

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**CARMEN MIRANDA ENTRE OS DESEJOS DE DUAS NAÇÕES:  
CULTURA DE MASSAS, PERFORMATIVIDADE E  
CUMPLICIDADE SUBVERSIVA EM SUA TRAJETÓRIA**

Fernando de Figueiredo Balieiro

**SÃO CARLOS**  
Março de 2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**CARMEN MIRANDA ENTRE OS DESEJOS DE DUAS NAÇÕES:  
CULTURA DE MASSAS, PERFORMATIVIDADE E  
CUMPLICIDADE SUBVERSIVA EM SUA TRAJETÓRIA**

Fernando de Figueiredo Balieiro

Tese apresentada para obtenção do título de doutor  
em Sociologia ao Programa de Pós-Graduação em  
Sociologia do Centro de Educação e Ciências  
Humanas da Universidade Federal de São Carlos  
Orientador: Prof. Dr. Richard Miskolci.

**SÃO CARLOS**  
Março de 2014

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária/UFSCar**

B186cm

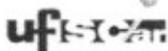
Balieiro, Fernando de Figueiredo.

Carmen Miranda entre os desejos de duas nações :  
cultura de massas, performatividade e cumplicidade  
subversiva em sua trajetória / Fernando de Figueiredo  
Balieiro. -- São Carlos : UFSCar, 2014.  
325 f.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal de São Carlos,  
2014.

1. Sociologia. 2. Miranda, Carmen, 1909-1955. 3.  
Identidades. 4. Cultura de massa. 5. Performatividade. 6.  
Cumplicidade subversiva. I. Título.

CDD: 301 (20<sup>a</sup>)



Universidade Federal de São Carlos  
Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia  
Rodovia Washington Luís, Km 235 – Cx. Postal 676  
13565-905 São Carlos-SP - Fone/Fax: (16) 3351.8673  
[www.ppgs.ufscar.br](http://www.ppgs.ufscar.br) - Endereço eletrônico: [ppgs@ufscar.br](mailto:ppgs@ufscar.br)

**FERNANDO DE FIGUEIREDO BALIEIRO**

Tese de Doutorado em Sociologia apresentada à Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Aprovada em 11 de março de 2014.

**BANCA EXAMINADORA:**

Prof. Dr. Richard Miskolci Escudeiro  
Orientador(a) e Presidente  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFSCar

Prof.ª Dra. Iara Aparecida Beleli  
Universidade Estadual de Campinas

Prof.ª Dra. Meryl Adelman  
Universidade Federal do Paraná

Prof. Dr. Valter Roberto Silvério  
Universidade Federal de São Carlos

Prof. Dr. Jorge Leite Júnior  
Universidade Federal de São Carlos

Para uso da CPG

Homologado na 45ª Reunião da CPG-  
Sociologia, realizada em 27/03/14

Prof.ª Dra. Jacqueline Sinhoretto  
Coordenadora do PPGS

## AGRADECIMENTOS

A elaboração desta tese, resultado de quatro anos de pesquisa, foi viabilizada por uma série de condições institucionais e pessoais favoráveis sem as quais ela não seria possível. Em primeiro lugar, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, aos meus professores que contribuíram para minha formação e aos funcionários que me apoiaram nas questões burocráticas que estiveram presentes em todo o período de doutorado. Ao CNPq, pelo financiamento que me permitiu desenvolver pesquisa como atividade prioritária e me possibilitou visitar arquivos no Brasil e apresentar trabalhos em congressos nacionais e internacionais. À University of California de Santa Cruz, e especificamente, ao Programa de mestrado *Social Documentation*, em relação aos quais me mantive ligado durante o período de doutorado sanduíche, em um vínculo institucional que me garantiu condições para avançar na pesquisa. À CAPES que, por meio do programa PDSE, financiou minha viagem e estadia na Califórnia no período relativo ao estágio de doutorado sanduíche.

Ao professor Richard Miskolci, que, além de ter sido um profissional de importância ímpar na minha formação enquanto sociólogo desde a graduação, foi um orientador sempre presente de modo crítico e incentivador. Para além de seu papel profissional, foi uma pessoa fundamental na minha adaptação e desempenho durante o doutorado sanduíche, tendo me ajudado nos primeiros contatos em Santa Cruz e me dado dicas valiosas a respeito de como lidar com os problemas inevitáveis a serem enfrentados em uma realidade cultural e institucional distinta.

À professora Karla Bessa, membro da banca de qualificação, que me ofereceu críticas e sugestões fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa em momento anterior a minha viagem aos Estados Unidos. Aos professores Valter Silvério e Jorge Leite Jr., os quais estiveram presentes nas bancas de qualificação e de defesa, oferecendo-me comentários valiosos que guiaram minha pesquisa. Às professoras Miriam Adelman e Iara Beleli, membros da banca de defesa e professoras presentes em outros momentos do desenvolvimento da pesquisa, sempre oferecendo sugestões, reflexões e questionamentos que foram essenciais ao desenvolvimento da mesma.

À minha coorientadora durante meu estágio de doutorado sanduíche na UCSC, professora B. Ruby Rich, pelas reuniões riquíssimas, pela recomendação de obras centrais na temática especializada da área de cinema e pela sugestão de arquivos a

serem visitados e intermediação de contatos com arquivistas. Para além das reuniões, agradeço também pela ajuda na minha adaptação institucional, minha inclusão no programa *Social Documentation* e pelo grande incentivo que me ofereceu durante minha estadia na Califórnia.

A todos os funcionários, arquivistas e bibliotecários que me receberam e proporcionaram as condições para minha pesquisa documental. Em São Paulo, aos funcionários da Cinemateca Brasileira e da Biblioteca Jenny Klabin Segall. No Rio de Janeiro, aos funcionários da Biblioteca Nacional e do Museu Carmen Miranda, em especial a Cesar Balbi, por me fazer refletir sobre aspectos importantes da vida de Carmen Miranda, mostrando-me parte do acervo não disponível ao público e me auxiliando com os documentos disponíveis nas pastas do museu. Em San Francisco, aos funcionários da San Francisco Public Library, especialmente à Karen Sundheim, pela disposição em me guiar no arquivo do Hormel Center no interior da biblioteca, e aos funcionários do GLTB Historical Society. Em Berkeley, aos funcionários do Pacific Film Archive, em especial a Nancy Goldman. Em Los Angeles, aos funcionários dos arquivos ONE, Film & Television Archive e da Academy of Motion Pictures Arts and Sciences. Em Nova Iorque, aos funcionários do Shubert Archive, em especial a Mark Swartz, por sua disposição em me oferecer a documentação particular do arquivo.

Às professoras Marcia Ochoa e Felicity Amaya Schaeffer por toda ajuda que me deram no processo de adaptação em Santa Cruz. À Marcia, pelas sugestões de leitura e convite para apresentar minha pesquisa para seus alunos do curso de graduação em Feminist Studies. À Felicity pela companhia diária, pelas dicas sobre a cidade e apoio nos momentos de maiores dificuldades. A Diego e Amaya pela companhia e pelos momentos de diversão.

Aos meus amigos de Santa Cruz. À Melinda, Mia e Matt, pela companhia e acolhimento nos primeiros momentos de adaptação na cidade, pela disposição em me mostrar a cidade e me levar aos lugares mais interessantes, pelos jantares providos de ótimas comidas e discussões. Aos amigos Steve, Pablo, Catalina, Juan, Marcela e Ricardo pelos momentos de descontração e trocas de experiências que se revelaram fundamentais para o meu bem-estar em Santa Cruz.

Aos meus amigos e colegas de pós-graduação, em especial à Natália, Thais, Giordano, Jacqueline, Augusto, Samuel, Karina, Paulo, Érica e muitos outros companheiros que me estimularam no decorrer de minha formação acadêmica. A

Francisco, Cida, Cristina e Juliana, meus companheiros de viagem entre São Carlos e Ribeirão Preto, que me proporcionaram ótimos momentos e boas conversas. Aos meus amigos e colegas do grupo Corpo, Identidades e Subjetivações, em especial à Professora Larissa Pelúcio, Tiago, Guilherme, Marco, Lara e Juliana. Ao Alexandre, pela leitura atenciosa do texto final da tese.

Aos meus amigos com quem aprendo muito sobre a vida e as ciências sociais, em especial Eduardo, Eliane e Raquel, com quem mantenho um diálogo frequente e enriquecedor. Aos meus amigos de longa data Guilherme, Marco e Melina e aos meus companheiros musicais João Pedro e Rafael, responsáveis por manterem vivo em mim outros interesses e por me oferecerem muitos momentos de alegria. Ao Felipe, pela amizade e presença nos encontros musicais e também pela revisão atenciosa do texto antes de sua entrega. Aos antigos amigos de república, em especial a Elber e Ricardo.

À minha família, pelo incansável estímulo e apoio. Em especial aos meus pais, Candido e Camo, pessoas que me instigaram ao interesse pelos temas sociais e me mostraram a importância de se posicionar politicamente na vida. Agradeço por todo o apoio e incentivo durante o período de doutorado e, especialmente, durante os momentos mais difíceis da minha estadia nos Estados Unidos. Sem seu apoio, as dificuldades seriam muito maiores. Estendo meus agradecimentos às minhas irmãs Mariana e Carolina e aos meus sobrinhos Anna Luiza, Caetano, Cássio e Henrique, por toda amizade, apoio e pelos tantos momentos de alegria e diversão.

À Semíramis, minha companheira afetiva e intelectual, com quem aprendo a ver o mundo com outros olhos, com sua sensibilidade, perspicácia e humor. Agradeço por todo seu incentivo, pelo apoio nas fases difíceis e pelos momentos em que pudemos esquecer um pouco as obrigações acadêmicas juntos e viver outras coisas.

## RESUMO

Em 1939, Carmen Miranda já estava consagrada profissionalmente no Brasil, embarcando para os Estados Unidos com um contrato para uma revista na Broadway, tomando sua viagem, aos olhos do público brasileiro, contornos de uma missão diplomática: representar o país no exterior e difundir o samba. A artista brasileira levava ao novo contexto, uma nova forma de representar o país que se redimensionava pela cultura de massas. Por esse meio, as expressões culturais populares e afro-brasileiras passavam a fazer parte da construção simbólica da nação, muito embora a partir de um filtro moral e racial que incorporava tais elementos caracterizando-os a partir da branquitude. Deste modo, Carmen Miranda interpretou com sua pele clara, olhos verdes chamativos e adequação à moda cosmopolita, a personagem negra da baiana que passava a ser ícone nacional. Ao migrar aos Estados Unidos, em pouco tempo chegou a ser a artista mais bem paga do cinema norte-americano, transformando-se em uma encarnação de uma nova imagem da América Latina, produzida em meio à Política de Boa Vizinhança. Levando consigo suas “bairanas”, constituiu um espetáculo em cores, propiciado pelo cinema *Technicolor*, em uma representação una e fantasística de alegria e tropicalidade feminina da América Latina, dentro de um clima de amizade pan-americana no sombrio período da Segunda Guerra Mundial. No novo contexto, o estereótipo da latino-americana de longa história no cinema hollywoodiano, se sobrepunha à figura da baiana, guardando conotações similares a ela, como a sensualidade. Passando do rádio ao cinema e tendo ainda atuado em programas na emergente televisão, a artista participou como protagonista do processo no qual a identidade nacional se redefinia por meio da cultura de massas e em uma dinâmica envolvendo representações nacionais e internacionais. Por meio do conceito de performatividade, esta tese explora como a artista criou novos sentidos simbólicos sobre a nação e a América Latina, imbricando representações de gênero, raça e sexualidade, em cumplicidade com significados já consolidados e embasados na “colonialidade”, tanto em uma dimensão nacional como internacional. Embebida de sua trajetória na cultura popular, o humor, o exagero e a caricatura eram elementos constitutivos da forma como Carmen performatizava os sentidos simbólicos envolvidos em suas representações. Foram estas características, juntamente com suas interpretações auto-parodísticas e sua ironia, que permitiram que a carreira de Carmen fosse compreendida como desestabilizadora das identidades enquanto essências e questionadora das hierarquias socialmente instituídas, abrindo assim espaço para recepções divergentes e subalternas das quais se destacam a sua apropriação *camp*, nos Estados Unidos, e carnavalizadora, no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carmen Miranda – identidades – cultura de massas – performatividade – cumplicidade subversiva

## **ABSTRACT**

In 1939, Carmen Miranda was a consecrated singer in Brazil, in her career on the radio broadcasting as well as theatres and casinos. As a national idol she went to the United States under a contract for a revue on Broadway. Her new career in the United States was seen by Brazilians as a diplomatic mission and she was required to represent her nation and introduce the national rhythm samba to the North-American audiences. At that time, she performed the national identity which was remodeled through the mass culture national dynamics, integrating popular and afro-Brazilian elements, but also filtering them in order to produce an image based on whiteness. In this way, the white artist, remembered for her remarkable green eyes and attuned to the Hollywoodian fashion, featured the Baiana character, a Brazilian national type which referred to a black woman. In her international career, however, she became the new representation of Latin America in the midst of the “Good Neighbor Policy” period. Carrying her stylized Baianas’ dressings, Miranda evoked a happy, cheerful, sensual, exuberantly representation of Latin America, offering the opportunity to escapism during the World War II. From the radio broadcasting to the Hollywood cinema, and also participating in some TV shows, Carmen Miranda was part of a process in which the Brazilian national identity came to be produced through the mass culture involving national and international creations. Through the concept of performativity, this thesis explores how Carmen Miranda created new symbolical senses about the national identity and Latin American representations in a form of complicity, with consolidated meanings based on “coloniality”, considering both national and international dimensions. Because of her path (closely related to the Brazilian popular culture), Carmen reproduced the cultural meanings involved in her representations through three constitutive elements: humor, exaggeration and caricature. These characteristics, alongside with self-parody and irony, enabled some kinds of audiences to read her performances as subversive in a sense that she was destabilizing the comprehension of identity as essence, and, at the same time, challenging social constructed hierarchies. These features allowed her to be appropriated as a camp icon, in the United States, and in a carnivalesque way, in Brazil.

**KEYWORDS:** Carmen Miranda – identities – mass culture – performativity – subversive complicity

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
A “comunidade imaginada” brasileira: o corte do mercado de cultura de massas.....	12
Visualidade, corpo e nação.....	25
A perspectiva interseccional: dos Estudos Culturais aos descoloniais.....	30
O riso e a paródia: o carnavalesco e suas recepções.....	40
CAPÍTULO 1. A “EMBAIXATRIZ DO SAMBA”: CARMEN MIRANDA, POLÍTICA E CULTURA DE MASSAS.....	52
1.1 A Boa Vizinhança: Brasil e América Latina em representações entrelaçadas.....	52
1.2 A “Embaixatriz do Samba”: branquitude e unidade nacional na baiana exportada.....	62
CAPÍTULO 2: MAKING MONEY WITH BANANAS: A PERFORMATIVIDADE DA “COLONIALIDADE” POR CARMEN MIRANDA.....	91
2.1 A “colonialidade” como pano de fundo para a carreira de Carmen Miranda.....	91
2.2 <i>Making money with bananas</i> : movendo-se a partir dos discursos hegemônicos.....	113
2.3. Uma trajetória em dois contextos: performatividade, cumplicidade criativa e deslocamentos.....	121
CAPÍTULO 3: “SOUTH AMERICAN WAY”: PERFORMATIVIDADE E CUMPLICIDADE CRIATIVA.....	128
3.1. <i>Star System</i> e a estrela sul-americana.....	128
3.2. Corporalidade, hipervisibilidade e humor na trajetória norte americana de Carmen Miranda.....	137
3.3. Utopias pan-americanas: a diferença racial no encontro filmico entre boa vizinhança e romance.....	152
CAPÍTULO 4: O QUE É QUE A BAIANA TEM? A MULHER BRASILEIRA NO MERCADO DE CULTURA DE MASSAS.....	171
4.1. Cultura de massas e o feminino nacional.....	171
4.2 A Baiana de Carmen Miranda: “autenticidade” nacional e a mulata sensual revisitada.....	196

4.3. A baiana internacional consumida.....	216
CAPÍTULO 5: PARÓDIAS, AUTOPARÓDIAS E EXAGEROS: DESLOCANDO A IMAGEM DE CARMEN MIRANDA .....	222
5.1. A repetição sul-americana .....	222
5.2. Deslocamentos performativos .....	230
5.3. Carmen Miranda além dela mesma: personificações de um papel.....	240
5.4. Entre a performance do orgulho nacional e a performance estratégica da vergonha .....	246
CAPÍTULO 6: CARNAVAL CAMP: IRONIA E RECEPÇÃO NA TRAJETÓRIA DE CARMEN MIRANDA .....	252
6.1. “Você se parece mais comigo do que eu”: deslocamentos camp em Carmen Miranda.....	252
6.2. A branquitude entre a ridicularização e a cumplicidade.....	274
6.3. O humor e suas fronteiras: do carnavalesco ao <i>camp</i> .....	288
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	296
Apontamentos para além da carreira de Carmen Miranda: da “democracia racial” materializada na branquitude às carnavalizações .....	305
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	313
FILMOGRAFIA.....	324

## INTRODUÇÃO

Doze de agosto de 1955 foi um dia marcado por um episódio de comoção nacional. O corpo de Carmen Miranda chegou de Los Angeles ao Rio de Janeiro e foi conduzido pelos bombeiros à antiga câmara dos vereadores, onde fora velada. No cortejo, uma multidão de pessoas prestou homenagem quando, em seguida, foi retirado do veículo o caixão envolto em uma bandeira do Brasil e levado ao lugar onde ficou exposto à visitação pública por um dia. A aglomeração em frente à câmara sinalizou o desejo da população de ver de perto e pela última vez o rosto de seu ídolo. No dia seguinte, os bombeiros levaram o corpo para o cemitério de São João Batista, acompanhado por milhares de pessoas.

Era a despedida de um ícone nacional que mobilizou o sentimento da massa, somente tendo alcançado comoção semelhante perante a morte do presidente Getúlio Vargas, no ano anterior. Um presidente e uma estrela do *show business* eram no meio do século XX depositários de identificações e sentimentos íntimos da população. De acordo com o biógrafo Abel Cardoso Junior, no velório “das 13 horas desse dia até às 13 horas do dia 13, mais de 60.000 desfilaram perante seu corpo” (1978, p. 30). Mais impressionante, para seu sepultamento, houve o acompanhamento “entre 500.000 a um milhão de pessoas – foi o mais concorrido de toda a história do Rio, debaixo de profunda comoção popular [...] já transcorridos 8 dias de seu falecimento” (CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 30). No cortejo, a multidão passou pela rádio Mayrink Veiga e pela Rádio Nacional, cantando “Pra você gostar de mim”, seu primeiro grande sucesso.

Oito dias antes, na madrugada de cinco de agosto de 1955, Carmen Miranda foi acometida de um colapso cardíaco em sua casa em Beverly Hills, horas depois de quase desmaiar no programa televisivo de Jimmy Durante. Nascida em Portugal, transformou-se em ícone do rádio brasileiro, mas durante a maior parte de sua carreira, trabalhou nos Estados Unidos, tornando-se uma estrela do cinema hollywoodiano, uma famosa *entertainer* em *nightclubs* e atuante em diversos programas da nascente televisão. Trata-se de uma personagem ímpar que acompanhou o desenvolvimento dos meios de comunicações de massa e por meio deles difundiu uma noção moderna de identidade nacional brasileira, vinculada à música urbana carioca: o samba.

Em dezembro de 1954, no ano anterior de sua morte, Carmen Miranda fez sua última visita ao Brasil. Chegou com sérios problemas de saúde causados por uma pesada rotina de trabalhos e estimulada por uma alta dosagem de calmantes e

barbitúricos prescritas por seu médico. Acompanhada da irmã Aurora, Carmen voltou ao Brasil para melhorar seu estado. Passando pelo aeroporto de Congonhas e depois de farta cobertura da imprensa, ela se dirigiu ao Copacabana Palace, onde passou a ter isolamento e acompanhamento médico em uma internação de 48 dias. Recuperou-se e voltou aos palcos cariocas mais de uma década depois da última vez que os frequentou. Reencontrou amigos do círculo de artistas e compositores e foi assediada pelo público e pela imprensa. Mas a alegria do reencontro foi interrompida quando Carmen teve de voltar aos Estados Unidos para cumprir contratos assumidos.

O público brasileiro ficara sem a presença, desde 1940, daquela que era considerada o maior cartaz do rádio. Em julho daquele ano, ela fez sua primeira visita ao Brasil depois de ter embarcado para os Estados Unidos um ano antes. Nesta ocasião, foi recebida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo. Foi saudada por discursos do órgão de propaganda em frente ao Teatro Municipal, depois de desfilar em carro até lá, escoltada por soldados. Seu apelo ao público era tão forte que sua casa da Urca teve que ser cercada pela polícia. Depois de cinco dias, apresentou-se no cassino da Urca, local onde atuava nos últimos anos de sua carreira no Brasil.

Tratou-se de uma noite beneficente organizada pela primeira dama, dona Darcy Vargas, em prol de um projeto filantrópico chamado Cidade das Meninas. Em sua apresentação de volta, Carmen usou expressões em inglês para com seu público, junto com sua gíria propriamente carioca e apresentou seu número de sucesso nos Estados Unidos, o “South American Way”, além de outras músicas já famosas no Brasil, como “O que é que a baiana tem?”. Uma plateia de membros do governo do Estado Novo e de empresários industriais a recebeu friamente, entre o silêncio e as palmas protocolares, em seu espetáculo no encontro black-tie.

O episódio da Urca ficou famoso ao reverberar na imprensa. Ele abriu uma crítica nacional que se revelaria mais severa nos anos seguintes: Carmen era acusada de ter se americanizado, descaracterizada no país do norte, ausente de sua suposta obrigação de representar “autenticamente” o país e a música nacional. Depois da recepção negativa, a cantora requisitou a compositores novas músicas e se apresentou no mesmo cassino com o Bando da Lua, conjunto brasileiro que a acompanhava nos Estados Unidos. Dentre as músicas que interpretou estavam “Disseram que voltei americanizada” e “Voltei para o Morro”, ambas de Luiz Peixoto e Vicente Paiva.

Tais canções salientam a vinculação entre Carmen e uma “verdadeira” brasilidade, ao contrário das acusações de sua americanização. “Voltei pro morro” narra

a saudade de Carmen e a tristeza derivada de sua distância, quando diz: “voltando ao berço do samba, que em outras terras cantei, pela luz que me alumia eu juro, que sem a nossa melodia e a cadência dos pandeiros, muitas vezes eu chorei, chorei”. Em “Disseram que voltei americanizada”, a resposta é direta às críticas:

mas p'rá cima de mim, p'rá que tanto veneno?  
Eu posso lá ficar americanizada? (...)  
Nas rodas de malandro, minhas preferidas,  
eu digo é mesmo ‘eu te amo’ e nunca “I love you”.  
Enquanto houver Brasil...  
na hora das comidas  
eu sou do camarão ensopadinho com chuchu!<sup>1</sup>

O Brasil cantado por Carmen Miranda é o do samba, do morro, do malandro e da comida baiana. Ao mesmo tempo em que reafirma sua brasilidade, expõe o universo simbólico que há pouco mais de uma década passava a ser reconhecido como nacional com sua divulgação na cultura de massas da capital. O nacional e a cantora de grande apelo popular encontravam imbricados e, por isso, suas interpretações eram também alvo de tantas críticas e acalorados debates na imprensa de sua época.

Carmen revela-se um objeto privilegiado de estudo acadêmico ao incorporar uma nova forma de se conceber o nacional em seus vínculos com a cultura de massas. Muitos trabalhos em áreas diversas se debruçaram sobre a figura e trajetória de Carmen Miranda, citam-se os trabalhos de Simone Pereira de Sá (1997), Ana Rita Mendonça (1999), Tania Garcia Costa (2004), Bianca Freire-Medeiros (2006), Alessandro Kerber (2007) e Mônica Schpun (2008). Com focos distintos, todas estas contribuições são relevantes à minha pesquisa ao tocarem na importância de Carmen Miranda na redefinição da identidade nacional, articulada com sua trajetória próxima à cultura popular que se desenvolvia na então capital nacional e aos meios de comunicação de massa, além de sua consolidação como *entertainer* e atriz nos Estados Unidos.

Migrando e fazendo parte da cultura de massas dos Estados Unidos, na época da Segunda Guerra Mundial, foi objeto de interesse acadêmico também no país anglo-saxão, onde originou parte de sua extensa bibliografia, da qual destaco os trabalhos de Shari Roberts (1993), José Ligiero Coelho (1998), Charles Ramírez Berg (2002), Darién

---

<sup>1</sup> Do sítio <[www.carmen.miranda.nom.br](http://www.carmen.miranda.nom.br)>, gerenciado pelo colecionador Doni Sacramento, retirei as letras das músicas gravadas por Carmen Miranda para este texto. Tanto as letras como o áudio estão disponíveis ao público no sítio e organizadas cronologicamente.

J. Davis (2009), Priscilla Peña Ovalle (2011) e Melissa A. Fitch (2011), com variados enfoques. De dentro da contribuição dos estudos brasileiros sobre Carmen Miranda, mas em diálogo com os estudos produzidos no contexto norte-americano, minha pesquisa tem como foco a carreira de Carmen Miranda e, em específico, as personagens da baiana e das latino-americanas no cinema, visando acessar como uma reconfiguração do nacional se fazia via cultura de massas, em especial pelo cinema, a partir de representações que circulavam nacional e internacionalmente.

Meu ponto de partida é a incorporação da figura da baiana, uma referência a uma personagem negra e mulher enquanto ícone nacional, muito embora interpretada por uma artista branca, de olhos verdes e de origem europeia. O sucesso de sua personagem no Brasil, no auge de sua carreira, permitiu sua descoberta e ida aos Estados Unidos, quando lá exportou a personagem com sua indumentária e performances corporais, primeiramente nos teatros da Broadway e, em seguida, no cinema de Hollywood. A baiana de Carmen acabou por se tornar uma iconografia da América Latina difundida internacionalmente, ao mesmo tempo em que divulgava os sambas produzidos por compositores populares brasileiros.

