O autor distingue o pensar do calcular, pois o cálculo é um objeto do pensamento e também pode ser objeto de uma reflexão. Hoje, a linguagem técnica é a

linguagem digital que não comporta um entendimento que precisa ser decifrado de uma decisão na própria coisa. Não sabemos o que queremos, quando começamos a pensar caímos no espaço da dúvida, da indecisão.

Com a época do término da metafísica, Heidegger com sua crítica ontológica à modernidade, fez seu manifesto e levou-o adiante no desenvolvimento da tecnologia do *ente* em sua totalidade. Trata da perspectiva de época. A figura do homem na teoria de Heidegger é um ser que, para existir, precisa investir em técnicas, seja para produzir novos seres vivos ou para fazer um planejamento que unifique o mundo. O homem torna-se foco de poder, é saber instituído pelo sujeito.

No entanto, também precisamos levar em conta que esse sujeito traça uma meta, haja vista que existiu todo um processo, que usava a técnica para se tratar uma questão técnica. Usou uma imagem através de um mesmo meio e despertou percepções que estavam contidas no conhecimento de populações distintas, como dos norte e latino-americanos. Em alguns momentos, o homem deixa-se levar pela técnica. É uma opção. Ele sabe, ou mesmo deixa-se “descansar”, da sua luta de colocar a técnica para funcionar a seu favor. Ele não é objeto, ele se faz objeto por tempo determinado por ele mesmo, enquanto este mesmo indivíduo sente-se satisfeito ou favorecido por esta técnica.

Técnicas foram usadas para fazer com que a figura de Carmen Miranda passasse a ser conhecida mundialmente. Associaram símbolos de sua identidade, como o samba e a imagem de baiana, aos interesses e costumes que os norte-americanos queriam perceber. Martin Heidegger considera uma “tolice” ser contra ou a favor da tecnologia – da modernidade – é preciso ter um pensamento que mantenha esta distância entre a técnica e o tecnológico. O mundo contemporâneo é dominado pela técnica. O teórico não se refere ao vivido, parte do mundo, e sim do sentido ontológico e filosófico, a uma força maior que surge do meio de nós mais do que a ideia de um movimento, como a necessidade de dinheiro, por exemplo. Nas décadas de 1930 a 1950 não existiam tantos aparatos tecnológicos e poucas pessoas – mesmo nos países mais desenvolvidos – ainda não tinham acesso à internet e mesmo assim conseguiram traçar metas e usar a questão técnica a favor dos seus interesses. A divulgação da imagem de Carmen Miranda foi realizada através da imprensa, de *shows* em diversos países com alto retorno financeiro, além das vendas de músicas cantadas pela cantora, espetáculos ao vivo e ingressos para o cinema. Inserem a atriz em um momento de desenvolvimento tecnológico em que tudo encantava e despertava curiosidade na população.

REFERÊNCIAS

CARMEN Miranda – Site Oficial. Disponível em: <http://carmen.miranda.nom.br/cm_film.htm> Acesso em: 10 out. 2010.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música**. São Paulo: Artenova, 1974.

CASTRO, Ruy. **Carmen**: uma biografia: a vida de Carmen Miranda a brasileira mais famosa do século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema Brasileiro**: revisão de uma importância indeferida. 2006. 1 v. Tese (Doutorado em Comunicação), Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2006. Niterói, 2006.

_____. Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? **LOGOS 32**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p.94-106, 1º Sem.. 2010.

COUGO JÚNIOR, Francisco Alcides. Os riscos do disco: a valorização do objeto-disco na relação entre História e Música. **Revista Outros Tempos**. Dossiê História e Literatura. São Luís, v. 8, n. 11, p. 207-231, 1º Sem. 2011.

GERBASE, Carlos. Flusser e Heidegger: as imagens técnicas na Questão da Técnica. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 6, n. 6, p. 34-36, jul. 2001.

HEIDEGGER, Martin. **O fim da filosofia, ou, a questão do pensamento**. São Paulo; Duas Cidades, 1972.

_____. **Que é uma coisa?**: Doutrina de Kant dos princípios fundamentais. Lisboa: 70, 1987.

_____. **Os conceitos fundamentais da metafísica**: mundo, finitude, solidão. Porto Alegre: Forense Universitária, 2003.

_____. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

KERBER, Alessander Mario. Entre o samba e o tango: Carmen Miranda, o nacionalismo e a definição da alteridade brasileira frente à América Latina dos anos 30. **História Unisinos**, São Leopoldo, v.6, n.5, p. 189-203, 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ROCHA, Fernando de Sousa. Carmen Mirandaequeness. **Cercles**, Mont-Saint-Aignan, n.14, p. 59-72, 2005.

RÜDIGER, Francisco. **Martin Heidegger e a questão da técnica**: Prospectos acerca do futuro do homem. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SCARABELOT, André Luis. Música brasileira e jazz – o outro lado da história. Entrevistas com músicos jazzistas. In: CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: IASPM, 2002. p. 1-10.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: EDUNESP, 2001.

¹⁻³Nota. Inspirado nas aulas do Dr. Prof. Francisco Rüdiger na Disciplina de Crítica do Pensamento Tecnológico do curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Comunicação Social da Famecos - PUCRS. Segundo Semestre de 2011.

⁴A partir da posse total dos *entes*, nesse cálculo inteligente e metódico, ele consegue controle da totalidade destes *entes*. O homem passa a ficar disponível para ser manipulado, a seguir ocorre a sua distribuição e a própria organização planejada em massa. Como indivíduo, nação, povo, raça, ou ente racional e animal as figuras modernas do homem são distinguidas por Heidegger a partir do fundamento da metafísica¹. A dignidade e conquistas técnico-científicas passam a ser espelhadas pelo ente impedindo de seguir adiante, bitolado em criar e destruir em prol da vida humana. (RÜDIGER, 2006)