Procuro responder como se deu a inflexão histórica na qual a identidade nacional passou pela primeira vez a ser negociada por sujeitos das camadas populares, mediada pelo mercado de cultura de massas que, por sua vez, procurava criar um produto “genuinamente” nacional. Articuladamente, pretendo abordar como uma “comunidade imaginada” passou a ser negociada também em termos internacionais, já que os mercados e as representações estavam entrelaçados, com a influência cada vez mais presente da cultura massiva norte-americana. Para tanto, tenho como foco a trajetória privilegiada de Carmen Miranda que, de uma estrela nacional no rádio nos anos 30, transformou-se em uma figura de destaque no cinema hollywoodiano da década de 40.

Com quais negociações operaram o mercado e o Estado ao incluir nas representações nacionais a figura da baiana, revelando uma disposição de apresentar uma nação unida e racialmente harmônica, mas também uma recusa de sua apresentação negra de fato? Como os elementos de gênero se incorporam ao nacional, imbricados com a problemática racial e, aliada a ela, a representações de sexualidade? Como tais questões se redimensionam quando ela migra aos Estados Unidos e as representações do nacional passam por um circuito econômico, político e cultural para além de suas fronteiras?

Minha proposta é abordar a trajetória de Carmen Miranda sociologicamente em uma perspectiva crítica a uma tradição que privilegiou uma perspectiva intelectualista de construção da identidade nacional. Carmen, em sua trajetória indissociável com os modernos meios de comunicação, atesta um ponto de viragem na definição do nacional importante a ser analisado: a forma de se conceber a identidade, via cultura de massas, transformou-se qualitativamente. Trata-se de uma identidade nacional sentida e vivida, constituída na relação de idolatria entre uma estrela da música e do cinema e seu público que supostamente era representado por ela.

A identidade se constituía então pela incorporação da cultura popular que, por sua vez, para ser aceita passou por filtros morais e raciais do mercado em suas mediações com o Estado, revelando uma reconfiguração simbólica complexa com diversos sujeitos, espaços sociais e meios de comunicação envolvidos. Dada a heterogeneidade da produção cultural que se difundia em vários espaços e com diferentes compreensões do mesmo processo, revelam-se fissuras e ambiguidades na constituição de uma identidade nacional. Pretendo contextualizar e explorar a relevância sociológica dessa mudança qualitativa para, em seguida, adentrar na perspectiva teórica que me possibilita um olhar singular sobre a trajetória da artista brasileira e então abordar suas ambiguidades.

### **A “comunidade imaginada” brasileira: o corte do mercado de cultura de massas**

Vinculado à consolidação dos Estados Nacionais, a nação pode ser pensada, seguindo Stuart Hall (2005 p. 50), não apenas como uma entidade política, mas como uma comunidade simbólica. Segundo o sociólogo jamaicano-inglês, trata-se de uma das principais fontes de identidade cultural da modernidade. Hall recupera o argumento de Benedict Anderson, segundo o qual a nação se define como uma “comunidade imaginada”. Constituída sob a base de uma imagem de comunhão, a despeito das divisões das desigualdades sociais, é imaginada como uma agremiação horizontal e profunda (ANDERSON, 1990, p. 25-27).

Nesse aspecto, o nacionalismo deve ser compreendido não tendo como base doutrinas políticas, mas os quadros de referência inquestionáveis como a comunidade religiosa e o reino dinástico, dos quais sucedeu. Em outros termos, o estudo da identidade nacional se preza pela análise da cultura como objeto de pesquisa privilegiado, com o foco no papel das representações nos processos sociais e políticos,

com efeitos subjetivos de amplo alcance. Trata-se de uma identidade recente, mas assentada sobre a imaginação de um passado imemorial e um futuro infindo, conformando uma pressuposição atemporal de lealdade, quase assentada em uma natureza, dos membros à coletividade nacional.

O que a define, portanto, é o sentimento de unidade, a qualidade de não possuir fraturas, justificando o fato de vidas se perderem em guerras pela lealdade à pátria. Nas palavras de Hall, “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma grande família nacional” (HALL, 2005, p. 59). Baseadas em um território marcado pela hibridez e rico intercâmbio cultural de antigos grupos que a formou, tal identidade teria se constituído paradoxalmente na ideia de pureza, sustentada na exclusão daqueles que não se incluem nos ideais de unidade. Isso quer dizer que as nações só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural; trata-se de uma hegemonia cultural unificada (HALL, 2005, p. 59-60).

Tal reflexão teórica que respalda Hall (2005) se assenta na discussão sobre a identidade nacional inglesa que se assentou em ideias de brancura e pureza, afirmadas em contraposição às colônias racializadas e, contemporaneamente, politicamente postas em questão pela presença de descendentes dos ex-colonizados que se dirigem à antiga metrópole. Algo distinto ocorreu no caso brasileiro. “Um espetáculo das raças” (SCHWARCZ, 2003) era a forma como parte do pensamento europeu via nosso país caracterizado pela intensa diáspora africana que, com os elementos portugueses e autóctones, produziria um país caracterizado pela miscigenação<sup>2</sup>.

No Brasil, a diferença se constitui originalmente no próprio povo, racialmente definido como inferior a uma elite que se reconhecia enquanto depositária do futuro da nação, dada sua ascendência europeia. Durante muito tempo, a grande questão interna à elite era a impossibilidade da construção de uma identidade nacional unitária e marcada pelos signos de civilidade e modernização. Tal elite questionava a viabilidade da nação,

---

<sup>2</sup> Não se trata aqui de reiterar o “mito das três raças” conformadoras da nação, criado pelo naturalista bávaro Karl Friedrich Philipp von Martius em 1844 em concurso patrocinado por Pedro II por meio do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (conf. MISKOLCI, 2012, p. 36) e consolidado em vários intérpretes do Brasil em décadas posteriores. Antes, considerando a diversidade étnica indígena e dos povos africanos que aqui vieram, com as imigrações japonesas, italianas, alemãs, holandesas, árabes e muitas outras, procuro apenas reiterar a visão que se fazia do exterior sobre nosso país no período.

ao conceber a população nacional como pretensamente degenerada pela mistura racial (MISKOLCI, 2012, p. 38).

É um grupo de intelectuais no fim dos oitocentos, caracterizado pela atuação em várias áreas como política, literatura e muitas vezes ciências, que trouxe a temática racial para o centro da discussão sobre o nacional. Tal grupo ficou conhecido como geração de 1870. Este desbanca uma identidade nacional ainda sustentada no indianismo romântico, que trazia a ideia de uma originalidade brasileira calcada no modelo do índio “civilizado”, leia-se europeizado, e a concomitante exclusão dos elementos de origem africana. O negro passa a ser elemento crucial na discussão da nação a partir da década de 1870, período em que a abolição da escravatura se revelava iminente a partir da promulgação da Lei do Ventre Livre, em 1871 (ORTIZ, 1985; VENTURA, 1991; SCHWARCZ, 2003).

Entre várias interpretações e proposições, pode-se dizer que uma se tornou dominante: um projeto de branqueamento da população seja via miscigenação ou pelo incentivo de imigrantes europeus ao país (HOFBAUER, 2006, p. 213). A mudança de regime de trabalho e a proclamação da república, na última década dos oitocentos, apenas reforçou saberes hegemônicos desejosos de controlar a pretensamente perigosa população negra e pobre brasileira, com um projeto sempre voltado para o modelo de civilização europeu. Uma república higienista<sup>3</sup> e autoritária tinha como objetivo a busca pela modernidade, o que compreendia “estar em dia com a Europa”, impondo um ideal de brancura como conteúdo moral, rejeitando experiências outras que não as de ascendência europeia como distintivas da nacionalidade a se construir. Em síntese, a questão racial poderia ser compreendida a partir de uma chave temporal: à negritude caberia o passado e à branquitude, o porvir (MISKOLCI, 2012, p. 50).

Muito além de uma preocupação cromática, emergiam questões de ordem moral, na qual a possibilidade de constituir-se enquanto nação era vinculada à herança

---

<sup>3</sup> Sobre a emergência de uma nova ordem social coordenada pela medicina higienista no fim do século XIX, consulte Jurandir Costa (1999) e Gondra (2004). Nicolau Sevcenko disserta sobre o autoritarismo da atuação da medicina, articulada com o Estado, na virada do século: “além de controlar o espaço social, em nome da ‘política sanitária’, os ‘exércitos de fiscalizadores’, os ‘esquadrões mata-mosquitos’ e os ‘batalhões de vacinadores’ eram autorizados a invadir tanto a privacidade das casas quanto a intimidade dos corpos. As pessoas abordadas eram submetidas a questionários sobre suas origens, suas condições físicas, seus familiares, seus hábitos, sua vida sexual, suas atividades e suas andanças. Um decreto de 1905 determinava que todo indivíduo recolhido à Casa de Detenção fosse imediatamente ‘vacinado e revacinado’” (SEVCENKO, 1998b, p. 572).

civilizacional europeia<sup>4</sup>. Richard Miskolci (2012) aborda como a Proclamação da República em 1889 abriu caminho para um projeto que já vinha sendo gestado no final da ordem imperial, em especial com o crescimento de grupos políticos alheios ao *status quo* imperial: do Exército vitorioso da Guerra do Paraguai a novos intelectuais e políticos que surgiam dos contextos urbanos.

Com os olhos voltados para a Europa e com sérias desconfiças em relação à população pobre, a nova elite de homens brancos pensava a nação a partir de critérios racistas articulados a uma ideia de “progresso” que, de um lado, sustentavam um desejo de ordenamento da população, vista como tendente a descaminhar a nação, e, de outro lado, baseavam-se em uma autodisciplina rigorosa da elite. Consoante com tal acepção, as políticas higienistas foram a expressão política e ideológica dominante que se materializou em várias frentes: reordenando as cidades, regulando a educação dos membros da elite, as relações íntimas familiares, etc. Buscava-se a moralização da sociedade para a nação ser pretensamente incluída no rol das nações civilizadas, seguindo um modelo eurocêntrico. Para tanto, visava-se extinguir os seus vínculos com um passado visto como bárbaro e primitivo, relacionado à experiência da escravatura e representado por uma parcela da população das classes populares, marcadamente, a de origem africana.

A nação desde a República proclamada não existia enquanto tal<sup>5</sup>, era um projeto elitista que não considerava outras formas de se pensar o que é ser brasileiro vindas de setores populares. De outro lado, um hiato era sentido entre o povo e a República, o que se materializou evidentemente na Guerra de Canudos (1896-1897), na Revolta da Vacina (1904) e na Revolta da Chibata (1910), caracterizando o descompasso entre a população pobre e negra com tal projeto de nação. Pensar em uma ideia de nação que ultrapassasse as clivagens sociais neste momento da história não era factível, dado o fosso valorativo que se estabelecia entre “elite” e o resto da população a partir de um ideal de branquitude estabelecido pelas classes privilegiadas, trata-se de:

---

<sup>4</sup> Concepção de longo alcance já percebida por Andreas Hofbauer quando afirma que “o ideário de transformar ‘negro’ em ‘branco’ perpassou longos periodos históricos, em que o ideal do branco tem sido (re)semantizado constantemente. Nunca se resumiu à ideia de ‘transformar uma cor/raça em outra’. Na cor branca seriam projetados, ao longo do tempo, além de valores religioso-morais, outros ideais, tais como liberdade e progresso civilizatório. Esse ideário tem refletido não apenas os anseios e interesses das elites, mas tem tido também respaldo no imaginário popular” (2006, p. 27).

<sup>5</sup> Antônio Sérgio Guimarães, a partir do trabalho de Beatriz Resende, cita Olavo Bilac expressando tal opinião de forma clara quando opina sobre a Revolta da Vacina: “[as arruaças....] vieram mostrar que nós ainda não somos um povo. [...] Não há povo onde os analfabetos são maioria” (2011, p. 31).

[...] um ideal criado pelas elites brasileiras entre o final do XIX e o início do século XX, o qual adquire mais importância no regime republicano. (...) a branquitude era um ideal presente em vários discursos, dos políticos aos médicos e literários, os quais encontravam nela um denominador comum do desejo da nação, valor fundamental que guiava as demandas elitistas de branqueamento de nosso povo. Branquear não era apenas ou exatamente um projeto de transformação demográfica, mas também – e principalmente – de moralização coletiva. Apesar de seu foco em toda a população, tratava-se de um desejo das elites dirigentes, esmagadoramente formada por homens, e que interpretavam a branquitude como um valor próprio que a caracterizava e distinguia do povo. (MISKOLCI, 2012, p. 51)

O ideal de branquitude da virada do século impedia o país ser pensado como uma “comunidade imaginada”, algo que se transformou qualitativamente especialmente a partir da década de 1930. A mudança se efetivou quando se concebeu a construção de uma identidade nacional positiva e pretensamente não excludente, baseada na ideia de que os brasileiros fariam parte de um país racialmente harmônico (ORTIZ, 1985). A nação compreendida como uma “comunidade imaginada”, em sua singularidade e unidade, não se forjou a partir de uma ideia assentada na pureza branca definidora do país, mas a partir de uma seletiva incorporação do legado afro-brasileiro representativa de parcela significativa da população, bem como da valorização do mestiço e da miscigenação como parte do “caráter nacional”. A contribuição sociológica sobre a identidade nacional, com as reflexões que a tocam indiretamente mais centradas nas relações raciais brasileiras, comumente remete às discussões na esfera intelectual.

Tal fortuna crítica é marcada por abordagens a cerca de um “povo brasileiro” que se sedimentava enquanto tal nas elaborações dos intelectuais debruçados sobre uma “autenticidade” cultural nativa forjada na mistura de raças e culturas. A transformação passa por um novo olhar, oferecido pelos modernistas, caracteristicamente positivo em relação à cultura popular “em busca do povo brasileiro” (WISNIK, 1982), mas pesaria especialmente sobre a importância dos novos intérpretes do Brasil, com atenção especial a Gilberto Freyre que consolidou a interpretação de que, citado pelo sociólogo Antonio Sérgio Guimarães, “não somos brancos, negros ou índios -, mas uma nação: somos um povo mestiço” (GUIMARÃES, 2002, p. 121). Ainda se salienta que o mestiço, situado de forma ambígua entre o tipo nacional e o vetor de branqueamento, demarcava possíveis leituras nas quais a miscigenação apareceria como um caminho para o branqueamento da população (HOFBAUER, 2006; MOUTINHO, 2004).

A discussão feita “pelo alto” não desenvolve a questão do fosso existente entre os intelectuais e a população iletrada predominante do país<sup>6</sup> e deixa praticamente inexploradas algumas mudanças fundamentais da sociedade brasileira. Tal perspectiva voltada aos intelectuais revela-se muito frutífera quando se considera o último quarto dos oitocentos. O fim do século XIX tem como legado o crescimento e complexificação de centros urbanos, em especial a capital. Desde a vinda da corte portuguesa em 1808, com investimentos em instituições de educação, formação de quadros burocráticos, dentre outros aspectos, permitiu-se a constituição de uma esfera pública com relativa autonomia dos estamentos senhoriais hegemônicos (COSTA, E., 1999). Esta esfera pública, reduzida a uma parte pequena da população letrada, alterou significativamente a forma de se fazer política no país e contou com o desenvolvimento de um mercado editorial com profícua produção literária e jornalística que permitiu uma reflexão engajada em projetos nacionais de fundo elitista e marcado pela branquitude (ALONSO, 2002; MISKOLCI, 2012; VENTURA, 1991; SCHWARCZ, 2003).

Durante o século XX, não se pode dizer que a representação da nação se restringia à esfera intelectual. Na capital federal, as primeiras décadas do século XX são marcadas pela efervescência da cultura de massas, desenvolvimento do rádio, aparecimento de teatros populares e cassinos sofisticados, além da ocupação das ruas e praças para exibição de uma cultura popular de origem afro-brasileira. A partir de então, a criação de símbolos nacionais passa por uma complexa relação entre cultura popular, mercado de entretenimento e Estado, quando o samba desponta como música popular nacional. O nacional, veiculado musicalmente, passa a ser produto de uma esfera da cultura de massas própria do Rio de Janeiro, caracterizada por uma heterogeneidade dialógica:

Os cassinos, o teatro de revistas, as escolas de samba influenciavam uns aos outros, além de outros fóruns sociais, como praças citadinas, cafés, boates, restaurantes e o carnaval então institucionalizado. O crescimento e diversificação da população na cidade abasteceram o ambiente construído. Mais corpos trabalhando significaram mercados mais amplos, múltiplas fontes de inspiração, oportunidades de experimentação e então novos fóruns de atuação artística. Isso, por sua vez, significou mais consumo, mais produção e mais investimento, criando um ciclo que beneficiaria o Rio de Janeiro até quando se manteve a capital. (DAVIS, 2009, 42, *tradução minha*)

---

<sup>6</sup> Segundo o censo de 1920, a população analfabeta acima de 15 anos era de 64,9 por cento da população, enquanto que no de 1940 era de 55,9 por cento. (FERRARO, 2002, p. 34).

Hermano Vianna (2007) é autor de uma das mais conhecidas pesquisas em que vincula a problemática da identidade nacional ao samba. Em seu livro, “O Mistério do Samba”, ele detalha o importante encontro, em 1926, no Rio de Janeiro, entre os intelectuais Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto e Villa-Lobos, com os músicos populares Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira, a fim de explorar o que considera o mistério do samba, ou seja, a passagem da execração à consagração do samba, ou da nacionalização do samba (e da cultura afro-brasileira).

Postula que se tratou não de uma passagem abrupta, mas do coroamento de uma longa tradição de contatos entre o erudito e o popular, que coexistia com a repressão. Tal passagem estaria ligada também ao concomitante mistério da “mestiçagem” definida então como característica nacional. Fez-se a partir do protagonismo de certos intelectuais que, em busca de “coisas nossas”, interessavam-se pela música popular que se veiculava na capital e participavam então da invenção de uma tradição, da eleição do que é verdadeiramente brasileiro. A valorização do popular e sua nacionalização dependeu em grande parte, na visão do autor, da relação entre certos intelectuais da elite e artistas “populares”<sup>7</sup>.

Sem negar a importante contribuição de Vianna, de forma a complementá-lo, a historiadora Rachel Soihet (2008) propõe uma abordagem diferente, ao focar a cultura popular e seus artistas como sujeitos históricos. Ou seja, considera-os como não sendo objetos passíveis da incorporação dos intelectuais em busca de uma produção cultural pretensamente autêntica. Em contrapartida, salienta o papel dos populares na negociação, resistência e criação no que se passou a se considerar como cultura popular brasileira. Sob sua visão, trata-se de um processo concomitante do “esforço de líderes dos populares em afirmar sua participação no sistema, garantindo a presença reconhecida de suas manifestações nas ruas da cidade” (2008, p. 158) com a atuação do governo de Getúlio Vargas ante a necessidade buscar legitimidade a seu poder a partir de seu projeto integrador de nacionalidade.

---

<sup>7</sup> Uma excelente crítica à Vianna que problematiza a forma como sua pesquisa foi constituída metodologicamente e que enfatiza sobretudo a importância da cultura de massas na invenção do nacional, pode ser conferida em Gomes, 2001. José Miguel Wisnik já abordara como boa parte dos intelectuais se voltava em uma perspectiva romântica para o popular não urbano e se defrontava com a cultura de massas que se desenvolvia na capital para além de suas intenções: “como emergência dos meios modernos de reprodução elétrica, a música popular brasileira urbana lançava em jogo os elementos sintomáticos de um flagrante desmentido descentralizador às concepções estético-pedagógicas do intelectual erudito, prometendo um abalo decisivo no seu campo de atuação” (WISNIK, 1982, p. 148).

Embora a contribuição de Soihet (2008) seja importante ao valorizar novos sujeitos no redimensionamento da identidade nacional no século XX, esquivando-se de uma visão “do alto”, a autora deixa de fora a mediação do mercado de cultura de massas, citada anteriormente pelo brasilianista Dárién Davis (2009). Tal mercado possibilitou a difusão – com seus limites tecnológicos – da identidade nacional para além da capital. Trata-se de um período que tinha no rádio seu principal meio de comunicação, o qual compunha relações com muitas outras esferas da cultura de massas, como a indústria fonográfica, os teatros, o cinema, etc. Uma nova identidade nacional se criava por esses meios que, por sua vez, se relacionam com transformações substanciais na sociedade brasileira que se inseria desde a virada do século na revolução científico-tecnológica. Observa-se a:

[...] introdução no país de novos padrões de consumo, instigados por uma nascente mas agressiva onda publicitária, além desse extraordinário dinamismo cultural representado pela interação entre as modernas revistas ilustradas, a difusão das práticas desportivas, a criação do mercado fonográfico voltado para as músicas ritmadas e danças sensuais e, por último mas não menos importante, a popularização do cinema. (SEVCENKO, 1998a, p. 37)

A “capital irradiante”, nos termos de Nicolau Sevcenko (1998a), sugere ao enfatizar a corruptela do rádio, o rico processo social suscitado pela cultura de massas a partir de fins dos anos 20, demarcando novos valores sociais e novos padrões de sociabilidade. O rádio funcionava e se difundia nos centros urbanos do país, mas a produção cultural que daria contornos à identidade nacional se fazia centralizada na capital federal, tornando-se mesmo atrativa a muitos compositores de outras localidades que iam fazer carreira no Rio de Janeiro. Enquanto se consolidavam os primeiros cartazes do rádio, pode-se dizer que este funcionava na dinâmica articulada e já exposta de um mercado de cultura de massas, envolvendo a indústria fonográfica que, por sua vez lançava discos às vésperas do carnaval que tomavam vários espaços sociais e dividiam as opções de lazer com teatros, cassinos, dentre eles internacionais e cinemas, com acesso ao público em geral.

Benedict Anderson (1991) explora a importância do florescimento do romance e do jornal na formulação de uma identidade nacional em que seus habitantes dependeram da ideia do viver em sincronicidade para sentirem-se parte de uma nação. Será que na especificidade de um país periférico, no qual a taxa de alfabetização ainda era

baixíssima, em meados do século XX, há a mesma importância da escrita ou outros elementos assumem maior importância? Pode-se dizer que em nosso caso se tem uma dinâmica entre identidade nacional e cultura escrita específica, na qual não se observa a ampla difusão de uma cultura erudita nacional pela escola. Assim tal cultura não se torna hegemônica e tem dificuldades de se sobrepor à popular, contrastando-se com outros países europeus como a França (ORTIZ, 2006, p. 65).

Renato Ortiz (2006, p. 65) afirma que no Brasil, em especial a partir da década de 40, “atividades vinculadas à cultura popular de massa são marcadas por uma aura que em princípio deveria pertencer à esfera erudita da cultura”. E é por meio desta especificidade que proponho uma mudança no ângulo de reflexão sobre a identidade nacional, sem menosprezar a discussão na esfera intelectual e os intercâmbios entre ela e a produção cultural do mercado carioca. Busco explorar como a cultura de massas no Brasil teve um papel preponderante na construção de uma “comunidade imaginada”, em que de fato as diferenças e desigualdades puderam ser *simbolicamente* suspensas.

Jesus Martín-Barbero (2009) oferece uma perspectiva frutífera para se pensar a importância da reconfiguração do popular, e do nacional, pelo massivo. Em vez de pressupor a cultura de massas como uma forma de degradação da cultura erudita, propõe uma abordagem atenta à recepção na qual compreende que o massivo é gerado lentamente a partir do popular, sendo ditado pela lógica do consumo. No caso brasileiro na década de 1930, assistimos a consolidação do rádio comercial, financiado pelas campanhas publicitárias, que por sua vez buscavam atender a audiência. A demanda da audiência transformou a programação das estações de rádio que a princípio baseava-se em projetos de cunho educativo e de difusão da música erudita. O samba passou a predominar no rádio brasileiro garantindo a profissionalização de músicos e cantores que passaram a fazer parte do *cast* das estações.

Seguindo uma tendência mundial na qual ritmos dançantes de origem afro-diaspórica invadem a esfera do lazer e entretenimento, no Brasil os ouvintes do rádio procuravam não apenas sintonizar-se com as tendências norte-americanas que passavam a predominar, mas também a ouvir aquilo que se definia como nacional, notadamente o samba. Originalmente restrito a ambientes no qual se vinculavam atividades lúdicas e religiosas de raiz africana, o samba passou a ocupar espaços públicos como o carnaval da Praça Onze e a Festa da Penha, atraindo o interesse da população em geral. Em seguida, tornou-se a trilha sonora do carnaval carioca em geral, fez-se presente no teatro

de revistas e, por fim, com o auxílio governamental aos artistas brasileiros, chegou aos cassinos cujo público era composto pela elite local e internacional.

Compositores negros e pobres celebravam ao ver sua cultura ser reconhecida como sinônimo de nacional, associando a “verdadeira” brasilidade ao pertencimento às classes populares e mesmo à ascendência africana, em oposição à elite europeizada. A aceitação do samba encontrou-se, na esfera política, com o objetivo do governo Vargas de legitimar-se perante uma sociedade de massas que ocupava a capital federal crescentemente densa populacionalmente e marcada por uma série de tensões no nível político:

A conjuntura que se segue à I Guerra Mundial, culminando com a Revolução de 1930, favoreceu o atendimento das aspirações populares. Politicamente, essa conjuntura caracteriza-se pela perda da hegemonia dos setores agro-exportadores e pela ascensão de novos grupos como a burguesia industrial, a burocracia civil e militar, o proletariado urbano e as massas “marginais”, cujos interesses não mais poderiam ser ignorados por qualquer grupo que aspirasse à hegemonia política sobre o conjunto da sociedade. (SOIHET, 2008, p. 189)

É neste contexto que o Governo Vargas incorpora o que se produz no mercado fonográfico e de entretenimento, mas com olhar educativo e nacionalista, incentivando, mas também visando transformar o samba e interferir nas suas letras de modo a deixá-lo simétrico aos objetivos de construir um tipo específico de cidadão nacional, baseado na imagem do trabalhador. Adere ao samba como música nacional, veiculando-o no programa de rádio governamental *A Hora do Brasil*, ajudando-o no propósito de consolidar a unidade nacional.

Por meio da incorporação do popular ao nacional via mercado, assistia-se uma negociação de valores que comporiam a identidade nacional sobre os quais se destacam a validação de certo vocabulário popular, de elementos afro-religiosos e de termos que aludiam positivamente à negritude. É por este meio que o nacional passa pela criação dos “de baixo”, com uma história de compositores populares vinculados a um universo simbólico demarcado pela negritude.

Não obstante, o mercado de cultura de massas se caracterizava por um filtro moral e racial que negociava imagens e valores apropriados ao nacional. Processo no qual se configura a positivação da cultura popular e negra e um branqueamento na forma de sua apresentação (DAVIS, 2009; FENERICK, 2003). Algo que ia além do

meramente cromático, mas estava ligado a um universo de valores tido como moderno e difundido pela cultura de massas nacional.

Junto à valorização de temas como o terreiro e as baianas, assistiu-se a uma diversificação temática que incorporasse representações de práticas de classe média, como o botequim (FENERICK, 2003, p. 238-239). Algo que foi conquistado com a profissionalização por meio do rádio, garantindo a emergência de compositores das classes médias. Mesmo quando valorizado o universo afro-brasileiro, a mesma mediação do mercado fonográfico e do rádio restringia acesso aos melhores salários e oportunidades de carreiras a artistas negros e mestiços. Os cartazes do rádio e primeiras figuras em um emergente *star system* brasileiro eram, em geral, brancos e de classe média (DAVIS, 2009, p. 83).

Em suma, o popular só foi alçado ao nacional mediante uma série de negociações que renovaram a branquitude dentro de uma lógica de mercado de cultura de massas. A branquitude expressava então uma afinidade com o mundo moderno em suas dimensões materiais e simbólicas que definiam seletivamente quem tinham acesso a determinados produtos, espaços e comportamentos que promoviam, de outro lado, mecanismos de distinção social. A posse do rádio, a incorporação da moda hollywoodiana, a presença em bailes de gala ou cassinos eram alguns dos elementos que vinculavam sujeitos ao moderno. O samba e os cartazes do rádio expressavam a elegância à brasileira destes atributos culturais e materiais, ocupando as casas com os aparelhos de som e as revistas ilustradas, e os espaços de acesso público, com o cinema nacional emergente e o refinado mercado de entretenimento carioca.

A importância progressiva do mercado de cultura de massas na construção de uma identidade nacional se dá em um período de aproximação da cultura massiva norte-americana, possibilitada pelos próprios meios de comunicação como o rádio e o cinema<sup>8</sup>. Construía-se uma dinâmica marcada por uma intensa compressão tempo-espaço das representações que ultrapassavam rapidamente as fronteiras nacionais. O

---

<sup>8</sup> Nas palavras de Nicolau Sevckenko: “Com a Primeira Guerra a indústria cinematográfica europeia entrou em colapso e nos países latino-americanos não havia mais como comprar celulóide e equipamentos baratos no mercado europeu. Os Estados Unidos herdaram tudo, construindo uma situação de monopólio virtual de produção, distribuição e exibição em todo o mundo. Quando surgiram os filmes falados, aumentando enormemente os custos de produção, os pequenos estúdios faliram e só sobraram as grandes corporações de Hollywood. Ali foi desenvolvido o sistema de estúdios que racionalizava, otimizava e reduzia significativamente os custos e foi criada também a sua contrapartida promocional, o *star system*. Se os anos 30 foram portanto a era do cinema, cinema nessa era significava estritamente Hollywood. As conseqüências dessa situação mudaram a história do mundo” (1998b, p. 598).

*american way of life* era difundido via publicidade, revistas ilustradas e cinema e outros meios e passava a se referenciar como sinônimo de modernidade, influenciando as produções culturais tidas como de caráter nacional.

A presença norte-americana acabou concorrendo com a influência europeia, algo que se concretizou definitivamente com o fim da Segunda Guerra Mundial, tornando a referência do mundo moderno e capitalista ocidental globalmente. No Brasil, a influência norte-americana, materializada na posse de certos valores e produtos, passou a ser relacionada à branquitude, então centrada em um estilo de vida urbano e calcada no consumo. Equiparar-se ao país da América do Norte revelou-se um desejo a ser seguido pela elite intelectual e, especialmente, empresarial. Os Estados Unidos posicionavam-se na vanguarda da produção de produtos massivos e da cultura de massas, tendo ambas as indústrias impactado de forma articulada na vida cotidiana dos brasileiros dos grandes centros urbanos, quando uma gerava necessidades simbólicas e a outra produtos materiais<sup>9</sup>.

A branquitude tornou-se, portanto, associada à distinção social via mercado, caracterizada então pelo seu dinamismo e promessa de nivelamento social, posto que supostamente alcançável por meio do consumo. Antes do que atributo solidamente constituído pela ascendência a certas famílias, trata-se da imposição social de um engajamento constante, ou seja, uma “busca sôfrega de modelos [que] indicava justamente a ausência de parâmetros seguros” (SEVCENKO, 1998b, p. 541). Em outros termos, o que estava em jogo era uma hierarquização pelo gosto que instituiu um dinâmico mecanismo de diferenciação social:

O [novo] gosto não se refere a nenhum padrão estético ou estável de excelência, típico de uma sociedade aristocrática, mas ao empenho dos recém-chegados às benesses do consumo em se diferenciar e distanciar dos menos afortunados e dos despossuídos, de cujo seio vieram. (SEVCENKO, 1998b, p. 538)

A despeito da aparência de democratização, hierarquizações de classe e raça revelavam-se importantes componentes da nova forma de se conceber enquanto

---

<sup>9</sup> O cinema norte-americano – atuando junto com a publicidade – sugere: “a possibilidade de as pessoas manipularem suas próprias aparências para se assemelharem aos deuses da tela. O mercado será invadido de xampus, condicionadores, bases, ruge, rímel, lápis, sombras, batons, um enorme repertório de cortes, penteados e permanentes, tinturas, cílios, unhas postiças, e naturalmente o ‘sabonete das estrelas de cinema’” (SEVCENKO, 1998b, p. 602).

moderno. Adquirir os novos elementos difundidos no mercado requisitava ter condições materiais para tal, muito embora não estabelecida em limites intransponíveis. A própria seletividade dos rádios para seus cartazes, representantes da modernidade nacional, mostrava que a aparência branca era aspecto fundamental. A carreira de Carmen Miranda, advinda das classes populares, é um exemplo no qual a aparência branca muitas vezes funcionava como condição de acesso aos códigos da modernidade.

A cultura nacional que se forjava no mercado de entretenimento carioca era sustentada em um ideal moderno, em busca de equiparar-se a outras nações civilizadas. Embora se revelasse importante veicular uma suposta autenticidade que a cultura popular urbana era representante, esta deveria incorporar elementos que a modernizavam. Assim, distanciava-se de suas qualificações contemporâneas que alocavam à esfera do “atrasado” ou do “primitivo”. Para tanto, um filtro racial passou a se materializar na cultura de massas que se definia então por uma seletividade na forma de apresentação estética e valorativa da nação em busca de adequação à branquitude. Tratava-se de “sofisticar” o legado popular e afro-brasileiro em uma codificação própria do moderno, só possível de ser levada a cabo com a representação branca da nação<sup>10</sup>.

Meu objetivo nesta tese é focar como as dinâmicas de representação do nacional foram redimensionadas neste contexto a partir da figura chave de Carmen Miranda. Ícone do rádio, no auge de sua carreira, no Cassino da Urca, ao incorporar a figura da baiana, Carmen denota ao mesmo tempo uma iconografia negra em uma apresentação calcada na branquitude. Segundo Davis (2009, p. xvii), artistas brancos vestiam-se da cultura negra comercializando-a, ao mesmo tempo em que performavam a brasilidade “autêntica” em resposta às demandas de mercado por uma cultura nacional. A baiana estilizada denota, por sua vez, os mecanismos de filtro racial, materializado pelo mercado de cultura de massas. Os negros e seu legado cultural fariam parte da nação, mas apenas como cenário ou inspiração. Atualizava-se assim a branquitude que deveria caracterizar a imagem moderna de uma nação, sem questionar a unidade nacional.

---

<sup>10</sup> Embora a mestiçagem passasse a ser traço definidor da nação, ela representaria um processo de transformação, posto que, como o brasilianista Jerry Dávila afirma: “a negritude era tratada em linguagem freudiana como primitiva, pré-lógica e infantil. Mais amplamente, as elites brancas equiparavam negritude à falta de saúde, à preguiça e à criminalidade. A mistura racial simbolizava o processo histórico, visualizado como uma trajetória da negritude à brancura e do passado ao futuro” (2006, p. 25). Tal acepção perpassava vários sujeitos e âmbitos da sociedade, afirma o mesmo autor: “educadores que iam desde o ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema até o psicólogo infantil Manoel Lourenço Filho, o compositor Heitor Villa-Lobos, o autor de livros didáticos de história Jonathas Serrano e o antropólogo Arthur Ramos, todos abraçavam explicitamente essa visão de raça. Naturalmente para eles o futuro do Brasil era branco” (p. 26).

Sintonizada com o cinema e a moda norte-americanos, mas também com a cultura popular urbana carioca, Carmen participou da invenção de uma imagem modernizada do nacional. Constituiu-se no mercado de cultura de massas como uma estrela nacional, chegando a representar o país e sua música nos espaços mais elitizados e mesmo no exterior. Em período de aproximação política com os Estados Unidos, denominado de Política da Boa Vizinhança, migrou para o país norte, difundindo o samba e representando a personagem da baiana, estilizando-a de forma a se amoldar no universo simbólico norte-americano. Por meio de sua figura, as representações da identidade nacional passaram a extrapolar as fronteiras do Estado-Nação brasileiro. A cultura popular de origem afro-brasileira, com todas as mediações constitutivas, ganhou expressão no cinema de Hollywood.

### **Visualidade, corpo e nação**

A viagem de Carmen Miranda com sua personagem da baiana e sua carreira nos Estados Unidos demarcaram a entrada definitiva da construção da identidade nacional na cultura de massas em uma esfera transnacional. Apoiando-me em Nicole Fleetwood:

Por cultura de massas, eu pretendo invocar seu uso dentro dos estudos culturais para referir à escala e alcance da produção cultural e sua disseminação direcionada para amplos setores de populações, regiões e sociedades, tanto nacionalmente quanto internacionalmente. Não sugerindo uma homogeneidade ou uniformidade na forma de pensar entre os públicos e os setores da cultura de massa. Na verdade, a noção de glocal – como uma localização global – evidencia tanto a escala da distribuição das ideias e bens de cultura de massa e as formas na qual grupos e comunidades específicos se apropriam e criam significados contextualmente específicos para esses bens. (FLEETWOOD, 2011, p. 125, *tradução minha*)

A identidade nacional brasileira se constituía especialmente a partir da capital federal que se desenvolvia urbanamente e com ela consolidavam os meios de comunicação que divulgavam uma cultura popular tornada nacional. A produção cultural – samba, carnaval, teatro de revista, etc. – se apropriava criativamente das influências estrangeiras, especialmente da música, cinema e publicidade norte-americanos e inventava algo próprio do caldo de culturas distintas aqui presente, com forte impacto da cultura afro-diaspórica com grande expressão no Rio de Janeiro.

A partir dos anos 30, mas especialmente nos anos 40, com a entrada do país na Segunda Guerra Mundial e com a aproximação política diplomática entre os governos

Vargas e Roosevelt, no período da Política de Boa Vizinhança, a cultura popular nacional passou a ser cada vez mais objeto de interesse da produção cultural norte-americana que a reinventava dentro dos seus próprios regimes de representação. Notadamente com a viagem de Carmen Miranda e o Bando da Lua, elementos-chave da identidade nacional como samba e a baiana, passaram pelo crivo de uma estrutura corporativa altamente especializada dos estúdios de Hollywood, sem deixar de abrir espaço criativo para os artistas brasileiros que lá estavam. A identidade nacional brasileira passou a ser reproduzida e divulgada para além do mercado da capital brasileira e, sobretudo, a partir de representações visuais e sonoras.

Segundo Jesús Martín-Barbero, a habilidade de conectar tempo e espaço dos meios de comunicação de massa criou a sensação de se viver em sincronicidade com os demais habitantes de seu país, ou seja, a partir deles permitiu-se a “transmutação da ideia política de nação em vivência, em sentimento e cotidianidade” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 234). Mas além disso, a identidade nacional criada a partir desses meios correspondiam a uma mudança de sensibilidade em uma nova “ordem cultural centrada nos estímulos sensoriais das imagens e dos sons tecnicamente ampliados” (SEVCENKO, 1998, p. 38). Ou seja, “a projeção de imagens móveis, luminosas e agigantadas na tela do cinema escuro afeta de modo intenso simultaneamente a percepção visual e a imaginação” (SEVCENKO, 1998b, p. 520), mobilizando energias e conteúdos inconscientes. Nicolau Sevcenko salienta:

O mecanismo pelo qual as novas tecnologias, conquanto envolvam procedimentos e recursos que são postos e operados no espaço público, agenciam os desejos e as disposições psíquicas mais íntimas de cada um, influenciando a esfera mais estreita das suas deliberações em âmbito privado e interagindo decisivamente com esta. (SEVCENKO, 1998b, p. 520-1)

O nacional produzido via cultura de massas tinha um potencial de subjetivação<sup>11</sup> antes desconhecido. Alcançava habitantes em diversas regiões do país, padronizando

---

<sup>11</sup> Dentro da lógica de mercado de massas o apelo ao consumidor é aspecto fundamental, produzindo vínculos entre sujeitos e mercadorias com fortes implicações emocionais, algo que se fazia com os produtos culturais tidos como nacionais, nos quais o ouvinte se identificava com o produto e o artista. A ideia de subjetivação inclui a superação do binarismo “indivíduo” e “sociedade”, salientando sempre o processo como algo que se situa “entre” estes polos que são, no fundo, abstrações. Em outros termos, a identidade emerge “entre os conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de responder aos apelos feitos por estes

certas referências culturais e símbolos que demarcariam a singularidade de um povo. O encurtamento das distâncias e temporalidades, materializado com a produção fílmica de Carmen Miranda nos Estados Unidos, produziu uma identidade nacional relacional diante de outros países. A representação fílmica da nação, produzida fora de seus limites territoriais, implicou no seu posicionamento na estrutura de poder das relações políticas e econômicas internacionais que atualizavam representações do passado colonial. Segundo Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 152-3), foi por meio do cinema que se permitiram contatos visuais e sensoriais com civilizações “estranhas”, transformando o obscuro mapa-múndi em um mundo familiar e cognoscível.

Rosemary Coombe (1996) analisa logomarcas publicitárias “corporificadas”, argumentando que diferentemente da esfera pública burguesa desenvolvida no século XVIII que se caracterizaria pela importância da mídia impressa e que se constituiria em tese por um sujeito desincorporado e universalizado<sup>12</sup>, o capitalismo de consumo de massa interpela o sujeito-consumidor "com uma maior orientação visual e com mais desejos corporais – desejos encontrados tanto no consumo material como no consumo visual dos ‘outros’ incorporados” (p. 207, *tradução minha*). É por meio da mídia de massas que se distingue nos Estados Unidos “a amostra visual da corporalidade excessiva que marca o outro no imaginário nacional social” (p. 208, *tradução minha*), citando desde cigarros indianos em que se encontra a imagem da mulher sexualizada à figura super corporificada da “black mommy” representativa do sul. Não à toa, a figura feminina é um aspecto fundamental da cultura de massas, orientada para o consumo do homem branco e burguês.

Dominando a indústria fílmica de maior impacto mundial e progressivamente se tornando o país dominante do capitalismo mundial, produzindo marcas que se imporiam ao mundo via publicidade, os Estados Unidos passam a se representar como herdeiro da tradição do ocidente, consolidando-se como sua versão adaptada aos novos tempos. Da publicidade ao cinema, uma identidade norte-americana se forjou em relação ao Outro corporificado cuja distinção cultural e corporal o torna reconhecível e consumível. Chiquita Banana criada em 1944 é um exemplo de corporificação da América Latina

---

significados, de sermos interpelados por eles” (HALL, 1997, p. 26). A noção ressalta o aspecto contingente da identificação e se sobrepõe a uma ideia estanque de identidade.

<sup>12</sup> Este sujeito é pretensamente universal é construído por meio de uma lógica de abstração que não marca os sujeitos que têm acesso a esta esfera pública: homens brancos.

inscrito na logomarca da *United Fruit* que possibilitou a corporificação tropical de uma região quase continental na figura de uma banana feminina (ENLOE, 1999, p. 129).

A marca se baseou em Carmen Miranda que adentrou no entretenimento e, em seguida, no cinema norte-americano, acionando e modificando uma série de elementos sob os quais o regime de representação norte-americano concebia a América Latina. Ao lado disso, era vista como a “Embaixatriz do Samba” pelo público brasileiro que nutria uma forma de identificação, associada à emoção e intimidade possibilitada por sua carreira anterior no rádio brasileiro e com as revistas ilustradas que cobriam sua vida profissional e pessoal. No país do norte, dentro do regime de representação próprio, a identidade nacional brasileira era reinventada, com certo grau de autoria a Carmen e ao Bando da Lua, suscitando um grande apelo do público nacional, que debatia em cartas, jornais e revistas sobre sua carreira e os descompassos entre sua atuação no novo contexto e sua antiga imagem de cantora do mercado de cultura de massas brasileiro.

Das telas, a identidade nacional era não apenas concebida, ou cantada, mas performada com todo um aparato tecnológico do cinema de cores e estrutura artística propiciada pela *20th Century Fox*, com a qual Carmen assinou contrato em 1940. A performance do nacional assume um sentido dramaturgicamente da encenação, no sentido de ritualização de determinados elementos que, repetidos, produzem a sensação do pertencimento a um passado distante, fixado e essencializado no ato. A performance dentro de um regime representacional fixado por normas e relações de poder, acaba por se revelar performatividade, ato linguístico que produz o que enuncia (BUTLER, 2003, p. 168). A baiana estilizada de Carmen, com sua indumentária e corporalidade, levava às telas do cinema, bem além das fronteiras nacionais, a identidade brasileira. A nação era então corporificada pela artista brasileira.

Carmen é simultaneamente baiana e latino-americana, carregando os signos representacionais de dois contextos em uma só performance. A um só tempo é símbolo de um país, representando a figura negra da baiana e dos países latino-americanos, corporificado na figura de uma mulher. Historicamente, os corpos femininos racializados, são representados como corpos excessivos (*excess flesh*). Desde o colonialismo, o corpo negro feminino foi concebido como excessivo, degenerado, sensual e, assim, comercializado (FLEETWOOD, 2011). A latino-americana representa, na cultura de massas norte-americana que a difundiu muito além de suas fronteiras, um entremeio (*In-Betweenness*) da branquidade e da negritude, tendo sua imagem comercializada a partir de uma sensualidade racializada, mas mais próxima à norma

branca, comumente codificada como uma possível experiência sexual transitória de homens brancos, protestantes e anglo-saxões (OVALLE, 2011, p. 07).

No Brasil, a excessividade sexual da negritude foi atenuada pelo branqueamento, via mercado. Inicialmente, a figura da baiana interpretada por Carmen – materializando-se em uma figura negra apresentada em sua brancura – sinalizava a harmonia racial, celebrada em um mercado que apostava na comercialização de produtos que performatizavam o nacional, constituído nos limites de uma esfera pública voltada ao entretenimento. O consumo de suas imagens filmicas norte-americanas na esfera nacional era marcado pela recepção de códigos produzidos em um universo simbólico distinto, cada vez mais intimamente relacionado. Sua performance da nação se fazia dentro de um regime de representação anterior que racializava a latino-americana criando um regime de visualidade, sobre o qual Nicole Fleetwood disserta:

A esfera visual é um campo performativo onde ver raça não é um ato transparente; é antes um “fazer”. Sobre isso, Judith Butler escreve: “o campo visual não é neutro em relação à questão racial; ele é mesmo a formação da raça, uma episteme, hegemônica e convincente”. Em outras palavras, o campo da visão é uma formação que rende marca racial, produz o sujeito espectador que é, parafraseando Norman Bryson, “inserido no discurso dos sistemas visuais que vêem o mundo antes” do sujeito particular vir a ser. (2008, p. 7, *tradução minha*)

Considerando que a visualização (ato fisiológico da visão) não precede a visualidade (a visualização concebida nos seus limites culturais), a performance de Carmen Miranda criava formas de ver a América Latina homogeneizada e também uma nação. Mais do que isso, considerando o poder de subjetivação via cultura de massas, torna-se um elemento-chave na concepção do eu e do outro em uma esfera internacional, constituindo identidades subalternas e hegemônicas em sua imbricação com o encurtamento do tempo e do espaço, proporcionado com o desenvolvimento do capitalismo em termos globais. Em outros termos, ela se tornava um parâmetro no qual os norte-americanos se viam e viam seus outros, como também uma forma na qual os brasileiros (e latino-americanos) se compreendiam em relação aos norte-americanos.

Com a ênfase na corporalidade feminina própria do mercado de cultura de massas, a visualidade proporcionada por Carmen Miranda baseava-se em uma feminilidade calcada na diferença racial: em um primeiro lugar com a figura negra da baiana, incluída seletivamente na representação do nacional e em segundo lugar da latino-americana, alteridade exterior à identidade norte-americana. Em um regime de

representação que escapa às fronteiras nacionais, acabou por consolidar a imagem de uma mulher brasileira (extensível às latino-americanas) que passa a ser consumível dentro das fronteiras da nação e performada nos ambientes de entretenimento nos grandes centros urbanos brasileiros. A construção do nacional definitivamente deixava de ser monopólio de uma elite masculina que racionalizava e projetava sonhos de modernização e passava a ser experienciada, comercializada e desejada massivamente.

Analisar a trajetória de Carmen Miranda inclui refletir sobre as dimensões de gênero de suas representações das diferenças raciais em seus dois contextos. Pretendo, no próximo subitem, me voltar a reflexões teórico-metodológicas que permitem abordar a trajetória de Carmen Miranda a partir de uma perspectiva singular. Com ênfase nas representações, no conceito de “colonialidade” e na discussão sobre como as identidades hegemônicas e subalternas são constituídas na intersecção das diferenças de gênero, raça e sexualidade, apoio-me nos estudos descoloniais. Como um desdobramento dos estudos culturais, tal perspectiva – também informada pela contribuição dos estudos feministas – me permite abordar a trajetória da Carmen Miranda em um contexto de representações midiáticas em uma arena nacional e internacional, analisando as variadas dimensões de poder que perpassaram sua carreira.

### **A perspectiva interseccional: dos Estudos Culturais aos descoloniais**

Dentro da tradição marxista, os Estudos Culturais Britânicos foram responsáveis por uma “virada cultural”, a qual atribuiu importância à esfera da cultura na análise social em seu vínculo com as estruturas de dominação da sociedade. Questionando o marxismo economicista que se baseia na dicotomia entre base e superestrutura, privilegiando a primeira, os estudos culturais surgiram de modo a valorizar a cultura como lócus da política. Assim, também apontavam uma crítica à perspectiva idealista da cultura, cuja análise descolava a produção de obras culturais dos conflitos da sociedade. Teóricos como Edward Thompson, Richard Hoggart e Raymond Williams produziram obras que se tornaram clássicas e constituíram uma perspectiva transdisciplinar, na qual abordavam a cultura em seus vínculos com a luta de classes, recusando uma hierarquização valorativa entre alta e baixa cultura<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Sobre os Estudos Culturais consulte Cevasco (2003) e Mattelart e Neveu (2004).

Com a institucionalização dos Estudos Culturais em Birmigham, sob a direção de um centro de pesquisa pelo sociólogo Stuart Hall, tal perspectiva teórica se nutre de novas abordagens com a influência da linguística e da psicanálise. Lida então com os complexos meios de subjetivação a partir dos significados culturais disponíveis nas sociedades. Dando centralidade às representações culturais, Stuart Hall (1997) compreende a própria distinção entre infraestrutura e superestrutura como datada, na medida em que os processos de acumulação de capital, cada vez mais globalizados, estão articulados com a circulação mundial de informação, conhecimento e publicidade.

Boa parte do capital direcionado à indústria pesada nos oitocentos, desde o início do século XX se dirige crescentemente a tecnologias de comunicação e produção cultural de massa. Tal transformação tem importância fundamental em um mundo no qual as lutas pelo poder tomaram “crescentemente, simbólicas e discursivas, ao invés de tornar, simplesmente, uma forma física e compulsiva, e que as próprias políticas assumam progressivamente a feição de uma ‘política cultural’” (HALL, 1997, p. 20). A produção, trocas e disputas em torno do significado passaram a ser objeto de análise e, para tanto, os *media* se transformaram em foco privilegiado de pesquisa.

Com a análise centrada na linguagem e nos discursos, os Estudos Culturais participam do que se denominou de “virada linguística”. Isto ocorreu em particular com a apropriação criativa de dois teóricos. Em primeiro lugar, Michel Foucault, com seu embasamento teórico sobre a relação entre uma série de enunciados com o poder e da compreensão do sujeito como sujeito pelo discurso e tecnologias de poder. Em segundo lugar, Jacques Derrida ocupou uma influência decisiva, descrevendo os processos de significação sob bases móveis, na medida em que o significado é resultado de uma prática significante, nunca finalmente ou estavelmente significada (COSTA, 2006, p. 98).

Derrida compreende que não existe uma origem absoluta do significado, esse se efetua apenas relacionalmente. Um signo não tem correspondência direta com a realidade material, mas se constitui em sua interdependência com outros signos em um sistema linguístico. Neste aspecto, o filósofo pós-estruturalista analisa as representações fechadas e metafísicas da modernidade, as quais são o fundamento de formas de dominação. Crítico do estruturalismo, esboça uma proposta desconstrutivista, na qual a metafísica do centro e suas operações binárias são desveladas, quando interpretadas em sua arbitrariedade interdependente (COSTA, 2006, p. 88).

A dinâmica do poder e suas fissuras puderam ser analisadas, com sua influência, a partir da corrente que, na esteira dos Estudos Culturais, denominou-se de Estudos Pós-Coloniais, caracterizada “pelo método da desconstrução dos essencialismos, uma referência epistemológica crítica às concepções dominantes de modernidade” (COSTA, 2006, p. 83). Questionando a superioridade ontológica e imutável da relação assimétrica e pretensamente irreversível entre Ocidente e seu Outro, tal corrente desviou sua atenção para os processos simbólicos que produziam do centro sua alteridade constitutiva. Por meio do discurso se “ofusca aquilo que busca elucidar, a saber, as diferenças internas dessa multiplicidade de fenômenos sociais subsumidos nesse outro genérico, bem como as relações efetivas entre o Ocidente imaginado e o resto do mundo” (COSTA, 2006, p. 88).

Edward W. Said (1995), considerado um clássico dos Estudos Pós-Coloniais, analisa os vínculos entre imperialismo e cultura. Explora como a produção de textos artísticos, políticos e científicos do período imperialista, ao mesmo tempo em que inventava identidades nacionais para os países europeus, criava seus *Outros*, referentes às colônias (ou internos a seu território), que funcionavam como seu limite constitutivo. Constituíam-se a ideia de um *Outro* inferior, primitivo, vinculado à natureza *em relação* a este *Nós* superior, civilizado, dotado de cultura e racionalidade. Deste modo, fornecia-se um “sistema de atitudes e referências” que justificava o imperialismo e caminhava *pari passu* com a dominação de ordem política e econômica. Sua obra contribui para a compreensão de que o aspecto relacional é fundamento das identidades nacionais e das relações de poder que as envolvem. Hegemônico e subalterno não são antíteses, mas complementares, ou melhor, interdependentes<sup>14</sup>.

Os feminismos e, desenvolvida deles, a teoria queer<sup>15</sup>, correntes também influenciadas pela “virada linguística”, com grande influência dos mesmos filósofos pós-estruturalistas, passaram a dialogar e agregar discussões teóricas aos Estudos Pós-Coloniais. Configuram uma perspectiva interseccional que aborda como processos históricos constituem mutuamente as categorias de gênero, raça e sexualidade. As

---

<sup>14</sup> Compreende-se hegemonia, conceito de origem gramsciana, como uma forma de poder que não se impõe diretamente através da força, mas que se efetiva por meio da dimensão cultural que garante a aquiescência dos dominados.

<sup>15</sup> A teoria queer surgiu como um desdobramento do feminismo e conta uma variedade de contribuições centradas nos aspectos históricos e sociais que moldam as relações afetivo-sexuais nos contextos contemporâneos, colocando relevo na construção discursiva da sexualidade bem como de gênero e suas imbricações com aspectos raciais. Para um aprofundamento, consulte Miskolci (2009).

diferenças<sup>16</sup> não existem isoladamente, “existem em e por meio das relações entre elas (...) não são idênticas entre si, mas existem em relações, íntimas, recíprocas e contraditórias” (PISCITELLI, 2008, p. 268). Nas palavras de Beatriz Preciado:

Não é simplesmente questão de ter em conta a especificidade racial ou étnica da opressão como uma variável a mais, junto da opressão sexual ou de gênero, senão de analisar a constituição mútua do gênero e da raça – o que poderíamos chamar de sexualização da raça e racialização do sexo – como movimentos constitutivos da modernidade sexocolonial. (PRECIADO, p. 376, *tradução minha*)

Joan Scott (1998), em diálogo com estas perspectivas, atenta para sua riqueza ao constituir uma forma de interpretação das relações de poder focalizando os sistemas de classificação ao invés de partir das categorias identitárias enquanto dadas – como os estudos de minoria que muitas vezes essencializam ou não problematizam a constituição histórica das identidades. Em suma, tais análises têm a potencialidade de relativizar as categorias, expondo os processos que constroem e posicionam os sujeitos (1998, p. 317-8).

Adriana Piscitelli (2008), abordando autoras como Avtar Brah (2006) e Anne McClintock (2010), analisa como tal perspectiva das diferenças interpretadas de forma interseccional deve levar em conta as “políticas de agência diversificadas, que envolvem coerção, negociação, cumplicidade, recusa, mimesis, compromisso e revolta” (PISCITELLI, 2008, p. 268). O discurso não se constitui de forma homogênea, totalizante e em uma só dimensão, as “formas específicas de discursos sobre a diferença se constituem, são contestados, reproduzidos e (re)significados, pensando na diferença como experiência, como relação social, como subjetividade e como identidade” (PISCITELLI, 2008, p. 269).

O encontro entre a temática do colonialismo, com o gênero e a sexualidade, abriu o caminho para o estudo do “desejo colonial” (YOUNG, 2005). Robert Young coloca o foco do binário colonizador/colonizado na problematização do seu encontro. Argumenta que a identidade nacional colonialista não apenas se formou em relação de

---

<sup>16</sup> Nestas linhas teóricas, a diferença é concebida como algo que se constitui relacionalmente e subalternamente às identidades hegemônicas que se configuraram em sociedades capitalistas marcadas pela “colonialidade” e dominação masculina na figura do homem, branco, ocidental, heterossexual e burguês. Trata-se do resultado de uma constituição histórica “da designação do outro, da atribuição de características que distinguem categorias de pessoas a partir de uma norma presumida (e muitas vezes não explicitada)” (SCOTT, 1998, p. 298).

oposição a seu Outro colonizado, mas tanto mais se fechou e se concebeu a partir da noção de pureza, quanto mais se colocou em contato com seu outro. Em outras palavras, o Eu se fundamentou quando se deparava com o desejo pelo Outro. O desenvolvimento do colonialismo foi marcado pela “crescente ansiedade pela diferença racial e amalgamação racial” (YOUNG, 2005, p. 5).

Toda a construção de um pensamento racista que caracterizou o auge do colonialismo era então, em termos foucaultianos<sup>17</sup>, uma estimulação discursiva sobre o sexo inter-racial, afinal “teorias sobre raça, eram (...) teorias sobre o desejo dissimuladas” (YOUNG, 2005, p. 11). Robert Young completa: “as teorias de raça do século XIX não consistem apenas em diferenciações absolutas entre o eu e o outro: elas também estavam fascinadas com pessoas fazendo sexo – sexo infundável, adúltero, aleatório, ilícito, inter-racial” (YOUNG, 2005, p. 221). Embora não explorado pelo autor, trata-se da intersecção entre dominações de gênero e raça expressos na esfera da sexualidade, criando a ideia de uma mulher colonizada que embora não era passível de ser considerada como escolha matrimonial, era tida como acessível sexualmente ao homem colonizador:

O eixo ambivalente de desejo e repugnância do homem branco foi legitimado através de uma notável dissimulação ideológica, por meio da qual, a despeito da forma como as mulheres pretas foram constituídas objetos sexuais e comprovaram sua capacidade de sedução graças à própria ação que as vitimava, elas foram também ensinadas a ver-se a si próprias como sexualmente sem atrativos. (YOUNG, 2005, p. 185)

Influenciados pela contribuição teórica dos Pós-Coloniais, um grupo heterogêneo denominado estudos descoloniais latino-americanos colocou em questão alguns de seus pressupostos. A crítica se volta pelo domínio de intelectuais de ascendência sul-asiática que acabaram por dar ênfase ao estudo do imperialismo britânico, desconsiderando a importante experiência histórica do colonialismo ibérico e, assim, privilegiando a história anglo-saxã. Outra crítica se deveu ao problemático prefixo pós de Pós-Colonial que, embora não signifique necessariamente um depois no

---

<sup>17</sup> Michel Foucault compreende que as sociedades modernas, urbanizadas e centradas no controle populacional se caracterizam por um dispositivo de sexualidade. Ou seja, ao invés de um suposto mutismo puritano sobre o sexo, trata-se de um complexo mecanismo de estratégias de saber e poder que se referem à estimulação dos corpos, incitação aos discursos, formação dos conhecimentos, entre outros atributos que visem inserir a sexualidade “em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo” (FOUCAULT, 2007, p. 31).

sentido cronológico linear, ele acaba por colocar algumas limitações e sugerir interpretações equivocadas.

Anne McClintock (2010) levanta uma série de questões ao uso acrítico do “pós” de pós-colonial, quando afirma que metaforicamente ele está inevitavelmente se referindo ao tempo linear entre o “pré”, o “colonial” e o “pós” (p. 29). Pode sugerir uma suspensão da história, como se “os eventos históricos definitivos fossem anteriores ao nosso tempo e não estivessem acontecendo agora” (p. 30). Talvez mais importante do que isso, acaba reduzindo uma diversidade de histórias ao “colonial”, “outras culturas compartilham apenas uma relação cronológica preposicional a uma era eurocêntrica que acabou (pós) ou que ainda nem começou (pré)” (p. 30), conferindo ao colonialismo o papel de marcador determinante da história. Além disto, representa um termo pouco nuançado, na medida em que não dá conta da complexidade de relações de poder, envolvendo por exemplo gênero, que se constituem mutuamente. Por fim, comenta ainda como o termo foi difundido em termos de celebração, em algumas interpretações equivocadas, sugerindo uma superação absoluta do “poder” na contemporaneidade, com a superação do colonialismo (MCCLINTOCK, 2010, p. 33).

Em oposição a um mito de um mundo “pós-colonial”, o teórico porto-riquenho-norte-americano Ramon Grosfoguel (2008), inspirado no peruano Aníbal Quijano, propõe a noção de “colonialidade do poder”, aspecto estruturante da modernidade que a descolonização político-jurídica não desbancou. Trata-se de uma “matriz de poder colonial” que afeta as demais dimensões da existência social e que se assentou historicamente em um pressuposto racial. A hierarquia étnico-racial, a partir da diferenciação entre europeu e não europeu, influencia decisivamente na configuração transversal de diversas estruturas globais do poder.

Estudar a questão da “colonialidade” desde a conquista da América implica considerar a “raça” como a face oculta da modernidade em sua origem, fundamento do humanismo eurocêntrico. A “colonialidade” e a modernidade não seriam mais do que duas faces da mesma moeda, com persistência até os dias de hoje. Considera-se, portanto, que a opressão/exploração cultural, política, sexual e econômica de grupos étnicos/racializados se efetiva com ou sem a existência de administrações coloniais. Inspirado nas discussões interseccionais feministas, Grosfoguel (2008) concebe a “colonialidade do poder” atuando em múltiplas e heterogêneas hierarquias globais, considerando gênero, raça, classe e sexualidade.

A perspectiva descolonial apresenta uma crítica à visão economicista da expansão colonial europeia, reduzida a uma lógica de acumulação de capital à escala global e estrutura de classes específica. Considerar a modernidade e “colonialidade” enredadas significa explorar as dimensões do poder de forma mais ampla e heterogênea, embora entrelaçada. Em especial, considera-se que a acumulação capitalista não é anterior a concepções racistas e eurocêntricas e, portanto, estas não são instrumentais ou epifenômenos. Quijano (2002), por exemplo, postula que o racismo é indissociável da divisão internacional do trabalho e, assim, o capitalismo não pode ser interpretado dentro um esquema evolutivo segundo o qual uma forma de exploração do trabalho substituiria a outra cronologicamente, mas deve ser pensado como configurando múltiplas formas de exploração, considerando a “raça”.

Dialogando com uma tradição marxista latino-americana, os estudos descoloniais resgatam elemento importante dos clássicos dos estudos culturais: a importância da esfera material e suas vinculações com a cultura. Recupera-se de alguma forma a ideia marxiana do concreto como produto de múltiplas determinações. Não obstante, com forte influência pós-estruturalista, a interconexão de várias esferas do social é pensada fora do esqueleto dialético hegeliano, segundo o qual a sociedade seria “um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo” (HALL, 2005, p. 17). O mundo moderno é pensado como um heterogêneo “sistema mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno”. Portanto, entrelaçando várias formas de poder que devem ser analisados em suas formações contextualmente delimitadas.

A crítica à redução dos Pós-Coloniais ao imperialismo britânico, bem como o idealismo de certas correntes dos estudos culturais contemporâneas já era levantada por Robert Young, quando considera “o papel do capitalismo como um motor decisivo do colonialismo, e a violência material implicada no processo de colonização” (2005, p. 205). Em sua visão, a “colonização cultural não é simplesmente uma operação discursiva, mas um confisco do espaço cultural (em todos os sentidos da palavra)” (2005, p. 210). A dominação ocorre a partir de operações de “desterritorializar e reterritorializar a produção através da criação de formas de dependência” (2005, p. 212), ou seja, ela opera dentro dos contextos específicos nos quais a materialização do colonialismo lida com a imprevisibilidade e estratégias locais.

Em uma perspectiva “descolonial”, tal dinâmica se atualiza mesmo quando o colonialismo se desfaz em sua estrutura política e administrativa. Grosfoguel argumenta que o nacionalismo reproduz a “colonialidade” dentro de suas fronteiras. Trata-se de um desejo de modernização que marcou uma narrativa centrada no Estado-nação ocidental e “que reduz a história moderna a uma ocidentalização paulatina e heroica do mundo, sem levar em conta que, pelo menos desde a expansão colonial no século XVI, diferentes ‘temporalidades e historicidades foram irreversível e violentamente juntadas’” (COSTA, 2006, p. 87). Uma formação epistêmica eurocêntrica centrada na ideia de modernização se efetuiu em diversos contextos, materializando a “colonialidade” para além do colonialismo.

O combate e a superação do colonialismo em nosso contexto não significou a superação da “colonialidade”, o que se constata no ideal da branquitude que se difundiu com e caracterizou a Primeira República. A década de 30 redimensiona a branquitude, quando se cria uma “comunidade imaginada” que incorpora a cultura e sujeitos populares e afro-brasileiros ao nacional. A “colonialidade” se redimensionou nacionalmente com a incorporação seletiva da negritude a partir do branqueamento da apresentação e internacionalmente com a influência da cultura massiva norte-americana que constitui o parâmetro do moderno, desejável de ser alcançado nacionalmente.

Robert Young (2005), privilegiando o colonialismo anglo-saxão, conta a história da pureza na ambivalência do encontro racial, de um hibridismo que ao mesmo tempo se materializava e era negado (YOUNG, 2005). O Brasil apresenta uma outra história em que lidou de forma específica com as ansiedades que suscitavam o contato inter-racial, entre sua negação e o desejo. Ainda no XIX, o “espetáculo das raças”, como era concebido no pensamento europeu consumido por nossos intelectuais, desenvolveu uma forma singular de lidar com a problemática aqui denominada de miscigenação, a partir de uma leitura que interpretou o cruzamento inter-racial como um caminho para o branqueamento. A partir dos 30, o mestiço passou a ser lido aqui não como degenerado, mas como um produto a meio termo entre o passado negro e o futuro branco.

No segundo terço do século, uma identidade nacional se forjou na capital federal por meio da cultura popular urbana de ascendência africana e redimensionou sua problemática mediada pela dinâmica de mercado da cultura de massas. Do caldo cultural popular, fomentou-se a ideia de uma brasilidade em oposição ao eurocentrismo institucional, fundamentando a concepção de um país mestiço. O negro e o mestiço eram valorizados nos sambas e outras expressões culturais como parte de uma

quintessência brasileira que se definia na mistura racial. Não obstante, o mercado estruturado a partir do final da década de 20, com apoio do capital estrangeiro e gerenciamento de membros da elite, mobilizou tais expressões a partir da “colonialidade”, absorvendo e redefinindo tais tematizações, amalgamadas às narrativas hegemônicas do “desejo colonial”.

A valorização do negro foi obstaculizada quando o acesso e reconhecimento profissional apresentou um teto de vidro a posições de destaque do mercado da cultura de massas (DAVIS, 2009, p. 83). As letras de samba poderiam se referir a eles, mas eram cantadas por artistas brancos que ganhavam prestígio e enriqueciam. A valorização simbólica da negritude e mestiçagem também encontrou outros limites. Não foi o mulato que obteve destaque visual, mas a mulata em sua corporalidade sensual. O teatro de revista foi uma de suas expressões em que atrizes mulatas ganharam espaço, enquanto em ambientes elitizados, sua presença era simbólica, quando interpretadas por *entertainers* brancas.

Lauta Moutinho (2004) explora como a compreensão da miscigenação envolve valores contextuais, na intersecção com hierarquias de gênero. Em suas palavras:

Na “mistura entre raças” os elementos em questão são dispostos de forma hierárquica. Não se trata, portanto, de uma “mistura” entre elementos equitativos e equidistantes. O “mestiço” sempre guardará algo das “raças” que o formaram – seja negativa ou positivamente. Acredito que na elaboração da noção de mestiçagem, a concepção e o peso relativo das “raças” consideradas, assim como as hierarquias entre os sexos são determinantes na construção final desta idéia – algo, portanto, nunca percebido como total fusão de seus elementos. (MOUTINHO, 2004, p. 54-55)

No caso brasileiro, a miscigenação foi representada a partir do “desejo colonial”, assegurando privilégios de gênero e raça, no qual o encontro racial era pensado e configurado entre o homem branco e a mulher negra ou, preferencialmente, mulata. A ideia de nação se fundamentou no encontro entre estes dois elementos que, no entanto, não deveria se concretizar em união matrimonial. Fruto das hierarquias de uma sociedade escravocrata e patriarcal, tais representações diziam respeito a práticas de relações sexuais forçadas ou induzidas entre o senhor de escravos e suas mulheres escravizadas, atualizadas com a abolição da escravatura nas relações hierarquizadas entre patrões e empregadas.

Não à toa, as narrativas nacionais são comumente marcadas pela “ausência do elemento masculino ‘negro’, ‘mestiço’ e nativo; a sensualidade da ‘mestiça’, da ‘negra’ e da nativa e o lugar ora explícito, ora sugerido, valorado de forma positiva ou negativa, da pureza da mulher ‘branca’” (MOUTINHO, 2004, p. 99). A valorização de uma brasilidade de ascendência africana e de característica popular na cultura de massas, a partir da década de 30, se encontra com as narrativas do “desejo colonial”. A mistura racial celebrada não questiona tais hierarquias de gênero e raça. Antes a sancionam e materializam na figura da “mulata” a ideia de um paraíso tropical, caracterizado pela singularidade do encontro racial sexualizado.

Meu foco na carreira de Carmen Miranda se justifica por representar a consolidação da representação do nacional da figura negra da baiana, muitas vezes associada à mulata, mas com as estilizações que a ressignificavam na branquitude, ampliando sua aceitação social. Sua interpretação adentrou com suas performances em espaços elitizados como os cassinos cariocas e de outros centros urbanos. Além deles, ela a exportou tal modelo mundialmente, por meio do cinema de Hollywood. Trata-se do nacional performado por uma mulher branca, mas que carregava em sua indumentária e desempenho corporal traços representacionais da negritude. Não obstante, sem deixar de atenuá-los em sua proximidade com a moda difundida pelo mercado norte-americano, dando um toque de sofisticação aos mesmos.

Trata-se da representação que se redimensionava no período que buscava a integração nacional, incluindo como corpo da nação partes marginalizadas da população que deveriam então ser educadas e moralizadas. Não apenas encampada por um “regime de verdade” do saber médico de caráter higienista e marcada por constantes atritos com a população urbana pobre e negra nas décadas anteriores. Instalava-se um “regime de representação” que, via poder de subjetivação da cultura de massas, possibilitava uma forma de legitimação política mais eficaz. O governo, reconhecendo a brasilidade das expressões culturais urbanas, é visto antes como parceiro do que como inimigo. Apoiador de carnavais e da música popular, o governo Vargas foi um incentivador e negociador da carreira internacional de Carmen Miranda.

Carmen Miranda performa a nação, integrada na mestiçagem, branqueada na apresentação e com suas hierarquias de gênero simbolizadas em sua performance corporal sensual e racializada para o voyeurismo do homem branco. Figura-chave no amplo reconhecimento da cultura popular urbana, revela que a “colonialidade” foi redimensionada, alcançando um grau de legitimidade popular. Tal reconhecimento

ainda aponta uma armadilha: a nação mestiça, celebrando a integração racial a partir da branquidão de Carmen, mascara as hierarquias raciais e de gênero contidas em sua representação.

A viagem de Carmen Miranda aos Estados Unidos não apenas exporta um “regime de representação” nacional, como o insere em uma nova relação de “colonialidade”. Os Estados Unidos, atribuindo a si mesmos o *status* de representantes do legado da cultura ocidental, atualiza a “colonialidade” em sua relação com seus vizinhos latino-americanos. Em uma história de hegemonia no continente, constitui uma dominação de fundo político e econômico baseada em uma representação que subalterniza os países abaixo do Rio Grande. Trata-se de uma representação sustentada em poderosos meios de comunicação de massa, como o cinema, que atualizava a forma como foi concebida as relações entre as duas partes. Notadamente, configurando uma representação feminina e sensual que encontrava com a representação nacional, modificando-a a partir das relações de poder então configuradas internacionalmente.

Em um histórico de representações da mulher latino-americana, Carmen Miranda as atualiza em um período de aproximação política da Boa Vizinhança que a permite transformar-se em uma estrela de destaque nos filmes musicais. A visibilidade que conseguiu por meio do cinema, fomentou um regime de visualidade (FLEETWOOD, 2008) que funcionava tanto no contexto norte-americano, como era consumido em outros mercados, como o brasileiro. Pretensamente guiados pelo objetivo de uma representação positiva da aliança pan-americana em tempos de guerra, o cinema norte-americano acabou por reiterar a racialização de seus vizinhos na figura corporal e sensual de Carmen Miranda. A identidade nacional passava então a ser produzida em um circuito internacional, com forte apelo emocional, produzindo uma série de leituras de sua carreira e discussões sobre a nação.

### **O riso e a paródia: o carnavalesco e suas recepções**

A interpretação exposta até aqui, se restrita a um esquematismo totalizante, deixaria de fora outros sentidos que permearam a carreira de Carmen Miranda. Considerando que os “sujeitos são constituídos discursivamente, mas há conflitos entre sistemas discursivos, contradições dentro de cada um deles, significados múltiplos possíveis para os conceitos que eles utilizam” (SCOTT, 1998, p. 319-320), é preciso levar em conta as ambiguidades de sua trajetória e as distintas recepções para além da

lógica dominante. O destaque que Carmen obteve na cultura de massas, sua origem social e formação na cultura popular urbana, permitiu sentidos dissonantes, embora fossem passíveis de serem colonizados pelos valores do mercado, aos sentidos hegemônicos que a identidade nacional se constituía. Enquanto a cultura popular era alvo de redimensionamento disciplinar por meio do mercado e do Estado, ela não simplesmente o obedecia, mas criava formas de resistência e gerava ambiguidades em suas apresentações.

José Ligiero Coelho (1998) argumenta que o rico repertório de palco demonstrado por Carmen Miranda, com suas performances corporais e carisma, adveio de sua íntima relação com a cultura afro-diaspórica do contexto da capital federal que, por sua vez, imbricava-se com manifestações da cultura de massa. Nas primeiras décadas do século XX, a cultura de ascendência africana no Rio de Janeiro era parte constituinte da cultura de massas popular, marcadamente voltada ao carnaval e com expressão nos teatros de revista da Praça Tiradentes.

Desde a década de 1920 uma série de mútuas influências entre o samba e o burlesco e as revistas musicais ocorreram por causa da participação dos músicos afro-brasileiros e compositores do teatro carioca burlesco. Todas as formas de teatro musical se tornaram mais afro-orientadas em termos de músicas e temas. De outro lado, o que era inicialmente criado em torno de rituais com letras muito simples, começou a incorporar monólogos e outras narrativas dramáticas. (COELHO, 1998, p. 62, *tradução minha*).

Carmen, próxima a compositores negros e das classes populares e tendo crescido no reduto boêmio cultural da Lapa, não apenas valorizava em suas letras o brasileiro mestiço e negro, como incorporava a seu repertório interpretativo as influências do que circulava no mercado de cultura de massas. Produto do início da gravação elétrica no país, ela cantava nos discos e no rádio com uma característica distinta das cantoras predecessoras destacadas pela potência vocal e grandes intervalos tonais. Ela criou, em oposição, um modo pessoal de cantar, influenciado pelas cantoras do teatro de revista, caracterizado por um cantar falado e pela incorporação de gírias populares. Ao lado, convivia com uma forma de expressão típica da cultura popular baseada no humor e no riso, como estratégias subversivas ao disciplinamento calcado na branquitude do mercado e Estado varguista:

Parte do sucesso de sua performance recaí sobre sua qualidade subversiva, satírica. De um lado, muitas das músicas que gravou

visavam explicitamente o reconhecimento da legitimidade da música popular e então representou uma crítica implícita aos valores culturais burgueses. Ela nunca implorou aos públicos que valorizassem a música popular, antes demandava isso de forma humorística, em termos mais acurados, reivindicou agressivamente autoridade frequentemente associada com o humor. (DAVIS, 2000, p. 189, *tradução minha*)

O humor de Carmen Miranda encontrava-se atrelado a uma linguagem carnavalesca que se difundia na cultura popular urbana na capital federal. Mikhail Bakhtin (1993), em seu estudo sobre a influência decisiva da cultura popular na obra e linguagem de François Rabelais, acabou por fundamentar uma interpretação do fenômeno historicamente durável da festa popular na praça pública e, em especial, o carnaval. O riso ocupa na linguagem do carnaval um espaço central e deve ser interpretado no contexto festivo popular. Em sua relação com o excesso, seus destronamentos, seu caráter utópico, sua vinculação com o “baixo material”, com o corpo grotesco e com uma concepção de devir, o riso carnavalesco se caracteriza por colocar em cheque os pressupostos do poder estabelecido.

Voltado ao estudo da Idade Média, Bakhtin (1993) considera que concebido em relação de oposição às festas oficiais que sancionavam e consagravam o regime em vigor, baseadas na seriedade solene, impondo medo e intimidação, “o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso” (BAKHTIN, 1993, 78). O riso das festas populares, estudado pelo autor, é democrático e inclusivo, desbancando a autoridade temível, tornando-a, como todos, cômica:

É em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 1998, p. 10)

O riso tem, portanto, não só um caráter de negação, mas de simultâneo renascimento, apontando para um horizonte utópico que destrona a imobilidade conservadora da autoridade, colocando ênfase na alternância e na renovação (BAKHTIN, 1998, p. 70). O carnaval, em sua visão, não é apenas uma festa, mas um

modo de apreender o mundo. Bakhtin fala de um senso carnavalesco do mundo que relativiza aquilo que é apresentado como absoluto.

Robert Stam (1992) considera que a América Latina e, particularmente, o Brasil são os lugares nos quais a importância do carnaval assume uma posição parecida à sociedade na qual Bakhtin se voltou a estudar. O estudo brasileiro mais famoso nas Ciências Sociais foi o de Da Matta (1990), no qual foca o carnaval como um rito que permite a suspensão temporária das normas e hierarquias, a realização da esperança de ver o mundo de cabeça para baixo, mas que inverte e ao mesmo tempo reafirma o sistema.

Segundo o antropólogo, enquanto um rito, o carnaval representa a dramatização de valores abrangentes da sociedade. Junto com outros ritos, como o dia da Pátria ou as procissões, salienta aspectos essenciais da estrutura social. Trata-se da dramatização de uma sociedade estruturada em dois sistemas: o primeiro determinado pelas relações pessoais hierárquicas que subordina o segundo, regido pelo mundo legal igualitário no qual os indivíduos são indiferenciados. Em uma sociedade altamente hierarquizada no nível das relações pessoais, o carnaval revela-se um rito específico, invertendo a hierarquia em uma festa na qual elementos populares se assemelhavam ao nobre e a mulher seria valorizada em sua sensualidade, configurando um espaço de encontro democrático que suplanta a hierarquia. Não obstante, o autor salienta que inverter não é liquidar, mas submeter a ordem a uma recombinação passageira que a reestrutura após a festa (DAMATTA, 1990, p. 144).

A obra de Bakhtin (1998) foca no potencial transformador da linguagem carnavalesca que fornecera uma nova consciência histórica captada pelo renascimento em sua nova relação com o tempo, a mudança e o devir. O autor salienta, portanto, a linguagem carnavalesca como complementar e potencialmente subversiva ao poder estabelecido que, por meio da seriedade, constituía sua autoridade como ahistórica. Na perspectiva de Da Matta (1990), o carnaval é um rito que dramatiza a estrutura social, tornando-se uma suspensão temporária da hierarquia que, ao mesmo tempo, é afirmada por meio da inversão. O carnaval, portanto, não é nada mais que a outra face da mesma ordem social. Sua visão, ao contrário do que pretendo abordar aqui, praticamente não dá espaço para apreender o movimento do social para além de uma lógica dominante.

Em foco distinto, Rachel Soihet (2008) explora como o carnavalesco esteve atrelado a uma cultura afro-brasileira que redefiniu a identidade nacional, redesenhando festividades católicas para expressões culturais próprias e usando o humor e a paródia

como formas de resistência política e cultural. O rancho “Macaco é o outro” que se dirigia à Festa da Penha nas primeiras décadas do século é um exemplo de paródia de inversão, quando seus integrantes de pele morena vestiam máscaras de macacos e, de repente, tiravam a máscara e gritavam “nós somos gente, macaco é o outro”. Nesta performance, um insulto racial é destronado por meio do humor.

O episódio é um exemplo de como a cultura afro-brasileira adentrava na cultura popular nacional, participando do destronamento que se fazia do discurso oficial elitista e calcado na branquitude. Meu intuito é abordar como tais negociações se davam dentro da cultura de massas por meio da interpretação de Carmen Miranda que, ao mesmo tempo em que se conformava às exigências do mercado e suas hierarquias raciais, carregava em suas interpretações a possibilidade de outros sentidos que a questionavam.

Stuart Hall (2003) disserta a respeito da influência de Bakhtin sobre os Estudos Culturais Britânicos. “Afinidades eletivas” poderiam ser traçadas quando se afirma a impossibilidade de definir fronteiras rígidas entre alta e baixa cultura, não porque se resumiriam a uma ordem social homogênea, mas posto que se constituem relacionalmente. Bakhtin permite abordar a centralidade da linguagem para além de visões focadas em ideologias de classe como visões de mundo separadas, autônomas e autossuficientes. Em sua visão, a ideologia não se impõe a um conjunto de ideias já definido de antemão, mas intervém na fluidez ideológica da linguagem, tenta regulá-la e estabilizá-la. A ordem simbólica dominante tenta se impor como única plausível, controlando a linguagem que, no entanto, é carnavalizada e posta em questão. Nesta visão, o mundo é dialógico e não dialético:

Os termos da dialética fundamentam a completa substituição das distintas forças sociais, fornecendo-lhe sua lógica governante, sua metanarrativa, o dialógico enfatiza os termos variáveis do antagonismo, a intersecção de diferentes "valências" no mesmo terreno discursivo, em vez das "bifurcações" da dialética. O dialógico expõe rigorosamente a falta de garantia de uma lógica ou "lei" para o jogo da significação, os posicionamentos infinitamente variáveis dos locais de enunciação, em contraste com as posições "dadas" do antagonismo de classe, concebidas de forma clássica. (HALL, 2003, p. 235)

Considerar, como faz Hall, o mundo contemporâneo marcado por conflitos em torno do sentido, ou seja, dos conflitos culturais, implica em reconhecer a interdependência de enunciados que disputam os significados da sociedade. Bakhtin concebe o mundo social a partir da ideia de uma heteroglossia dialógica, na qual forças

centrípetas (monologizantes) buscam impor certa centralização e, em diálogo com elas, forças centrífugas corroem suas tendências centralizadoras, podendo a paródia ou o riso ocupar um lugar de destaque para tal (FARACO, 2009) O processo de estabelecer significados é visto não somente como arbitrário, mas dentro de uma lógica de não fechamento, de movimento infindo que se constitui a partir do dialógico:

Para Bakhtin, importa menos a heteroglossia como tal e mais a dialogização das vozes sociais, isto é, o encontro sociocultural dessas vozes e a dinâmica que aí se estabelece: elas vão se apoiar mutuamente, se interiluminar, se contrapor parcial ou totalmente, se diluir em outras, se parodiar, se arremedar, polemizar velada ou explicitamente e assim por diante. (FARACO, 2009, p. 58)

Analisar a trajetória de Carmen Miranda é avaliá-la em uma fronteira de tensão entre: a incorporação da cultura popular como nacional através dos filtros da “colonialidade” interna que se redimensionava, disciplinando expressões culturais subalternas que eram alçadas a nacionais e a força criativa desta mesma cultura que se reinventava de forma a parodiar e burlar o disciplinamento. A trajetória de Carmen não era movida diretamente por objetivos políticos, mas por estratégias de mercado que por sua vez não estavam imunes a tais disputas simbólicas.

A trajetória de uma cantora branca, maior cartaz do rádio, crescentemente aceita no mercado e nos espaços sociais elitizados, mas tendo uma trajetória na cultura popular que, por sua vez, se configurava em relação ao universo hegemônico de valores que se consolidavam como nacionais, só pode ser aprendida em suas tensões. Dialogicamente, “os sujeitos são (...) seres marcados por profunda e tensa heterogeneidade” (FARACO, 2009, P. 121), sendo esta inscrita necessariamente em uma dimensão relacional.

Dentro de uma acepção dialógica, não procuro interpretá-la pensando o sujeito como produto de incorporação das estruturas (monolíticas) tendentes a se reproduzir, algo talvez concebível a partir do conceito de *habitus* dentro do arcabouço teórico de Pierre Bourdieu, segundo o qual as instituições socializadoras criam disposições duráveis nos agentes, atuando de modo semelhante a uma segunda natureza. Em substituição, pretendo abordá-la a partir do conceito de performatividade de Judith Butler (2003) para quem a identidade se materializa na estilização repetida dos códigos disponíveis, realizando-se como uma “construção dramática e contingente do sentido” (BUTLER, 2003, p. 199).

Carmen performava o nacional em um período no qual os signos eram consideravelmente abalados. A identidade era redimensionada via cultura de massas e os discursos hegemônicos se ressignificavam, com consideráveis deslocamentos. Sua viagem aos Estados Unidos sobrepôs a representação da mulher latino-americana, própria do universo simbólico norte-americano, à baiana originária do universo simbólico brasileiro, transformando-a significativamente. A performance corporal de Carmen, vinculando corpo e nação, não era livre, mas se inseria em um contexto aberto a novas significações. De um lado, representava a abertura seletiva de discursos hegemônicos que definiam os padrões de visualidade de seus Outros. Na medida em que abriam espaço para a participação do outro na cultura de massas, possibilitavam resistências e alterações desses discursos.

Ao analisar o carnavalesco na trajetória de Carmen Miranda, meu intuito é focalizar como uma heterogênea sociedade de massas redefinia a identidade nacional em termos abrangentes com espaços para ambiguidades e dissonâncias. A redefinição do nacional seguiu critérios racializadores, nos quais buscou disciplinar uma nacionalidade calcada na mestiçagem em uma apresentação branca, a partir de filtros do mercado e negociações com o Estado. A face carnavalizante de sua trajetória nos possibilita ver não só a lógica dominante deste processo, mas suas fissuras e ambiguidades. Trata-se de incorporar a discussão do carnavalesco não reduzido a poucos dias de um rito social, mas à sua penetração na cultura popular que se difundia como cultura de massas.

Carmen Miranda estava em relação direta com a produção musical popular e sua linguagem, mantendo contato com artistas e compositores negros e das classes populares. Ela não começou sua carreira nos palcos, mas nos prestigiados rádio e na indústria fonográfica emergentes. O humor apareceu nas letras de suas músicas, nas expressões faladas que incorporava a elas, também adicionando sensualidade nas entrelinhas de suas interpretações vocais. Sua relação com o palco e o humor se desenvolveu nos Estados Unidos, quando assumiu uma *persona* caricata de uma artista latino-americana e, por meio do exagero lidou de forma autoral com uma personagem própria do universo simbólico norte-americano.

As portas abertas para Carmen Miranda no mercado de cultura de massas brasileiro e norte-americano não apenas significou o redimensionamento na clausura da “colonialidade” em suas diversas dimensões de poder, mas significou também a aceitação da visibilidade do Outro interno, nacionalmente, e externo, nos Estados

Unidos. A partir de performances racializadas, abriu as portas para a risada carnavalesca das mesmas representações. Carmen tirou vantagem do exagero e da caricatura que supostamente deveriam encarnar uma alteridade autêntica e abriu espaço para determinados públicos compreenderem sua máscara.

A interpretação dos seus sentidos, hegemônicos ou subalternos, dependem de sua recepção. Considerar os públicos como parte constituinte da construção da imagem midiática, significa compreender que eles “podem selecionar da complexidade da imagem, os significados e sentimentos, as variações, inflexões e contradições que funcionam para ele” (DYER, 2004, p. 04). A trajetória de Carmen testemunhou e atuou para a expansão do universo simbólico afro-brasileiro penetrar nos espaços de elite nacionais e ser difundido via cinema internacionalmente. Certo público de elite nacional aceitava suas interpretações por conta das estilizações que a sofisticavam e tornavam mais próximas do mundo tido como moderno, associado à brancura. Outro público mais próximo às classes populares poderia ver nela o reconhecimento de suas expressões e no seu humor e paródia, um desbancamento do poder instituído. Os significados em torno dela, portanto, sinalizavam ambiguidades.

Não à toa, o embaralhamento de significados em suas performances e carreira foi alvo de acompanhamento, vigilância e disputas em torno do nacional. Algo que se tornou mais intenso com sua internacionalização. Carmen fez sua carreira em cima do estereótipo da latino-americana, enfatizando aspectos que a reduziam em determinadas qualidades compreensíveis ao público norte-americano. Explorando com humor a redução de sua *persona* a um estereótipo e exagerando tal estereótipo para efeitos cômicos, não apenas garantiu mais espaço na imprensa e apelo ao público convencional, como chamou também a atenção de determinado público, notadamente homossexual, que via em sua performance uma paródia deslocadora das identidades sociais, sejam elas étnicas ou de gênero.

A trajetória de Carmen Miranda nos permite compreender os diversos desejos ao entorno da nação que se manifestavam e ganhavam corpo e voz na capital federal e para além dela, em circuito internacional. Busco redimensionar historicamente aquilo que foi definido por Richard Miskolci (2012, p. 50) como desejo da nação<sup>18</sup> enquanto “um projeto político autoritário conduzido por homens de elite visando criar uma população

---

<sup>18</sup> Como mestrando (2007-2009), participei do projeto de pesquisa temático *O Desejo da Nação*, coordenado pelo Prof. Dr. Richard Miskolci, elaborando a dissertação *A Pedagogia do Sexo em O Ateneu: o dispositivo de sexualidade no internato da “fina flor da mocidade brasileira”*.

futura, branca e ‘superior’ à da época, por meio de um ideal que hoje caracterizaríamos como reprodutivo, branco e heterossexual”. Tal desejo foi rearticulado na Era Vargas, o qual se pautou pelo objetivo de unidade nacional e integrou desejos outros que se manifestavam na capital federal e ganhavam notoriedade com os veículos de comunicação de massa.

O título *Desejo da Nação*, na obra de Miskolci (2012), alude principalmente a aspectos pouco abordados na teorização do nacional, a dimensão do controle da sexualidade que se difundia nos saberes da época. Trata-se de uma rede de discursos nacionais que buscavam a partir de um ideal reprodutivo heterossexual criar condições de uma nação do futuro, notadamente branca. Da trama discursiva, qualificava-se como propensa à degeneração a sexualidade das classes populares, marcada pela negritude ou miscigenação, ao mesmo tempo em que se valorizava e disciplinava a sexualidade da elite, constituída como modelar da cidadania nacional. Saberes médicos, jurídicos e literários corroboravam por estabelecer uma moral familista, androcêntrica e calcada na branquitude, diferenciada do resto da população. Atualizavam-se os discursos coloniais de sexualização da raça e racialização do sexo, alocando a negritude ao papel de uma sexualidade infrene, perigosa e antissocial.

Com a formação de um mercado de cultura de massas há um relativo nivelamento social, em especial com a difusão da música e das danças que antes eram restritas a espaços sociais populares e marcados pela negritude. Ao ser incorporada como elemento da nação, a sensualidade presente na figura da mulata passa pelo filtro da cultura de massas, permeando os teatros populares e chegando aos espaços elitizados de entretenimento. A apresentação renegocia o popular por meio de sua adesão à branquitude, expressa não apenas na brancura cromática das *entertainers* do novo mercado, mas na sofisticação de suas indumentárias e desempenho corporal. Consolidada a ideia de uma “comunidade imaginada”, a sensualidade se torna nacional, tendo esta para ser amplamente aceita que se distinguir daquela que se expressa em espaços populares e associados à negritude, ainda carregados de conotações pejorativas.

A consolidação da imagem da mulher sensual brasileira esteve atrelada a outros desejos que reconfiguravam a “colonialidade”. Materializada especialmente na migração de Carmen Miranda aos Estados Unidos, representou a atualização do desejo colonial nas relações entre o país anglo-saxão e seus vizinhos latinos. A representação dos países ao sul do Rio Grande como femininos e sensuais atualizava representações próprias àquele país e corroborava para compreendê-los como espaços propícios à

aventura neoimperialista masculina. Carmen era alvo e produto do desejo da nação do norte também. As imagens reproduzidas no cinema eram consumidas dentro do território brasileiro, criando uma visualidade com forte impacto subjetivo, causando em certos casos repulsas e, em outros, assimilações. Em longo prazo, contribuiu para o enaltecimento da mulher sensual como ícone nacional.

Mas as expressões culturais, musicais e corporais não eram mais limitadas a objeto de apreciação intelectual valorativa e preconceituosa da elite. O corpo e a sensualidade eram lócus de carnavalização dos valores que, em muitos casos, punha em cheque a branquitude expressa nos filtros raciais e morais do mercado de cultura de massas. Outros desejos da nação surgiam para questionar a “colonialidade” interna com seus vieses classistas e racistas. A brasilidade aparecia como algo mais relacionada à mestiçagem, cuja corporalidade supostamente se adequava mais ao samba do que ao branco europeizado. Criava-se uma ambiguidade ao novo produto eleito como ritmo nacional.

Carmen Miranda é a expressão destas ambiguidades, podendo se constituir como veículo de diversos desejos da nação dentro e fora do país. Mobilizando os valores adequados à branquitude, pôde constituir sua carreira no privilegiado mercado de cultura de massas do Rio de Janeiro e de outros centros urbanos. Não deixava de sofisticar o popular, sem deixar de se vincular a ele, com suas linguagens propícias a inversões que acabaram por redimensionar valores morais na sociedade de forma abrangente. Levava em suas performances a experiência da carnavalização e, repetindo as formas hegemônicas de representação, abria possibilidades de leituras que a subvertiam. Em sua carreira nos Estados Unidos soube explorar ainda mais aspectos vinculados ao riso e à ironia popular, ressaltando ambiguidades nos estereótipos da mulher latino-americana própria aos desejos da nação anglo-saxã.

Abordarei Carmen Miranda entre os desejos (diversos) de duas nações em seis capítulos. Busquei fundamentar minha tese não apenas em pesquisa bibliográfica, mas sustentada em pesquisa documental diversificada, compreendendo: análise das letras musicais gravadas por Carmen Miranda, contextualizadas à luz de sua trajetória e, mais aprofundadamente, análise fílmica, contando com um período de experiência no Programa *Film & Digital Media* na Universidade da Califórnia, em Santa Cruz, coorientado pela professora B. Ruby Rich, com a qual tomei contato com bibliografia especializada, de modo a dialogar com as análises sociológicas.

Como *visiting scholar* tive a oportunidade não apenas de requisitar livros e teses apropriados à minha pesquisa, como também acesso a banco de dados especializados com artigos acadêmicos e, além deles, o banco de dados do Proquest (BDP), através do qual pude acessar a recepção de Carmen Miranda na imprensa escrita dos Estados Unidos. A análise da trajetória e recepção de Carmen Miranda se empreendeu a partir de visita a quatro arquivos no Brasil e sete nos Estados Unidos.

Em São Paulo visitei os arquivos da Cinemateca Brasileira e da Biblioteca Jenny Klabin Segall (BJKS), bem como seu arquivo digitalizado que abrange as revistas *Cena Muda* e *Cinearte*, disponível online. No Rio de Janeiro, visitei os acervos do Museu Carmen Miranda (MCM) e Biblioteca Nacional (BN). Nos Estados Unidos, visitei em San Francisco, o Pacific Film Archive (UC Berkeley), o GLBT Historical Society Archive e o James C. Hormel Gay & Lesbian Center. Em Los Angeles, tive acesso aos arquivos da Margareth Herrick Library (MHL) na Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, do One Lesbian and Gay Archive e do UCLA Film & Television Archive (FTA). Em Nova Iorque, visitei o Shubert Archive (SA). A partir da visita destes, abordei a relação entre Carmen Miranda e seus diversos públicos nacionais e internacionais, mediada pela imprensa.

No capítulo 1 da tese, *A “Embaixatriz do Samba”: Carmen Miranda, Política e Cultura de Massas*, meu foco é no cenário político nacional e internacional que, articulado com a cultura de massas, constituiu o pano de fundo para a carreira de Carmen Miranda, passando pela consagração do samba como música nacional, seu destaque na “Política de Boa Vizinhança” e negociações internas no mercado nacional e com o governo Vargas. No segundo capítulo, *“Making Money with bananas”: performatividade da “colonialidade” por Carmen Miranda*, meu foco é na dinâmica entrelaçada das representações da artista brasileira nacional e internacionalmente, compondo negociações de suas performances no cinema. O capítulo ainda estabelece os objetivos dos que se sucedem quando apresenta o conceito de performatividade de Judith Butler (2003) como central, ao compreender as identidades da baiana e latino-americana incorporadas por Carmen Miranda como uma repetição de representações anteriores, marcada pela cumplicidade com a “colonialidade” e subversões a ela.

No terceiro capítulo, *“South American Way”: performatividade e cumplicidade criativa*, foco a carreira norte-americana de Carmen Miranda e seu destaque no *star system* hollywoodiano. Sua trajetória é analisada a partir de sua relação com a imprensa e a participação nos filmes musicais da década de 40, baseando-se e renovando

representações da mulher latino americana no mercado dos Estados Unidos. O capítulo 4, “*O que é que a baiana tem?*”: a mulher brasileira no mercado de cultura de massas, analisa o agenciamento de Carmen Miranda no mercado de entretenimento do Rio de Janeiro e a forma como mobilizou signos diversos até a estilização da personagem da baiana, atenuando as tensões sociais, compondo uma imagem que não rompia com a branquitude e que sinalizava a unidade nacional.

Entre a representação de uma diferença racial nos Estados Unidos e de um ícone nacional que atenua as diferenças no Brasil, surgem desconpassos entre as leituras nacionais e internacionais, demarcando uma forte crítica brasileira de sua carreira. O estereótipo de Carmen imbricado na “colonialidade” do cinema norte-americano foi, por outro lado, alvo de performatividade subversiva pela *entertainer* e atriz. As formas nas quais ela lida por meio do humor com seu estereótipo, causando certos deslocamentos em sua imagem, é o que analisarei no quinto capítulo, *Paródias, autoparódias e exageros: deslocando a imagem de Carmen Miranda*.

Deste parto para o último capítulo, *Carnaval camp: ironia e recepção na trajetória de Carmen Miranda*, no qual traço relações entre a experiência artística de Carmen desde o carnaval brasileiro ao mercado norte-americano e suas recepções contemporâneas subalternas que questionam a “colonialidade” em suas amplas dimensões. Em primeiro lugar, focalizando sua apropriação homossexual contemporânea a ela que compreendia como *camp* suas performances, desconstruindo essências e normas identitárias. Em segundo, relacionando aspectos de sua performance *camp* com a linguagem carnavalesca brasileira, sinalizando elementos que permitem compreender seu apelo às camadas populares.

O desfecho da tese aponta para os múltiplos desejos que Carmen Miranda mobilizava em sua carreira, equilibrando-se na corda bamba da “colonialidade” e sua subversão. O *status* de estrela nacional alçado por Carmen Miranda permite vislumbrar como uma nova concepção de nação se efetivou por uma série de negociações no mercado de cultura de massas. Carmen Miranda atuou em um determinado contexto histórico e por conta dele eternizou certas representações iconográficas seja do Brasil ou da América Latina, mas o fez de forma criativa, lidando com os recursos que lhe couberam e difundindo representações em uma dinâmica imprevisível da cultura de massas que ultrapassou os significados originalmente concebidos a ela.

## CAPÍTULO 1. A “EMBAIXATRIZ DO SAMBA”: CARMEN MIRANDA, POLÍTICA E CULTURA DE MASSAS

### 1.1 A Boa Vizinhança: Brasil e América Latina em representações entrelaçadas



Sob o som de *Aquarela do Brasil*, ou *Brazil* para os norte-americanos, surge a imagem do navio S. S. Brazil que acaba de chegar em terras norte-americanas. Junto com os acenos alegres de passageiros, a câmera capta a chegada de sacos de açúcar, depois de café e, por último, de um enorme amontoado de frutas e legumes diversificados: alho, cenouras, bananas e abacaxis e muitos outros, exibidos em detalhe pela câmera desde seu ápice, em movimento para baixo, quando a câmera aborda Carmen Miranda em sua base, sugerindo ao espectador que as frutas e legumes fazem parte de um enorme e desproporcional chapéu da artista brasileira.

Carmen Miranda, tendo seu chapéu reduzido então a poucas frutas, assume os vocais da música brasileira no estilo de chamada e resposta com os músicos do Bando da Lua que a seguem, enquanto ela ocupa o primeiro plano da tela dançando e cantando a música brasileira. Sob sua famosa vestimenta da baiana estilizada, substituíam a típica brancura da roupa, a espaçosa saia rodada, o pano da costa e os balangandãs pela saia justa de barriga à mostra, joias, pulseiras e complementos da última moda, unindo de forma original cores como roxo, branco e vermelho tão bem exploradas pelo

*Technicolor*, acompanhada dos membros de sua banda, vestidos de camisa branca e chapéu ao estilo hollywoodiano do “latino-americano” com aspectos mexicanos. Todos compõem um cenário que representa o Brasil do samba, alegria e corporalidade trazidos à potência econômica da América.

Ao seu encontro, uma banda de soldados vestidos de forma solene, sob o fundo musical tocado por instrumentos de sopro e de dentro de um carro, homens de chapéus formais e ternos chegam para recepcioná-la. Em vez de boas vindas, seu interessado anfitrião pergunta se ela traz café, quando então lhe é cobrada uma recepção mais educada. Oferece-a, em nome do prefeito Fiorello, uma chave como forma de dar boas-vindas ao país do hemisfério norte. A câmera recua do cenário focado na interação entre as personagens apresentadas, mostrando ao espectador de fora das telas que todos estão, “na verdade”, em um palco. A partir de então aparecem as cortinas vermelhas, o público diegético sentado nas mesas e uma orquestra de *jazz* à direita dando melodiosa boas-vindas que termina com todos os *gentlemen* no palco tirando os chapéus para Carmen.

Carmen então passa a cantar *You discover you're in New York* – música na qual a letra compara a boemia carioca com a de Nova Iorque – com sensualidade, remexendo a cintura, quando todos param, observam e mesmo suspiram. Seus anfitriões norte-americanos, agora colegas do mundo do entretenimento situados na Meca do teatro, olham para ela e tiram chapéus quando ela passa. A harmonia musical e o ritmo que a acompanham mesclam influências norte-americanas e latino-americanas, fechando a passagem com voltas e requebros na performance de Carmen, bem como sua marca registrada na forma peculiar de mexer as mãos e os olhos. Do foco na *entertainer*, passa-se ao foco no público diegético. Os membros do Bando da Lua descem do palco e acompanham as mulheres nova-iorquinas que passam a cantar a mesma música.

Em seguida, Carmen em pé canta entre as mesas em diálogo com seu público. Volta ao palco com acompanhamento musical, junto a mulheres de preto, contrastando-as com a vivacidade de suas cores. O número musical dirige-se ao fim quando Carmen coloca dentro do chapéu do seu anfitrião um pequeno saco de café. Ao fundo o espectador observa uma placa da Broadway, 42th Street, rua marcada pelos teatros famosos de Nova Iorque. Carmen deixa o palco e se dirige aos bastidores, seu colega de palco, agora munido de café em seu chapéu, diz que agora já pode aposentar e conclui: “é a Política de Boa Vizinhança”. Convida Carmen ao palco novamente para os aplausos e finda seu número.

A sequência de imagens descritas se refere à abertura do filme *The Gang is All Here* (“Entre a loura e a morena”, na versão brasileira do título) de Busby Berkeley, lançado em 1943. Carmen interpreta Dorita nesse filme, embora o espectador só é informado disso muito à frente e tende a relacionar a brasileira em seus números musicais com a própria *entertainer* que abalara o mundo do entretenimento do teatro na Broadway e do cinema em Hollywood, nos anos anteriores. As imagens fazem referência à chegada de Carmen aos Estados Unidos quatro anos antes. Já estrela do rádio no Brasil, a mais bem paga e reconhecida no ramo, deslança em uma carreira internacional de sucesso que coincide com um momento de aproximação política entre Estados Unidos e os demais países da América Latina, durante a Segunda Guerra Mundial, concretizada com a “Política da Boa Vizinhança”.

A relação entre Estados Unidos e América Latina durante este período se estabelecia sob a retórica da doutrina do pan-americanismo, ou seja, da “cooperação entre as duas Américas, tendo em vista ideais comuns: organização republicana, democracia, liberdade e dignidade do indivíduo, soberania nacional” (GARCIA, 2004, p. 143). Carmen Miranda passou a ser vista pela imprensa norte-americana como a encarnação da Política de Boa Vizinhança e da amizade pan-americana. Trata-se de um período importante de refluxo da política intervencionista norte-americana sob o comando do presidente Franklin Delano Roosevelt, visando mudar a imagem de vizinho agressivo e expansionista nos países latino-americanos.

As relações entre América Latina e Estados Unidos historicamente se deram embasadas nas teorias do “Destino Manifesto” que atribuía um tom civilizatório predestinado ao protagonismo norte-americano e da “Doutrina Monroe” que postulava a não interferência dos países europeus no continente americano, em uma visão paternalista dos Estados Unidos em relação a seus vizinhos, servindo em determinados contextos para fundamentar intervenções militares. Estabeleceu-se um histórico violento desde a conquista de sua costa oeste pela então chamada “Guerra do México”, passando pela virada do século marcado pela *gunboat diplomacy*. Depois da Guerra Hispano-Americana, os Estados Unidos passaram a ser reconhecidos mundialmente por sua marinha poderosa. O intervencionismo ficou ainda mais explícito com Theodore Roosevelt e sua política do *big stick*, marcada por frequentes intervenções militares no Caribe e na América Central (STEWART, 2006).

Nos anos que seguem à depressão econômica, devido às custosas operações militares marítimas e à imagem desmoralizada que obtinha de seus vizinhos, tratou-se

de se estabelecer novas bases para a diplomacia, marcada por intensificações das relações econômicas e recusando uma política intervencionista calcada na figura dos *marines* (STEWART, 2006, p. 106). Com o auxílio da indústria de cultura de massas, buscava-se construir a imagem dos Estados Unidos como um “bom vizinho” e de financiar uma publicidade de cooperação política e econômica, algo que ganhou mais força durante o período da Segunda Guerra Mundial.

Em 1940, foi criado o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (CIAA), um órgão ligado ao Conselho de Defesa Nacional dos Estados Unidos que visava uma aproximação política e econômica com os países latino-americanos, além de combater a ameaça da influência política dos países do Eixo em terras tropicais. Entre suas várias frentes, uma delas estimulava e intervia em filmes alinhados com a “Política da Boa Vizinhança”. Neste momento, o cinema produzido em Hollywood passou a trabalhar cada vez mais com contextos e personagens latino-americanas. Não à toa, enquanto o enredo de *The Gang is All Here* trata de um romance entre o soldado Andy Mason Jr. (James Ellison) e a dançarina nova-iorquina Edie Allen (Alice Faye), imbricando uma narrativa de guerra e entretenimento, em que os números musicais salientam um encontro entre outros dois atores em festiva harmonia: os Estados Unidos e a América Latina.

Em dois momentos, o número musical de abertura do filme de Busby Berkeley representa elementos-chave interligados. Em primeiro lugar, a aproximação política e econômica entre os Estados Unidos e a América Latina simbolizada pelo navio, nas frutas tropicais e na figura de Carmen Miranda como representante da amizade pan-americana em tempos de Segunda Guerra Mundial. Em segundo lugar, o mundo do entretenimento simbolizado pela atmosfera dos teatros da Broadway, no qual a América Latina ocupa um lugar central na exploração de seus temas, ritmos e sua caracterização corporal sensualizada na figura da brasileira. Entretenimento, economia e política se imbricam na representação da nova amizade pan-americana. Em ambos os momentos, trata-se de uma representação latino-americana iconográfica feminina que se consolida em um tipo de feminilidade específica: exuberante, corporificada e sensual.

Os musicais hollywoodianos se caracterizam pelo afastamento do realismo cinematográfico expresso, em especial, na relação entre dois elementos: a narrativa e os números musicais. Nesta relação, o segundo elemento pode apresentar um sentido de intensificação, revisão ou rompimento da primeira. Os números musicais eram, na maior parte dos casos, centro da maior atenção criativa e financiamento dos estúdios

(COHAN, 2002, p. 10). Altamente custoso, o filme musical requeria inovação artística, experimentação técnica e manipulações no espaço do palco, treinamento e especialização em várias atividades como a coreografia (COHAN, 2002, p. 11), algo que se encontra de forma imbricada na obra de Busby Berkeley.

Steven Cohan (2002) compara dois tipos de musicais de sucesso da época, os feitos por Berkeley na *Warner* e os realizados por Fred Astaire na *RKO*. Enquanto o último subordinava as câmeras à sequência de dança, o primeiro subordinava a dança ao espetáculo pelo uso das câmeras. Nos filmes de Berkeley, o afastamento dos números musicais da narrativa torna-se singularmente demarcado, por meio de seu original uso de técnica das câmeras que proporcionam nos números musicais abordagens fantásticas que, em paralelo com a narrativa, mas a excedendo, ofereciam um espetáculo ao público<sup>19</sup>. Nas palavras de Cohan, seus números musicais “frequentemente apareciam para estabelecer um universo paralelo de puro espetáculo” (COHAN, 2002, p. 09, *tradução minha*).

*The Gang is All Here* foi a estreia de Berkeley na *20<sup>th</sup> Century Fox*, sendo sua primeira (e única) chance de unir suas criações talentosas e originais ao Technicolor. Não menos importante, em um momento em que, dentro do contexto da Política de Boa Vizinhaça e da lógica comercial altamente competitiva do sistema de estúdios, a *Fox* explorava, na consolidação do filme falado e em cores, a fórmula exuberantemente musical e colorida de Carmen Miranda em paisagens tropicais. Algo que se encontra especialmente presente no segundo número musical do filme, no qual o diretor explora uma de suas especialidades: sequências de imagens caleidoscópicas focadas em uma inúmera quantidade de mulheres, adquirindo uma especial significação neste filme.

Enquanto os filmes anteriores nos quais Carmen participou (*Week-end in Havana*, *That Night in Rio* e *Down Argentine Way*) se buscou adequar cenários próprios de países latino-americanos com o imaginário colonialista do público norte-americano, *The Gang is All Here* explora em seu primeiro número musical o caminho contrário, relembrando a chegada de Carmen Miranda em território norte-americano. Já o segundo número musical do filme explorou ao limite as fantasias do público norte-americano sobre a América Latina, desvinculado de qualquer pretensão de alcançar uma

---

<sup>19</sup> Como exemplo: “um show de Berkeley se abre em um palco de teatro perceptível ou em um *nightclub*, mas rapidamente excede o confinamento espacial deste cenário. A edição primeiramente encontra a perspectiva da câmera com a audiência mostrada assistindo ao número dentro do filme, então com inúmeras mudanças de perspectiva se alcança o que a audiência ficcional não poderia fidedignamente ver ou ouvir” (COHAN, 2002, p. 02, *tradução minha*).

correspondência minimamente concreta desses países, mas unindo de forma inigualável uma representação de feminilidade em excesso, exuberância tropical e sensualidade.



O primeiro número parte do cenário de um navio atracado, o qual se percebe em seguida em um teatro nova-iorquino, o segundo inicia com a plateia em uma casa de entretenimento que adentra nas fantasias de uma ilha paradisíaca tropical. Uma orquestra dá o tom onde um homem com traços latino-americanos tipicamente mexicanos carrega um realejo e um macaco, ultrapassando o público e chegando ao palco, enquanto o macaco sobe em uma bananeira. A câmera avança e nos faz perceber várias bananeiras com seus macacos pendurados em fileira. Muda-se o ângulo da câmera e se percebe que entre as tantas bananeiras estão jovens mulheres descalças deitadas de barriga à mostra, com saias curtas e bandanas combinando com as cores das bananas. Estão aparentemente dormindo e quando a câmera se afasta, a proporção das mulheres aumenta progressivamente.

Um sinal sonoro as avisa e elas levantam correndo, passando por dunas de areia, então se organizam em duas fileiras imensas nas quais acenam adestradamente para alguém que está a chegar. Um carro puxado por bois e dois homens, trabalhadores braçais, sem camisa, traz Carmen Miranda envolta em bananas. Os homens, esbanjando força, a ajudam a descer do carro, enquanto os membros de sua banda a esperam, com seus instrumentos. Carmen veste-se com um vestido preto com o tradicional espaço descoberto em forma de losango, deixando sua barriga à mostra. Seu chapéu se reduz a um cacho de bananas cercado de morangos, que também estão espalhados em sua roupa *tutti-frutti*. Membros do Bando da Lua se ajoelham enquanto ela canta. Ao fundo e acima, as mulheres que a recepcionaram balançam ritmicamente a cabeça, seguindo-a com sorrisos.

A paisagem tropical, numerosa em mulheres e com presença masculina reduzida, apresenta o cenário no qual Carmen Miranda canta *The Lady in the Tutti Frutti Hat*, canção que versa sobre uma dama com seu chapéu de frutas exageradamente grande, mas que se acaso o tirasse para os americanos que a galanteiam (“ay, ay, ay”), as reticências explicariam as consequências. É de um lugar superior em que Carmen atua, quase como de uma posição de realeza neste paraíso tropical, não apenas em relação às mulheres, mas aos poucos homens – músicos e trabalhadores braçais – que sempre estão abaixo dela e atuando em funções inferiores. Carmen supostamente seria a rainha, ou qualquer que fosse seu equivalente simbólico desse espaço primitivamente matriarcal, a partir do qual dá o tom da música que entretém a todos.

Ao fim da última estrofe, os músicos se abaixam e ela é erguida e carregada pelos mesmos trabalhadores braçais descamisados. É levada entre as dançarinas e improvisa a melodia musical tocando um enorme xilofone de bananas que a circunda em trezentos e sessenta graus. Entremeio a jogos de câmera com inúmeras edições, os pés descalços e as mãos das dançarinas se aproximam até que, em nova abordagem da câmera, as dançarinas são vistas segurando enormes bananas nas mãos, formando uma única fila. Sincronicamente, ora formando duas filas de frente, ora de costas, levantam e abaixam as bananas em movimentos variados e, por fim, fazendo-as descer em forma de dominó. Encaminham-se então para formar um círculo ao redor de outras dançarinas sentadas e deitadas que compõem seis conjuntos de morangos em forma de losangos.

As bananas fazem o movimento para cima e para baixo, em direção aos morangos, enquanto esses se abrem e se fecham por repetidas vezes, com óbvios sentidos sexuais contidos. Algo que foi percebido em artigo publicado no *New York Times* no período de sua estreia (23 de dezembro de 1943, BDP, *tradução minha*) no qual o autor salienta que “um ou dois espetáculos parecem derivar diretamente de Freud e, se interpretados, podem trazer vermelhidão a várias bochechas no Hays Office”.

Após mais uma fila de dançarinas que movimentam de cima para baixo as inúmeras e enormes bananas em dominó, a filmagem alcança Carmen Miranda que já está a se despedir no carro de boi, acompanhada pelos homens trabalhadores e músicos enquanto as dançarinas correspondem à despedida. Em seguida, voltam a se deitar no chão, como no início, entre as bananeiras. A câmera as sobrevoa e chega novamente ao macaco e ao homem latino-americano que se encontra com seu realejo entre o público diegético. Como com as mulheres do palco, os latino-americanos se multiplicam aparecendo em fila com seus macacos e realejos. A câmera os acompanha até que, no

fim da fila, aborda Carmen Miranda que, de novo no palco, volta a cantar. Em seguida, a mesma câmera se afasta progressivamente enquanto Carmen canta imóvel em montagem na qual seu chapéu de bananas torna-se cada vez maior para o espectador. A cena termina com sua imagem diminuída, entre um enorme cacho de bananas em sua cabeça e duas filas de morangos, também maiores do que a cantora, em suas laterais.

Em síntese, temos uma ilha desprovida de construções e artificios humanos, caracterizada pela virgindade, da flora e da fauna tropical com suas bananeiras e macacos, mas também das mulheres que dormem quase nuas, nos padrões cinematográficos da época. Uma paisagem de primitivismo associa natureza e feminilidade em passagens que conseguem transformar frutas tropicais, envoltas e manipuladas por mulheres, em uma representação simbólica de órgãos e atos sexuais. No período havia uma forte censura que pairava no cinema sob o *Production Code* que vigorou a partir de 1930, mas que, no período da Política de Boa Vizinhança, ganhou um consultor próprio relativo à forma como a América Latina era representada. Antes da produção do filme, muitas cartas foram trocadas entre a Fox e o escritório do *Production Code* (Arquivo da MHL).

No entanto, o último estava mais preocupado com referências concretas de sensualidade nas roupas das dançarinas e mesmo de Carmen Miranda e seus decotes, com a retirada de bebidas alcoólicas, palavras proibidas, cenas sugestivas de sexo durante a narrativa, trechos em espanhol falado errado e possível ofensas ao público católico. Por fim, o filme foi aprovado sem tantos problemas, considerando que não era ofensivo ao público latino-americano. A sexualidade não deixou de estar presente de forma mais simbólica, nas reticências da letra de *The Lady in the Tutti Frutti Hat* e das performances das dançarinas, conformando uma construção de um Outro que termina na imagem final, associando Carmen Miranda à natureza quando esta se encontra em meio a bananas e morangos, ao mesmo tempo que a diminui em uma imagem absurda de exuberância tropical.

A quase ausência masculina corresponde também à ausência de qualquer traço civilizacional, como construções habitacionais ou uma paisagem urbana. Trata-se de uma atualização dos discursos coloniais, por meio de uma dinâmica de presenças e ausências, configurando-se em uma clássica representação da relação entre ocidente e seu Outro. Atualiza-se no filme a ideia central das narrativas coloniais das terras distantes como tábua rasa, sem história, as quais esperam por um agente civilizador, no caso, o homem norte-americano.

Anne McClintock (2010) aborda o gênero como parte da dinâmica constitutiva do poder imperial, dentro de uma história na qual uma longa tradição de viagens empreendidas por homens das metrópoles se embasou em uma “erótica do alumbramento”. Considerando o empreendimento colonial a partir de intersecções entre uma dominação política, produção econômica, dominação de gênero e diferença racial, a América e a África são pensadas como uma construção simbólica, como “uma fantástica lanterna mágica da mente na qual a Europa projetava seus temores e desejos sexuais proibidos” (MCCLINTOCK, 2010, p. 44), derivando disto representações do excesso sexual. Stuart Hall analisa a famosa gravura *America* do artista Van Der Straet, alegorizada como mulher:

Não é de surpreender que na famosa gravura de van der Straet que mostra o encontro da Europa com a América (c . 1600), Américo Vespúcio é a figura masculina dominante, cercado pela insígnia do poder, da ciência, do conhecimento e da religião: e a “América” é, como sempre, alegorizada como uma mulher, nua, numa rede, rodeada pelos emblemas de uma – ainda não violada – paisagem exótica. (HALL, 2003, p. 30-31)

Os efeitos de gênero e raça da colonização são muito mais concretos do que uma metáfora que simboliza a dominação, eles estão entrelaçados com os desejos que movem sujeitos e a economia em busca de novos mercados e matérias primas. Stuart Hall (2003) e McClintock (2010) estão focados na relação entre Europa-Colônias em suas teorizações, enquanto meu foco recai sobre a relação entre Estados Unidos e América Latina. Neste contexto, os Estados Unidos acabam por se colocar na mesma posição que o Ocidente europeu séculos antes. A construção cinematográfica deste Outro, por meio do número musical de Busby Berkeley, não é genérica e podemos identificar algo que se tornava símbolo da relação comercial (e também política) entre América Latina e Estados Unidos: a presença das bananas.

No ano seguinte ao filme, criava-se a personagem-símbolo comercial *Chiquita Banana*, uma banana com corpo feminino que, como Carmen Miranda na origem de sua personagem da baiana, carregava um vaso de frutas em sua cabeça. Trata-se da logomarca da *United Fruit Company* que desde 1930 estabelecia-se como um poderoso monopólio na América Latina na produção e venda de produtos tropicais, com lucros muitas vezes maiores do que a receita de certos países em que atuava, denotando os vínculos concretos entre representações e práticas (ENLOE, 1999, p. 133).

Influenciada por Carmen Miranda, *Miss Chiquita*, que chegara a ser personificada tantas vezes pela porto-riquenha Elsa Miranda, era apresentada como uma contribuição da *United Fruit* à Política de Boa Vizinhança que, por sua vez, estimulava produções sobre de livros escolares e textos para donas de casa sobre a importância da América Latina e de sua produção de frutas em tempo de guerra (ENLOE, 1999, p. 128). A união entre feminino e frutas tropicais, seja com Carmen Miranda em seus filmes ou com Chiquita Banana na publicidade, acabava por criar uma representação abstrata, ausente de qualquer elemento próprio a um país concreto, permitindo com maior liberdade a representação de uma fantasia colonial envolvendo aspectos de gênero, raça e sexualidade.

Para o espectador norte-americano, trata-se de uma representação relativamente conhecida das latino-americanas, ignorando como elementos da personagem que Carmen levava aos Estados Unidos tinha uma história bem anterior a sua entrada no cinema hollywoodiano. Ao lado da representação abstrata, Carmen carregava a brasilidade que se formava no mercado de cultura de massas carioca em sua indumentária, performance e música. Novos elementos adentravam na representação da América Latina que, até então, se referenciava em sua histórica proximidade conflitiva com o México. Com Carmen, elementos típicos mexicanos e brasileiros se juntavam nos números musicais. Aos norte-americanos, tratava-se de uma representação nova e simbolicamente mais propícia a representações abstratas, já que se referia a uma sul-americana, portanto, de um subcontinente distante e pouco conhecido.

Aos brasileiros, tratou-se de ver sua própria identidade sendo forjada para além de seus limites territoriais e se difundindo internacionalmente. A baiana de Carmen Miranda era consumida nacionalmente e exportada, estando vinculada a processos políticos e econômicos que se relacionavam a questões internas e de política internacional no contexto brasileiro. A brasileira representada nas telas era constitutiva de uma diferença racial nos Estados Unidos, enquanto latino-americana, mas no Brasil ela era resultado antes de uma síntese política e cultural que se concretizava a partir de inúmeras negociações, mediada pelo mercado de cultura de massas do Rio de Janeiro. Sua chegada aos Estados Unidos demandou uma longa história prévia de redimensionamento do nacional.

## 1.2 A “Embaixatriz do Samba”: branquitude e unidade nacional na baiana exportada

Para a representação sensual, feminina e racializada da América Latina, ao mesmo tempo alegre e exuberante, elegeu-se uma artista da América do Sul, a despeito de um panteão de atores e atrizes latino-americanos de outras origens. Tal feito acompanha na esfera política internacional o não alinhamento automático dos países sul-americanos aos países aliados na Segunda Guerra, ao contrário do que se deu na América Central e Caribe. Trata-se de países que mantinham estreitas relações econômicas e, muitas vezes, afinidades políticas com países do Eixo (STEWART, 2006, p. 108). A forte imigração alemã e italiana em países como Brasil, Argentina e Chile era vista com preocupação pelo governo norte-americano e suas agências voltadas às relações interamericanas e à guerra. Membros das forças militares e quadros políticos desses países flertavam com os regimes totalitários europeus, sendo que o Chile apenas rompeu relações diplomáticas com os países do Eixo em 1943, e a Argentina, em 1944.

Um ícone do rádio brasileiro, que ganhou a alcunha de “Embaixatriz do Samba”, quando se apresentava na década de 30 na Argentina, era apropriado no contexto político, sendo os países ao sul do Equador considerados estratégicos na conjuntura mundial afetada pela guerra e que demandava novos parceiros econômicos. Salienta-se que o Brasil, após período marcado por uma equidistância pragmática entre Alemanha e Estados Unidos (CERVO; BUENO, 2008), entrou na guerra em 1942 e foi o único país latino-americano que designou suas forças armadas para combater na Europa (SADLIER, 2012, p. 05).

*South American Way* foi a música que iniciou nos Estados Unidos o sucesso de Carmen Miranda, que a princípio migrou ao país do norte para atuar em uma revista teatral, em Nova Iorque. Sua chegada foi fartamente coberta pela imprensa norte-americana, que não apenas salientou com entusiasmo as características exóticas da nova estrela sul-americana na Broadway, mas ressaltou sua importância em seu país de origem. Matérias versavam sobre a presença de membros do consulado brasileiro em sua recepção e seu suposto e falso contato frequente, por meio de telefone, com o presidente Getúlio Vargas.

Sua partida do Brasil foi, por sua vez, carregada de promessas ao público brasileiro. Segundo ela, iria difundir o samba ao público norte-americano, como já havia feito na Argentina e no Uruguai. Carmen pôde se tornar uma espécie de representante

nacional neste momento, pois já contava com uma história profissional enquanto estrela nacional em um momento no qual a cultura de massas passou a difundir a efervescente cultura urbana que se desenvolvia na capital carioca. Para tanto, atuou como protagonista em uma série de negociações culturais e morais que perpassavam preocupações do Estado e regiam a concorrência do mercado de cultura de massas.

A “Pequena Notável”, na alcunha atribuída pelo radialista César Ladeira, tornou-se a cantora de samba mais famosa e que mais vendeu discos no Brasil da década de 30. Trata-se de um período no qual o samba, antes vinculado a expressões culturais populares e associado em especial a descendentes de africanos, se constituiu enquanto música nacional, acompanhando mudanças sociais e políticas importantes. Um período político que sucede uma década de ápice da crise da república oligárquica, com o aparecimento de organizações de trabalhadores de diversas feições ideológicas, a oposição tenentista e as disputas de hegemonia pelos estados. O governo Vargas, ao se estabelecer por meio do golpe de estado em 1930, teve como um de seus objetivos centrais a integração nacional.

O presidente viu na cultura popular com grande público uma forma de se legitimar perante a população e por meio do rádio difundir no país uma cultura homogênea para além das diversidades regionais. De um lado, o mercado buscava ampliar o consumo e apostava no que tinha apelo popular. O governo federal apoiou-se no sucesso do samba e sua difusão pelo rádio para consolidar a unidade nacional, estimulando-o ao mesmo tempo em que buscava regular os valores que permeavam as canções. Por meio da incorporação do popular ao nacional via mercado, assistia-se a uma negociação de valores que comporiam a identidade nacional sobre a qual se destaca de um lado, a validação de certo vocabulário popular, de elementos afro-religiosos e de termos que aludiam positivamente à negritude.

Trata-se de uma novidade importante na configuração do nacional que passava então a ser mediado pelas estratégias de mercado do rádio em busca de audiência. Com a indústria fonográfica e o rádio, articulados a outros espaços de diversão e entretenimento, como os teatros e cinemas, a cultura popular, que antes era alvo de perseguição policial durante a Primeira República, passou a ser constitutiva do nacional. Antes do rádio, a cultura popular se expressava em festividades populares, notadamente vinculadas ao calendário religioso e restritas a algumas localidades específicas, marcadas pela presença massiva da população negra.

Rachel Soihet (2008) explora em seu livro *A Subversão pelo Riso* como o disciplinamento policial perpassava tais espaços, convivendo com períodos de maior tolerância, com outros de maior repressão. A expressão cultural popular esteve acompanhada da negociação de seus líderes e enfrentamentos, fazendo-se presente e incorporando aspectos da cultura dominante. Nas palavras da autora: “as manifestações populares não só persistiram, como também se difundiram e se entrelaçaram com a cultura dominante, dando lugar à circularidade cultural” (SOIHET, 2008, p. 156).

Roberto Moura (1995) explora o que denominou como “pequena diáspora baiana” que configurou uma outra face do Rio de Janeiro, em contrapartida àquela que se “civilizava” no centro e na zona sul, a partir das reformas urbanas do prefeito Pereira Passos entre 1903 e 1906. Naquele período, criava-se um projeto hegemônico de uma cidade idealizada no novo centro, ao entorno da avenida Central, enquanto espaço de ostentação da burguesia, consolidando uma vitrine da civilização brasileira. Reformas urbanas e políticas higienistas marcavam a repugnância em relação às classes populares, ao mesmo tempo em que se baseavam em modelos europeus. As classes populares e os segmentos afro-brasileiros estavam excluídos de um projeto da nação vinculado a ideias de civilização e progresso: “a imagem pretendida para o Brasil era a de um país higiênico, burguês, moderno e acima de tudo, branco” (FENERICK, 2005, p. 30).

Moura (1995) aborda que, em contraposição a esse projeto, a cidade se expandia nos subúrbios e nas favelas, a partir do crescimento demográfico progressivo desde a segunda metade do século XIX. Processo ao qual acompanha o fato de que a partir da metade do século XIX, com as condições de vida agravadas na Bahia, e especialmente a partir da abolição, constituiu-se um fluxo migratório regular de afrodescendentes em direção à capital, criando grupos de sociabilidade e de ajuda mútua. Junto com outros que lá já estavam ou viriam de outras partes do país, fariam parte dos 66,49% da população que era classificada como negra no censo de 1890, sendo ainda parcela mais expressiva se levada em conta apenas as classes subalternas.

Os arredores da Cidade Nova, Gamboa, Saúde, nomeados de “Pequena África”, são tidos como um local especial na elaboração da música popular urbana, sem dúvida sincrética, mas com forte influência do ritmo e estrutura musical africana, no qual se destacam o choro, o lundu, o maxixe e o samba. Dentro de um histórico de desconfiança e repressão, apropriavam-se de datas católicas para festejos de origem africana. Os ranchos, agremiações que teriam já história em Salvador, antes saíam no dia 6 de janeiro, durante a festa dos Reis, mas devido às resistências e investidas policiais

passaram a se apresentar no período do carnaval, festa de origem europeia com longa tradição, na qual se concediam liberdades, dentre elas, sexuais.

Rachel Soihet (2008) demonstra que nas primeiras décadas do século, a Praça Onze se tornou o lugar de referência dos ranchos afro-brasileiros, como também um local privilegiado para o samba improvisado. Seu carnaval passou a ser conhecido e divulgado pela imprensa, embora com notórias críticas moralistas que os desqualificavam enquanto expressão de um mundo “primitivo” e, portanto, não civilizado. Muitas vezes, os mesmos sujeitos frequentavam festividades e espaços distintos como o carnaval da Praça Onze, a festa da Penha, as casas das “tias” baianas, configurando uma rede de sociabilidade com linguagem própria, marcada por expressões lúdicas e religiosas de ascendência africana.

O julgamento moral dessas manifestações acompanhava uma crescente curiosidade pelas mesmas, uma abertura de espaço no mercado de entretenimento para seus músicos e, em seguida, uma expressiva audiência dos seus produtos na indústria fonográfica nascente. Pixinguinha, Araci Cortes, Sinhô e João da Baiana são alguns dos nomes que se consagraram no início da cultura de massas da capital, oriundos daquela localidade. Os intercâmbios entre a cultura popular urbana, marcadamente negra, com a cultura de massas e os festejos nacionais se efetivaram dentro de um histórico de mediações culturais entre membros da elite e os das classes subalternas. José Wisnik (1982) analisa os trânsitos estéticos e ideológicos entre os sinais musicais não marcados por barreiras intransponíveis, mas por “biombos” que representavam espaços sociais divididos (podemos dizer racializados), mas com conexão relevante.

Para seu esquema explicativo, usa a arquitetura da casa de “Tia” Ciata como metáfora dos intercâmbios culturais entre classes, na qual os espaços mais receptíveis ao público, como a sala de visitas, eram destinados às reuniões e à música, enquanto o mais restritivo aos visitantes, o quintal, era onde as atividades do candomblé eram desempenhadas. Em sua visão, há um processo recíproco de apropriação e recodificação de matrizes culturais distintas que não questionam a hierarquia social, antes se construía a partir dela, dentro da dinâmica do favor, criando algo novo, nacional:

Enquanto o negro avança para o lugar público onde se faz reconhecível e reconhecido, apropriando-se, mimetizando ou distorcendo a seu modo formas de cultura branca de base europeia, os políticos e intelectuais brancos vão ao candomblé e apadrinham o samba, reconhecendo nele uma fonte de autenticidade “nacional” que os legitima. (WISNIK, 1982, p. 155)

Os trânsitos entre os signos da cultura popular e um público mais ampliado se davam a princípio nas manifestações culturais urbanas, a despeito das expressões culturais populares afro-brasileiras conviverem com a perseguição da polícia e da Igreja. Roberto Moura (1995) aponta a festa da Penha, enquanto uma apropriação de um ritual originalmente católico para expressões de origem africana, como um processo de “africanização” da cultura hegemônica, com difusão para a população em geral, dada sua localidade. Naquela localidade, a “Tia” baiana Ciata montava sua barraca, acontecendo isso até a sua morte, em 1924, e, ali, muitos grupos e mesmo duelos musicais sempre estavam presentes, com Donga, Caninha, Pixinguinha e Sinhô, que apresentavam músicas marcadas pela improvisação e divertimento.

O carnaval popular foi outra expressão cada vez mais aceita socialmente, sendo o grupo dos baianos na Praça Onze importante em seu reconhecimento. Não se tratava da única forma de carnaval. Na avenida Rio Branco, antiga avenida Central, havia o curso, caracterizado por seus desfiles de carros e as guerras de confetes de exposição elitista, com camarotes inacessíveis (FERREIRA, 2004, p. 247). Isso não significava a ausência das classes populares naquele local, já que estas circulavam pela cidade durante a festividade. Do final do século XIX aos anos 1920, agremiações carnavalescas de diversos nomes ocupavam as ruas da cidade, constituindo um circuito de trocas culturais que chamava a atenção da imprensa em sua diversidade:

A presença das manifestações populares nas ruas constituiu uma constante, juntamente com aquelas consideradas próprias da elite como as grandes sociedades e, já no século XX, os cursos. Eram os cucumbis, os zé-pereiras, os cordões, de início, em plena rua do Ouvidor. E como explicar a magnífica crônica de João do Rio sobre os cordões? Segundo ele, na Rua do Ouvidor, nos primeiros anos desse século (sic), era provável que dançassem 20 cordões e 40 grupos... Depois, disseminaram-se os ranchos e os blocos. É verdade que principalmente após a abertura da Avenida Central, o carnaval popular concentrou-se na Praça Onze; mas nunca os populares abriram mão de desfilar, também, na Avenida Central. Apesar de toda a campanha discursiva e repressiva movida contra suas manifestações, rotulando-as de “atrasadas”, “selvagens”, “grosseiras” etc., a fim de exterminá-las, aqueles segmentos utilizaram-se dos diversos espaços. (SOIHET, 2008, p. 157-158)

Algo importante a ser observado é que o carnaval até 1920 era baseado em polcas, modinhas, valsas, lundus, maxixes e os ritmos. A partir da década de vinte que o samba passa a predominar, relacionado com a importância da Praça Onze e dos baianos:

A Praça Onze, nos anos 1920, funcionava como uma espécie de ponto de convergência de todo o mundo do samba durante o carnaval. Ranchos, blocos e cordões que perambulavam pela cidade, em algum momento desfilavam na Praça Onze. Os laços de samba no carnaval se estreitavam, portanto, cada vez mais entre os sambistas de vários pontos da cidade, passando pela praça famosa do samba. (FENERICK, 2005, p. 112)

Em 1932, o carnaval da Praça Onze com desfiles das recentes escolas de samba, surgidas dos blocos carnavalescos entre o final dos anos 20 e o começo dos 30, passaram a competir em concurso patrocinado pelo jornal *Mundo Sportivo*. No ano seguinte foi patrocinado pelo jornal *O Globo* e, assim, passou a fazer parte do desfile oficial da cidade, com o aval do prefeito Pedro Ernesto que o oficializou. Com a oficialização, passou-se a incorporar elementos artísticos e musicais em uma apresentação moderna enquanto que os regulamentos dos desfiles “contribuíram na fixação de um modelo de samba e de uma prática do samba” (MOURA, 1995, p. 118). Tem-se o fim do improvisado e o incentivo à mudança das letras de vários sambas, “pois estes tinham que se enquadrar no enredo, que cada vez mais era destinado para ‘fins pedagógicos’, por pressão de intelectuais e jornalistas” (FENERICK, 2005, p. 119).

Com os concursos promovidos pelos jornais, sendo a letra um dos quesitos da competição, constitui-se um “fator importante na regulamentação ideológica/estética do samba” (FENERICK, 2005, p. 119). Temas como a malandragem deveriam ser excluídos e em substituição, enredos “edificantes” eram estimulados, com temas nacionais. Em busca de reconhecimento também se criava, entre os próprios artistas, a imagem do sambista com terno e gravata para se contrapor à imagem do sambista contraventor. O improvisado de versos manteve-se somente depois do desfile, no que se convencionou chamar de batuques, muito embora seguidamente perseguidos após a implementação do Estado Novo (FENERICK, 2004, p. 123).

Por meio das mediações entre governo, compositores e membros dos grupos carnavalescos, constitui-se na análise de José Adriano Fenerick um pacto entre estes sujeitos, e assim, valores populares eram enaltecidos como raízes da nacionalidade, legalizando ou oficializando as escolas de samba, além da “concessão de subvenções

para a realização dos desfiles, ao mesmo tempo em que aponta para um reconhecimento social do samba, [que] é também uma forma de controle social expresso pela premiação do sambista ‘bem comportado’, o sambista que não foge às regras” (FENERICK, 2005, p. 126). De outro lado, materializou-se a utilização de temas permitidos oficialmente que se encontravam com a ideologia do Estado. Rachel Soihet (2008) concorda com essa visão que salienta a resistência e negociação entre as partes:

Vargas, com sua ascensão, vale-se da música popular e das agremiações carnavalescas como veículo para a integração dos populares no seu projeto de construção da nacionalidade. Paralelamente, toma vulto o esforço de líderes dos populares em afirmar sua participação no sistema, garantindo a presença reconhecida de suas manifestações nas ruas da cidade. Dessa coincidência de interesses, resulta o predomínio do popular no carnaval, tornando-se o samba sua música característica. Os negros tiveram papel preponderante na construção dessa cultura, que passou, posteriormente, a caracterizar toda a sociedade. (SOIHET, 2008, p. 158)

A consolidação de um mercado de cultura de massas tornou a negociação mais complexa do que uma conciliação entre os dois lados, reconfigurando a forma de construção do nacional. Neste período, o carnaval e a música popular já estavam entrelaçados, quando boa parte da produção musical prévia ao carnaval se tratava de composições carnavalescas. O consumo na esfera do entretenimento carioca cada vez mais incorporava a cultura popular de origem afro-brasileira. Bairros boêmios, como a Lapa, incluíam a presença de músicos populares e atraíam intelectuais. Os teatros de revista incorporavam o samba e os cinemas apresentavam os cartazes do rádio em movimento ao público em geral, mesmo fora da capital federal.

Ao lado da incorporação da cultura afro-brasileira ao nacional, o rádio e o mercado de cultura de massas se desenvolviam a partir da busca por consolidação de amplo público e para isso impunham certos padrões de aceitabilidade daquela cultura. Observa-se um processo no qual emergem os ídolos do rádio, quase sempre brancos e de classe média. Trata-se de um processo no qual se positiva a cultura popular e negra ou mestiça, mas exige-se o branqueamento na forma de sua apresentação. Para a aceitação ampla do samba, alguns artistas foram fundamentais:

Carmen Miranda, Francisco Alves, Custódio Mesquita, Noel Rosa, Ari Barroso entre tantos outros, através principalmente do rádio, do disco e do cinema, conseguiram tornar o samba palatável para uma

grande parte da sociedade brasileira – sobretudo a classe média que era quem efetivamente consumia discos de música popular, ouvia rádio e ia ao cinema -, ao mesmo tempo em que, em certo sentido, “educavam” e “massificavam” (e em certo grau, “padronizavam”) essa música. (FENERICK, 2005, p. 72-73)

O consumo palatável para a classe média movia a busca do mercado de cultura de massas, mas seria simplificação reduzir tal consumo à aparência branca de cantores. Richard Miskolci (2012, p. 51) define a sociedade da virada do século como pautada por um ideal de branquitude, no qual a elite, em especial seus homens, atribuía um valor próprio distintivo de superioridade em relação ao resto da população, dada sua ascendência europeia e aburguesamento. Um ponto de viragem se dá com a consolidação do mercado de cultura de massas a partir de fins de 1920, imbricando a branquitude com os valores e produtos do mercado norte-americano e incluindo as mulheres como objeto de consumo masculino no entretenimento e publicidade.

O advento da cultura de massas positivou a cultura popular e afro-brasileira, mas apenas o fez, na medida em que atualizou a branquitude. A apresentação branca derivava de um filtro moral e racial imposto pelo mercado de cultura de massas. Ao mesmo tempo em que se abria espaço de divulgação do popular e da cultura afro-brasileira, essa era incorporada ao nacional somente por meio da ocultação da negritude.

Não se trata de uma questão cromática, mas de uma concepção racialista moral presente nas classes médias e altas da sociedade, na qual o branco representaria o “civilizado”, de cultura mais adiantada e, portanto, passível de ser considerado como elemento nacional. A cultura popular e afro-brasileira poderia ser valorizada enquanto matéria-prima, representativa da autenticidade a ser elaborada valorativamente e apresentada de forma branca. Em busca de aceitação hegemônica, o filtro racial se impôs na dinâmica de concorrência da esfera do entretenimento carioca.

Em outras palavras, o processo no qual a cultura popular urbana era alçada a nacional se forjou na ideia de que “o samba poderia ser aceito pela sociedade, porém, um samba limpo, higiênico, civilizado, enfim, um samba vinculado com a imagem dos brancos. E, de acordo com esse tipo de pensamento, o agente civilizador do samba já existia no Brasil: era o rádio” (FENERICK, 2009, p. 71).

A carreira de Carmen Miranda, de seu início à consagração, marca uma aproximação cada vez maior com o mundo reconhecido como “civilizado”, marcado pela branquitude. Apesar de nunca ter se afastado de seus músicos e compositores iniciais ligados às classes populares, seu crescimento profissional a vinculou a

compositores da classe média, dentre eles Ary Barroso e Braguinha, e a proporcionou parceiras em shows com outros cantores proeminentes do rádio como Francisco Alves e Almirante. Em 1934, em uma de suas excursões para a Argentina, apresentou-se junto com o Bando da Lua, anunciados na época como “um grupo de rapazes da nossa melhor sociedade” (CASTRO, 2005, p. 112) que recusavam pagamentos de modo a não serem identificados como sambistas de profissão. A ligação entre o grupo e Carmen ficaria marcada no auge de sua carreira no Brasil, quando a acompanhavam no cassino da Urca e, especialmente, em sua carreira internacional<sup>20</sup>.



O Bando da Lua



O Bando da Lua com Carmen Miranda

Sua carreira alcançou sucesso reconhecido pela elite carioca e de outras localidades com a lei aprovada por Vargas que restringia a maior parte dos números artísticos dos cassinos a artistas brasileiros. Sua vida pessoal acompanhou a mudança de espaços sociais marcados pela negritude e mestiçagem para espaços brancos. Da Lapa para uma casa simples e central, nos Arcos do Telles e, conforme ganhou mais dinheiro, Carmen mudou-se com sua família para regiões mais valorizadas: em 1931 para o Curvelo, em 1935 transferiu-se para o Flamengo e em 1937 para a área nobre da Urca, próxima ao cassino do qual sairia para sua carreira internacional. Desde 1934, Carmen namorou Carlos Alberto da Rocha Faria, de família rica que aceitava com resistências o namoro: contrastava-se a descendência rica de Carlos Alberto com a riqueza material efetiva de Carmen.

---

<sup>20</sup> O Bando da Lua contava inicialmente em seus integrantes com o cavaquinista Stenio Ozorio, o banjista Ivo Astolfi, o ritmista Armando Ozorio, o pandeirista Oswaldo Eboli (Vadeco) e o violonista e cantor Aloysio de Oliveira. A banda acompanhou Carmen na maior parte de seus filmes hollywoodianos, muito embora com mudanças em sua formação.

Carmen cantou e participou do processo moral, efetuado via mercado de cultura de massas, no qual “o samba desce o morro”, como na canção “Cabaret de Morro” de Herivelto Martins, gravada pela cantora em 1937:

E vim descendo, batucando os meus tamancos  
abandonando a malandragem, o barracão  
Embora sendo nascida no morro e criada na orgia  
vi que essa gente não tem civilização...  
E resolvi a mim mesma de voltar  
se a vida um dia, se Deus quiser, melhorar  
Com um ricaço pendurado no meu braço  
vestido de seda, capote de forro  
civilizarei o morro.

Como afirma Fenerick (2009), a divisão polarizada entre “morro” e “cidade” é simbólica e não concreta. Traçar uma origem do samba como o samba de morro, revelador de sua autenticidade ou pureza, resgata uma perspectiva datada que recorre a uma visão essencialista e estanque dos processos culturais. Ademais, a região central do Rio de Janeiro denominada “Pequena África”, onde conviviam grupos afro-brasileiros, foi um importante lócus de criação em período prévio à criação individualizada para a indústria fonográfica. Tal passagem “simbólica” representa antes o processo moral de branqueamento e aburguesamento do samba, processo ao qual permitiu ao samba aceitação social e transformação em música nacional. Fenerick (2009) salienta que o samba vinculado ao universo simbólico e expressões próprias a grupos afro-brasileiros e suas expressões religiosas passou a concorrer com outro cidadão e do botequim, no qual a figura de Noel Rosa aparece como exemplar.

A passagem do samba “do morro à cidade” estava associada a um projeto já em andamento de remodelação dos valores associados ao samba, já que se tornava uma música brasileira por excelência. Assistimos a um processo que é bem sintetizado na expressão “higiene poética do samba” de Orestes Barbosa, um dos pioneiros a escrever um livro sobre a música popular carioca (*Samba* de 1933). Barbosa estava se referindo ao discurso da malandragem que deveria ser excluído do samba. Em específico, após a gravação em 1933 de “Lenço no Pescoço” de Wilson Batista, interpretada por Silvio Caldas, música apologética à malandragem que foi censurada pela Confederação Brasileira da Radiodifusão.

“Lenço no Pescoço” deu origem a uma polêmica musical entre Wilson Batista e Noel Rosa. Noel Rosa respondeu a Batista com sua música “Rapaz Folgado” na qual

propõe a mudança de comportamento do malandro, alterando sua conduta marginal para outra, de caráter mais aburguesada (FENERICK, 2004, P. 69). A polêmica e a censura são um exemplo interessante de um interessante filtro racial, de cunho moral, que se estabelecia por meio do rádio, desde sua invenção no Brasil. A primeira estação, a Sociedade do Rádio do Rio de Janeiro, foi fundada em 1923 por intelectuais com o propósito educativo, assentada no objetivo de “civilizar” o povo que pouco tinha acesso à educação. Durante a década de 20, o rádio se resumiu a empreendimentos não comerciais, elitizados e de precariedade técnica. O ponto crucial de transformação do rádio se deu em 1932 com a “autorização oficial para veiculação de anúncios, através do decreto-lei 21.111” do governo de Getúlio Vargas (FENERICK, 2005, p. 54).

A partir desta lei não apenas se desenvolve um mercado competitivo das estações de rádio, como seu conteúdo se altera qualitativamente. Notadamente, a partir do predomínio da música popular ante a música erudita então dominante. O que se seguiu foi que muitas opiniões divulgadas na imprensa baseavam-se na ideia de que “o negro, a pobreza e a marginalidade (...) na visão das elites e dos setores médios da sociedade, não poderiam de forma alguma ser os representantes brasileiros do mundo moderno” (FENERICK, 2005, p. 71). Neste contexto, a Confederação Brasileira de Radiodifusão foi criada em 1933 como uma organização cuja finalidade era defender os interesses das emissoras, mas com o direito de vetar certas canções que ferissem a moral, ainda certos de sua missão civilizatória. Em poucos anos, a tarefa de censura passaria também ao Estado, com a emergência do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

A censura de “Lenço no Pescoço” não acabou com a temática do malandro, antes a estimulou. Muitas canções versaram em torno do tema, dentre as quais se destaca “Mulatinho Bamba”, de Lamartine Babo e Kid Pepe, gravada por Carmen em 1935:

Ó que mulatinho bamba  
como desacata quando samba - ô ô ô ô (...)  
Não anda armado de navalha  
nem lenço no pescoço nem chapéu de palha  
Mulato fino e alinhado  
tem gestos e atitudes de um deputado  
Por causa deste mulatinho  
eu fico na janela o dia inteirinho  
quando êle passa na calçada  
parece o Clark Gable em “Acorrentada”.

Carmen Miranda, nesta canção, expressava a presença de um “mulatinho” que, diferentemente do malandro, não anda com a navalha e nem lenço e chapéu de palha. Ao contrário, é tão higienizado que ora lembra um deputado, ora se remete à estrela de cinema Clark Gable. Por outro lado, a letra da música acaba se configurando como uma valorização do popular e do afro-brasileiro como nacional. Acompanhava a própria busca de reconhecimento dos sambistas que então se apresentavam de terno e gravata, desvinculando-se das associações pejorativas. Trata-se de uma readequação do sambista aos critérios da branquitude da época.

O samba se fazia ainda mais reconhecido não por meio dos próprios compositores e seus vínculos com a “Pequena África” ou dos morros e suas escolas de samba, mas na figura dos cartazes do rádio que o divulgavam em programas ao vivo e com auditório, circulando no mercado de cultura de massas da capital e estampando seus rostos nas capas das revistas ilustradas, consumidas pelos fãs. É por meio do rádio e da formação de seus grandes cartazes, quase sempre brancos e provenientes da classe média, que o samba pôde deixar de ser associado ao atraso e passar a ser representativo da modernidade e do porvir. O samba tornou-se música de doutor, como registrado no artigo “Mario Reis, sambista ou bacharel?” (s/d, p. 41, Arquivo do MCM) de Mozart Araujo na *Revista Carioca* em que o autor salienta que o cantor do rádio se “popularizou sem se vulgarizar”, sendo um interprete legítimo do samba.

O rádio projetava nacionalmente nomes como Carmen Miranda, Orlando Silva, Francisco Alves, Mário Reis, Noel Rosa, Dalva de Oliveira, Sílvio Caldas, Lamartine Babo, Braguinha, Gilberto Alves, Ari Barroso entre outros tantos; fato que não ocorria frequentemente com nomes como Bide, Marçal, Cartola, Ismael Silva, Paulo da Portela, Carlos Cachça, Candeia, etc. (FENERICK, 2009, p. 180)



Mário Reis e Carmen Miranda, 1935.



Carmen interpretando “Primavera no Rio” em *Alô, Alô Brasil!*, 1935.

O sambista negro e pobre, mesmo tendo o samba alcançado um reconhecimento social considerável, “passou a atuar quase que exclusivamente nos bastidores como fornecedor de matéria prima para os cantores. (...) Fornecedor de composições para os grandes cartazes do rádio, ou como instrumentistas acompanhantes destes últimos (FENERICK, 2009, p. 179). Uma prática muito comum na época era a de sambistas de classes populares venderem suas composições que eram gravadas como se fossem de outros autores, já reconhecidos no mercado fonográfico<sup>21</sup>. A aparência branca passou a ser um aspecto determinante no acesso a carreira de cantor de rádio, sendo que os cartazes do rádio conquistavam padrões de vida muito superiores ao dos compositores que muitas vezes eram negros e de classes populares.

Trata-se de um processo que carrega uma ambiguidade fundamental, pois de outro lado se valorizava a cultura popular e afro-brasileira, posto que era considerada algo autenticamente nacional. Ao lado de canções que enalteciam a mudança do comportamento dos sambistas e substituíam o malandro e sua navalha, outras valorizavam a autenticidade nacional encarnada nas manifestações culturais populares. Tal valorização ia ao encontro de um período no qual a intelectualidade passou a valorizar as “coisas nossas” em contraposição a estrangeirismos, em busca de uma identidade nacional. Mesmo os defensores de uma “higienização” do samba, não discordavam de seu caráter nacional, apenas demandavam que tomassem uma aparência considerada mais “civilizada”.

Para além dos intelectuais, no período os sambistas buscavam ver reconhecidas suas origens culturais e em suas composições não deixavam de relacionar o universo cultural afro-brasileiro ao nacional. A música popular tinha um grande apelo ao público que passava a reconhecer nela seu caráter nacional, já modernizada pelo rádio. A aparência branca dos ídolos era uma forma de mediação pela qual as classes médias poderiam consumir as músicas, já com uma certa distância do que era considerado “bárbaro” e “primitivo”. Nos termos de Darién Davis (2009):

Artistas brancos ou pelo menos não negros, usavam máscaras negras para demonstrar que eles eram brasileiros autênticos. Importantes

---

<sup>21</sup> Nem sempre a prática era prejudicial a compositores. Ismael Silva, por exemplo, teve várias de suas canções gravadas em uma suposta coautoria de Francisco Alves que se aproveitava de sua fama e do talento de Silva para alicerçar sua carreira. Em declaração ao Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro, o compositor negro ressalta como o acordo foi bom para os dois, visto que possivelmente não teria alcançado sucesso sem a “ajuda” de Alves (CAYMMI, 2013, p. 84-85). O episódio é apenas mais uma constatação que a aceitação do samba passava pela “branquitude”.

ícones musicais populares dos anos 30 e 40 no Brasil como Carmen Miranda, Aurora Miranda, Francisco Alves e Mário Reis, todos eles brancos, celebraram as expressões populares afro-brasileiras em seus repertórios. Em suas performances dentro e fora do rádio, além de suas gravações, artistas brancos cantaram assumidamente sobre personagens negras e assumiram personalidades negras, incluindo a mulata ou o mulato, o malandro, sagaz trapaceiro das ruas, e a baiana, a vendedora de rua de origem da cidade de Salvador. Eles cantaram sobre temas sociais da negritude como: viver na favela, pagar as contas, problemas pessoais relativos à beleza e achar um par romântico. Muitos também popularizam gírias das classes populares negras e interpretaram danças associadas aos afro-brasileiros. De fato, muitos artistas brancos cresceram em bairros multiculturais e multiraciais e viam essas manifestações culturais não simplesmente como expressões negras, mas também como expressões populares brasileiras que influenciaram sua visão de mundo, então eles as reivindicavam como suas. (DAVIS, 2009, p. xvii, *tradução minha*)

Davis (2009) aposta na ideia de que a negritude passou a ser comercializada em um mercado voltado à valorização do nacional. Em sua visão, “a negritude se tornou uma máscara, um mecanismo pelo qual os brasileiros [brancos] poderiam celebrar uma cultura nacional ‘autêntica’” (DAVIS, 2009, p. 187, *tradução minha*). Na minha interpretação, o cartaz branco do rádio representava a cultura nacional incorporando sua negritude ou mestiçagem, mas não se igualando a ela. A branquira visível era como a constatação, para amplos setores que passavam a consumir o samba, de que este já estava “civilizado”, já poderia se tornar objeto de fruição e orgulho nacional.

Os temas populares e afro-brasileiros poderiam então ser incorporados já que não faziam referência direta aos espaços e sujeitos marcados pela pobreza e negritude. Antes, vinculavam-se a figuras que se associavam com o rádio e a modernidade que estava nele representada. Ocupavam um espaço simbólico similar ao *star system* do cinema norte-americano, mas que no contexto nacional se materializou em sua relação com o rádio. E, por fim, se imbricavam com uma esfera de entretenimento que passava a veicular tais manifestações musicais em diversos estabelecimentos.

Trata-se da constatação de um filtro racial que se baseava em uma contradição particular: valorizava-se a cultura popular, desde que se enquadrasse aos valores tidos como modernos na capital irradiante e se apresentasse ocultando a negritude. As consequências materiais se faziam visíveis. O racismo pode ser medido, dentre outras coisas, pelas diferenças de salários, na exibição dos funerais e nos estabelecimentos que regulavam a entrada de seus artistas. O racismo institucionalizado impedia o acesso aos negros aos maiores degraus da fama, além de bons salários. Como exemplos:

incomparáveis eram os salários e os pomposos e populares funerais de Francisco Alves e Carmen Miranda com o de Sinhô e outros compositores populares; Grande Othelo, parceiro de Carmen Miranda, entrava no Cassino da Urca pelas portas dos fundos, segundo relatou em entrevista de 1987 ao programa Roda-Viva.

Carmen Miranda, em uma representação do popular, encarnada em sua figura branca, teve as portas abertas para suas performances em espaços nos quais a cultura popular não entrava até então, sendo protagonista no processo de ampla aceitação social do samba. Com grande familiaridade com o mundo da cultura de massas e da moda, incorporava em suas aparições públicas e midiáticas signos da modernidade. Por outro lado, não deixou de reproduzir com maestria elementos próprios da cultura popular em suas apresentações, gravações e entrevistas. Carmen Miranda equilibrava-se entre tensões que existiam quando o popular era alçado a nacional.

Em um período de fortes negociações entre o que poderia e o que não poderia ser considerado nacional, entre qual deveria ser o samba reconhecido e com a presença de espaços de criação que contavam com vários sujeitos de origem sociais distintas participando da produção musical, as fronteiras estavam ainda pouco delimitadas, dando margem a ambiguidades. “Sai da toca Brasil” de Joubert de Carvalho, foi gravado por Carmen em 1938, versando sobre o “Brasil que foi senzala dançou na macumba batendo o pé no chão. É bom que não te esqueças nunca que agora a dança é no salão”.

Na canção, Carmen parecia afinada com as perspectivas de “civilização” do samba, contrastando com várias outras de suas músicas. No mesmo ano do samba de Joubert, Carmen gravou “Quem Condena a Batucada” de Nelson Petersen que diz: “Quem condena a batucada dessa gente bronzada não é brasileiro. E nada mais bonito é que um corpo de mulher a sambar no terreiro”. Como afirma a teórica feminista Joan Scott (1998), “há conflitos entre sistemas discursivos, contradições dentro de cada um deles, significados múltiplos possíveis” (p. 319-320). De fora do universo político, marcado pelo discurso que se quer coerente e com determinados fins, antes dentro do universo artístico, os significados expressavam ambiguidades e fluidez, em especial por conta do momento de reconfigurações simbólicas em jogo.

Muitas das ambiguidades davam margem ao questionamento dos discursos hegemônicos que buscavam “higienizar” ou “civilizar” o samba. “Elogio da Raça” de Assis Valente, gravado por Carmen Miranda em 1933, valoriza como brasileiro o “nêgo”, supostamente o verdadeiro cidadão nacional: “Nêgo bamba nos ataques do fuzil. Nêgo bronzado, bronze que tem alma. A alma de guerreiro p'rá defesa do

Brasil!”. De um lado, a letra expressa expectativas da época de homogeneidade nacional, de uma “raça” brasileira, de outro lado, o produto final dessa “raça” não aponta para o branqueamento, vale dizer, gravada por uma cantora branca. O brasileiro é caracterizado pelo “bronze que tem alma”, “alma de guerreiro pr’á defesa do Brasil!”, denotando assim uma vinculação entre “nêgo” e a instituição máxima da identidade nacional: as forças armadas.

Os malandros e o morro povoam algumas de suas canções. A famosa “Camisa Listada” (1937) de Assis Valente traz a perspectiva de uma esposa sobre seu marido folião que, fazendo referência ao símbolo maior da malandragem, por sua vez associada à negritude, “levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão”, e não deixava de lado a bebida alcoólica, pois “em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati” e, por fim, sonhava em se vestir de mulher na folia: “se ele pega as minhas coisas vai dar o que falar. Se fantasia de Antonieta e vai dançar no Bola Preta até o sol raiar”.

A dissidência com a ideologia trabalhista vigente tendo como contraponto o carnaval já aparece em suas primeiras gravações, como em *Dona Balbina* de Josué de Barros, na qual “o trabalho me amofina, não nasci para sofrer (...). Vou me atirar na gandaia. Pois só assim vivo bem (...). Mesmo sem ser libertina, gosto um pedaço da orgia”. Nessa música, como em muitas outras, Carmen introduz algumas gírias próprias do falar cotidiano popular carioca como “Meu nego” e “não é?”.

A religiosidade afro-brasileira também perpassa algumas de suas canções gravadas. Em “Feitiço Gorado” (1930) de Sinhô há uma clara referência a um “trabalho” religioso, quando diz: “tu amarraste num santo com minha roupa suada. Jogaste n’água atrasada em vez da encruzilhada. Embaixo do teu colchão peguei meu lenço suado. Com três nozinho apertado e o meu retrato amarrado” e, fazendo referências a divindade de origem africana, completa: “Mas eu que sou do Ogum filha do coração. Já despachei com Exu essa maldita paixão”.

Carmen cantou também a aceitação do samba em “O Samba é moda” (1929) de Josué de Barros, associada a sua entrada nos salões e reconhecido pela alta sociedade, algo que se concretizou em sua trajetória. Em “Alvorada” (1933) de Synval Silva, são os doutores que chegam ao terreiro para sambar: “P’rá gozar a mocidade, fiz um samba no terreiro. E tinha gente da Favela, de Mangueira e do Salgueiro. E até mesmo da cidade, tinha gente que é dotô. E que sambavam de verdade, p’rá mostrar o seu valô”. A linguagem popular, distante do português formal, aparecia em muitas das músicas, como em *Yáyá, YôYô* (1930) de Josué de Barros: “Nunca vi festa tão boa (Iaiá, Ioiô).

Carnavá é memo o suco (Iaiá, Ioiô). São três dias de alegria (Iaiá, Ioiô) que inté faz ficá maluco”.

Em muitos aspectos as letras de samba reforçavam o que era entendido hegemonicamente como atraso. Não à toa, a carreira da cantora foi também marcada por desconfianças e críticas em relação a ela. Em matéria da *Revista da Semana* de novembro de 1936, comenta-se sobre o seu contrato, que acabou durando apenas um ano, com a rádio Tupy. Diz o jornalista: “Cinco contos por mez! Adivinho perfeitamente a admiração dos leitores”. Indignado pelo pagamento de uma cantora popular em contraste com músicos formados em conservatórios, diz: “Então, uma cantora de sambas no Brasil ganha cinco contos mensaes?” (Arquivo da BN). Trata-se de uma opinião minoritária, mas com relativa expressão, demonstrando que o samba também acionava certos fantasmas da associação entre nação e “primitivismo”.

A aparência branca de Carmen Miranda a permitiu cumprir um papel, enquanto “grande cartaz do rádio”, de acomodar as tantas expectativas em jogo. Reconciliava os desejos dos compositores populares que viam suas expressões adentrarem nos espaços de elite, com o reconhecimento das altas camadas da sociedade que, embora com algumas resistências, a viam como representante de uma música que se tornava nacional a partir do moderno meio de comunicação do período: o rádio. Como ícone do rádio, passou a ser vista como uma artista especial pelo governo federal que se apoiava no moderno meio de comunicação para construir uma unidade nacional.

Em 1933, o Rio de Janeiro não tinha mais quatro estações climáticas, mas “As Cinco Estações do Ano” do compositor Lamartine Babo, as estações de rádio que fervilhavam na capital federal e que eram cantadas por Carmen Miranda, Almirante, Mario Reis e o próprio compositor. Para além do Rio, o rádio espalhava a música carioca para outras regiões do Brasil, permitindo uma conexão inédita que se estabelecia no país entre várias localidades, comprimindo tempo e espaço, como na música “Cantores de Rádio” de João de Barro (Braguinha), gravada por Carmen em 1936 e interpretada por ela e sua irmã, Aurora Miranda, no filme *Alô, Alô Carnaval*: “Nós somos as cantoras do rádio, nossas canções cruzando o espaço azul. Vão reunindo num grande abraço, corações de Norte a Sul”. Com o rádio, o samba era divulgado como ritmo nacional e podia chegar aos ouvidos e “corações de norte ao sul”.

Com a lei que regulamentava anúncios publicitários em 1932, instituiu-se no Brasil o modelo de radiodifusão comercial norte-americano a partir de concessões de canais particulares. Neste período, o samba e o carnaval ganhavam espaço na capital e a

indústria fonográfica crescia exponencialmente com a gravação elétrica consolidada. O disco coroava o samba, na medida em que “as gravadoras instaladas no Rio de Janeiro preferiam pegar o filão supostamente mais rentável no momento e cuja matéria prima estava mais próxima, no caso, o samba carioca” (FENERICK, 2009, p. 59). O mesmo filão era apropriado pelo rádio e, no próprio ano da regulamentação, Carmen Miranda assinou seu contrato com a rádio Mayrink Veiga (PRA-9), passando nos anos seguintes de “Rainha do Disco” a “Pequena Notável”.

Ao encontro desse processo, estão os objetivos do Governo Vargas: a unidade nacional e a integração de todas as regiões por meio da criação de uma identidade nacional. A ideia de unidade nacional se efetivou desde o começo do governo provisório, quando em abril de 1931 criou-se o Conselho Nacional de Educação (embora de alcance reduzido dado o sistema educacional pouco desenvolvido em termos nacionais), regulamentando e uniformizando a educação nacional, no mesmo momento em que se tornou obrigatório o canto do Hino Nacional em todos os estabelecimentos de ensino e associações educativas (SIQUEIRA, 2004). Tal ideal persistiu com mais força com a emergência do Estado Novo, algo que ganhou um marco simbólico com a queima das bandeiras dos estados em 19 de novembro de 1937, buscando evitar possíveis fragmentações no país e buscando a adesão à unidade nacional. O ideário nacionalista veiculado no período é perceptível no discurso proferido no Primeiro de Maio de 1938 pelo Presidente Getúlio Vargas:

Um país não é apenas uma aglomeração de indivíduos em território, mas é principalmente, uma unidade de raça, uma unidade de língua, uma unidade de pensamento. Para se atingir esse ideal supremo, é necessário, por conseguinte, que todos caminhem juntos em uma prodigiosa ascensão... para a prosperidade e para a grandeza da nação. (apud CAPELATO, 2004, p. 147)

O rádio veio cumprir papel essencial neste projeto de unidade nacional com a criação do programa governamental *Hora do Brasil* em 1931, reestruturado em 1939 pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Um dos pontos principais da preocupação era a integração de outras regiões ao nacional, em especial do interior do país, ou nas palavras do presidente Vargas, dos “*planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir*” (apud CAPELATO, 2004, p. 195). Em síntese, nas palavras da historiadora Maria Helena Capelato: “o rádio deveria estar voltado para o homem do

interior com o objetivo de colaborar para seu desenvolvimento e sua integração na coletividade nacional” (CAPELATO, 2004, p. 89).

O empenho do Estado de criar uma identificação ao nacional aproveitou-se da divulgação do samba que permeava os espaços culturais do mercado da capital federal e que se tornava o ritmo predominante nas rádios, encampando o teor nacionalista do período com canções que ligavam o Brasil ao samba e ao carnaval. Apesar da diversidade de ritmos produzidos pelo país, a música que se difundia no Rio a partir da indústria fonográfica e do rádio tornava-se sinônimo de música nacional.

Os vínculos entre música popular e governo se estreitaram no decorrer da década: o samba já estava presente no programa *Hora do Brasil*, em contrapartida, por decreto de 1937, obrigava-se as escolas de samba a usarem enredos patrióticos nos desfiles de carnaval. Getúlio Vargas era visto como parceiro do samba e da cultura popular urbana e foi um grande incentivador do mercado de lazer, cultura e entretenimento no Rio de Janeiro. Regulamentou as empresas de diversões públicas quando deputado federal em 1928 e, em seu governo, regulamentou uma lei de proteção ao cinema nacional e aos artistas brasileiros nos cassinos. Tais relações permitiram ao governante estabelecer mecanismos de legitimação popular de profundo impacto:

O envolvimento da imagem do presidente com o cinema, o teatro, o disco, o humor gráfico, o Carnaval e a gravura popular revelava que a prática inédita de produzir o consenso por meio de apelos sensoriais e conotações afetivas, se mostrava muito mais eficiente que a racionalidade dos discursos. Ao amestrar os potenciais desestabilizadores das novas tecnologias, o regime expunha a inclinação conformista de suas formas de consumo e sua particular adequação como recursos de gestão social. Interferindo na dinâmica dos instintos e dos afetos mais íntimos de cada um, o regime consolidava a ordem política coletiva. (SEVCENKO, 1998, p. 38)

Devido a sua importância como cantora, a trajetória de Carmen Miranda não se limitou ao rádio: viajou boa parte do país para apresentar a música que se tornava símbolo de brasilidade. Em 1932, Carmen iniciou suas excursões dentro do país, indo a quatro cidades da Bahia (Salvador, Cachoeira, São Félix e Alagoinhas) e a Recife, onde se apresentou em teatros. Nos anos seguintes, Carmen passou por Porto Alegre, Juiz de Fora, Belo Horizonte e outras cidades, interiorizando o samba, sempre contando com uma plateia ávida para conhecê-la pessoalmente. Ao lado de suas excursões, passou a se apresentar cada vez mais para um público de elite na capital carioca em novos ambientes de sociabilidade que se criam com os cassinos. O jogo voltou à legalidade em

1932, a partir da autorização do governo Vargas, mas foi em 1935 que Getúlio Vargas criou uma lei que obrigava os cassinos a usarem artistas nacionais em número equivalente aos estrangeiros em sua programação.

No ano seguinte, Carmen fez uma temporada no cassino do Copacabana Palace, frequentado pela “fina flor” da sociedade brasileira, e em seguida firmou-se na programação do internacional Cassino da Urca, onde se tornou conhecida também por visitantes estrangeiros que passavam no Brasil. Já no final da década de 30, a cantora fez apresentações pelo circuito dos cassinos e das águas em Minas Gerais, aproveitando-se do iminente turismo de elite que se formava na década de 30 na região intermediária entre São Paulo e Rio de Janeiro.

Paralelamente ao seu sucesso na vendagem de discos, no rádio e em suas apresentações, Carmen apresentava-se também fora do país, levando o produto “genuinamente nacional”: o samba. Em setembro de 1931, foi em excursão para a Argentina junto com Francisco Alves que já havia se apresentado anteriormente no país vizinho, sendo comparado a Carlos Gardel, ícone da música argentina. Nos anos seguintes, voltou pelo menos uma vez ao ano, muitas vezes com sua irmã também cantora Aurora Miranda, para apresentar-se nos teatros portenhos, passando também pela capital uruguaia Montevideú.

A cantora passou a ser amplamente conhecida em Buenos Aires, quando se torna patente que o samba era música representativa do Brasil, tal como o tango música argentina. Em maio de 1935, a sambista ganhou a alcunha de “Embaixatriz do Samba” quando foi para uma nova temporada na Argentina seguida da viagem do presidente Vargas em conferência de paz envolvendo o conflito entre o Paraguai e a Bolívia pela região do Chaco.

Em 1937, um golpe de Estado encampado pelo próprio governo desbancou as pretensões de democratização do país, constituindo-se, assim, o Estado Novo. Este assentou sua legitimidade através da ideia de que a modernização e a unidade nacional só se efetivariam por meio de um Estado forte, visto como um condutor de uma “nova era” que seria marcada não pelo confronto de ideologias e posições de classe, mas pela complementaridade orgânica entre o operariado e os empresários. A fomentação de uma identidade nacional revelou-se ainda mais fundamental, divulgou-se a ideia de que todos são trabalhadores da pátria e devem como bons cidadãos produzir e devotar seu coração à nação (CAPELATO, 2004).

A música foi um dos elementos centrais na estratégia do governo de fomentação da identidade nacional e os meios de comunicação serviram como instrumentos necessários para a amalgamação da diversidade populacional nos cantos do país a partir do ideal de nacionalidade. Com a criação do DIP (Departamento de Imprensa e Publicidade) em 1939, estabeleceu-se não apenas um órgão de censura que evitasse possíveis conflitos e fraturas que afetassem a unidade nacional, como também programas de difusão da identidade nacional.

Para tanto, a produção cultural passou a depender do crivo do Estado que se elegeu como condutor da cultura nacional. O povo, enaltecido enquanto depositário de uma cultura genuinamente nacional, mas também representativo da desordem e do atraso, deveria ser disciplinado e guiado por um Estado forte encarnado em um líder amparado por uma estrutura estatal desenvolvida e por um grupo de intelectuais nacionalistas. Durante o governo Vargas, os meios de comunicação, especialmente o rádio, passaram a ter explicitamente uma importância “com vistas à formação da consciência nacional considerada indispensável à integração da nacionalidade; no Estado Novo, o veículo foi valorizado como instrumento de propaganda política do regime” (CAPELATO, 2004, p. 88).

Como observa Renato Ortiz, há um hiato entre a intenção política do Estado e a realidade social que impunha limites: “o governo de Getúlio, apesar de sua tendência centralizadora, tinha que compor com as forças sociais existentes (neste caso, o capital privado, que possuía interesses concretos no setor da radiodifusão)” (ORTIZ, 2006, p. 53). O modelo norte-americano de radiodifusão se deparou com a inspiração de regimes autoritários europeus presente nos ideais políticos de integrantes do governo brasileiro que buscavam tirar o máximo de proveito das técnicas de propaganda e dos meios de comunicação. Deste embate, surgiu o investimento na Rádio Nacional, fundada em 1936, mas que passou, em 1940, a ser encampada, em parte, pelo governo. Trata-se de uma das cinco maiores rádios do mundo no período, atingindo parte significativa do território brasileiro e países vizinhos com programas orientados pelo DIP: “a ambição da Rádio Nacional não era apenas integrar o Brasil, mas também mostrar a ‘civilização brasileira’ aos povos civilizados do mundo” (FENERICK, 2009, p. 177).

Por meio do rádio, o samba passava a ser difundido nacional e internacionalmente. Mas o governo não apenas estimulava o samba e a cultura popular como passava a cobrar deles uma adesão às suas pretensões de união nacional e seus contornos ideológicos. Passou-se à regulamentação dos desfiles de carnaval e à

subvenção Estatal, acontecimentos que também produziram modificações no universo do samba, através do incentivo de enredos edificantes e de temas nacionais. Durante o Estado Novo as escolas de samba eram obrigadas a trabalharem com temas nacionais e muitos temas foram proibidos, constituindo uma negociação que acabou por incentivar o chamado “samba exaltação”, amplamente vinculado aos ideais governamentais.

A revista *Cultura e Política*, uma revista oficial e diretamente vinculada ao DIP, em artigo de Martins Castelo (dezembro de 1942, p. 174-176, Acervo da BN) intitulado “O samba e o conceito de trabalho”, versa sobre o “excesso, ao elogio da vadiagem, à exaltação do vagabundo de camisa listrada” (p. 174) contida no samba devido a suas raízes históricas na escravidão. Tais raízes seriam responsáveis pela caracterização do samba como veículo de repúdio ao trabalho. No entanto, salienta a “evolução” do samba em seu tempo que “desceu as ladeiras do morro para o asfalto das avenidas” (p. 175).

Com a mudança, os sambistas teriam “a sua atividade nas fábricas e nos estabelecimentos comerciais. Somente à noite, de regresso ao lar, pegam o violão, reúnem (sic) a turma no terreiro e principiam a batucada” (p. 175). Trata-se de mudanças estéticas e ideológicas justificadas em argumentos que alocavam as práticas populares ao atraso e violência, acompanhando “uma verdadeira caça aos malandros e prostitutas da Lapa, calcados em argumentos semelhantes, iniciando assim o declínio desse bairro boêmio” (FENERICK, 2009, p. 123). Ao lado das mudanças, o samba era divulgado no programa *A Hora do Brasil*, muitas vezes reproduzido por alto-falantes instalados nas praças das cidades do interior (CAPELATO, 2004, p. 88).

Foi nesse contexto que a voz da estrela do rádio, Carmen Miranda, chegava a pessoas de várias regiões do país por meio das ondas eletromagnéticas, enquanto sua imagem estampava as revistas ilustradas que circulavam nos centros urbanos, bem como sua imagem em movimento aparecia no cinema que compunha seu elenco basicamente com os cartazes do rádio. Como ídolo nacional, constituía-se enquanto sujeito importante na configuração de um universo simbólico que se instituía enquanto nacional. Participou dos filmes *Carnaval Cantado* (1932), *Alô, alô Brasil* (1935), *Estudantes* (1935), *Alô, alô Carnaval* (1936) e *Banana da Terra* (1938). Seu último filme foi o primeiro passo para a internacionalização de sua carreira, levando o seu número mais famoso a apresentações em cassinos e teatros, em especial a regulares apresentações no cassino da Urca.

Com incomparavelmente menos recursos que *The Gang is All Here* e com uma estrutura amadora da produção à distribuição quando comparada aos padrões

hollywoodianos, *Banana da Terra* ofereceu também uma visão fantasística do continente americano abaixo do equador, com um enredo focado em uma ilha fictícia chamada Bananolândia. A ideia de uma República de Bananas e éden tropical já está presente neste filme. No enredo, “uma monarquia fictícia, a ilha da Bananolândia, produz mais bananas do que consegue comer; o primeiro-ministro (Oscarito) sugere que a rainha (Linda Batista) venha ao Brasil para vender o excesso; ela chega ao Rio em pleno Carnaval e... Downey não queria saber. O que importava era o repertório musical” (CASTRO, 2005, p. 168)<sup>22</sup>. Diga-se de passagem, como em outros filmes, era lançado às vésperas do carnaval e com a presença de muitos cantores e cantoras do rádio. Isso estimulava um público ávido por ver suas estrelas nas telas e, assim, tentava-se a duras custas fazer de um empreendimento altamente custoso, como o cinema, algo rentável.

Entre bananas e carnaval, o filme de grande bilheteria seria reconhecido como um precursor da chanchada (DENNISON; SHAW, 2004), contando com roteiro escrito por Mario Lago e João de Barro (Braguinha) e produzido pela Sonofilmes do norte-americano Wallace Downey. As bananas também estariam presentes em muitos outros carnavais desde o ano anterior quando João de Barro (o mesmo que escreveu o roteiro do filme) e Alberto Ribeiro gravaram a música “Yes, nós temos bananas”, como uma resposta à música norte-americana de 1923 “Yes, we have no bananas”, apresentando assim o país como aquele definido pela fartura da fruta tropical. Com o sucesso comercial de *Banana da Terra* no país, acompanhado do sucesso de Carmen Miranda no cinema norte-americano, suscitou a composição de uma trilogia de frutas tropicais incorporando ao primeiro filme outros dois: *Laranja da China* (1940) e *Abacaxi Azul* (1944).

A abundância tropical associada ao paraíso edênico fazia parte de uma imagética local constitutiva de como o Brasil passava a ser representado em determinados contextos locais, com o desenvolvimento de um mercado de entretenimento na capital federal, no qual se encontravam articulados a comemoração anual carnavalesca, o rádio comercial e os teatros de revista. Parte da população letrada e das classes privilegiadas negava essa produção, amplamente criticada, de onde vieram os termos pejorativos de “chanchada” e de “abacaxi” para os filmes brasileiros. O segundo termo também era utilizado na crítica aos filmes que Carmen Miranda atuava em Hollywood.

---

<sup>22</sup> Devido a um incêndio na gravadora Sonofilmes, as cópias dos filmes acabaram. Não há como ter acesso ao filme original completo.

Não à toa, o mesmo termo “abacaxi” serviu de título para a trilogia tropical de Downey. Ironizando a própria crítica nacional e parodiando as representações hollywoodianas, tal produtor deu outros sentidos próprios ao contexto local e com linguagem própria. Constituíam-se uma forma de representar o país que pouco pode ser explorada se deixarmos de lado as representações via meios de comunicação de massa que circulavam internacionalmente. No entanto, as representações nacionais carregavam também uma história anterior ao cinema, dentro do mercado de cultura de massas carioca.

Banana da Terra foi originalmente uma personagem na peça do teatro de revista *Laranja da China*, interpretada por Araci Côrtes, mulata reconhecida como a quintessência da brasileira, por conta da cor de sua pele, além de ser considerada a rainha do teatro de revista e soprano afinadíssima. Sua personagem dava margem para um trocadilho. Na peça, quando se tratava de indagar como comer a banana da terra, uma ambiguidade instaurava-se entre a fruta e a personagem (WILLIAMS, 2006). Pode-se dizer que ambiguidade similar se dava com a personagem, já com uma história específica no teatro de revista, que Araci interpretou em outra peça: a baiana, figura sensualizada que está sempre a oferecer a seu interlocutor a provar sua comida.

Do cinema norte-americano ao entretenimento brasileiro, atesta-se que a identidade nacional performada em um corpo feminino sensual dentro de um cenário de frutas tropicais se configurava em lógicas nacionais e internacionais entrelaçadas, com influências recíprocas. As considerações de que a trajetória de Carmen Miranda nos Estados Unidos é uma fabricação daquele contexto, deixa de levar em consideração a complexa criação que circulava mundialmente por meio de trocas culturais favorecidas pelos meios de comunicação de massa. Carmen Miranda levou, para os Estados Unidos, muitos aspectos da cultura popular presente no entretenimento da capital federal.

Há muitos elementos semelhantes entre Araci Côrtes e Carmen Miranda. A última veio a adotar a personagem da baiana no filme com o nome de *Banana da Terra*, mas Carmen herdou mais de Araci do que sua personagem, salienta-se: um reconhecido linguajar “brasileiro”, os duplos sentidos e a sensualidade. No entanto, se Araci fez originalmente sua carreira entre os teatros de grande apelo popular da Praça Tiradentes, Carmen Miranda construiu sua carreira no rádio e, a partir dele, pavimentou seu sucesso em cassinos internacionais do Rio de Janeiro, nos quais levou sua personagem da baiana do cinema ao espetáculo ao vivo e, em seguida, rumou com ela aos Estados Unidos. A baiana com toda uma história própria no país se constituiu como elemento do universo

simbólico nacional, articulando não apenas a dimensão da raça, como também a de gênero. Com Carmen Miranda, portanto, tal representação da brasilidade passa a ser internacionalizada via meios de comunicação de massa.

A personagem da baiana na interpretação de Carmen Miranda, incorporada ao simbólico nacional, evoca a negritude e, associada a ela, a sensualidade. Desde o século XIX, a baiana é sinônimo da mulata no teatro de revista, atualizando as narrativas coloniais que a sensualizavam, ao mesmo tempo em que representava a síntese nacional concebida como racialmente harmônica. Tal personagem é estilizada por Carmen Miranda, cantora branca e de olhos claros, de forma a denotar traços cosmopolitas.

Como afirma Tania Garcia (2004, p. 111) sobre a baiana de Carmen: seus “laços identitários eram com a cidade espetáculo, com o mundo do entretenimento”. Segundo Robert Stam (2008, p. 132), Carmen Miranda surge com um papel ambíguo: “ela representava ao mesmo tempo ‘um mal disfarçado desejo de embranquecimento’ e uma simpatia pela ‘cultura negra’ com sua vestimenta imitando as típicas baianas negras, o samba, o batuque, os balangandãs, os instrumentos musicais”. Representando um “primoroso equilíbrio de opostos” (MENDONÇA, 1999, p. 53), constituiu-se no Rio de Janeiro como um ídolo que pôde ser apreciado por um público de diferentes classes e grupos sociais/raciais.

Carmen se equilibrava nas tensões que envolviam o redimensionamento do nacional, sintetizando demandas contraditórias. Sua carreira, dada a proximidade com artistas populares, era vista como representativa do reconhecimento social do samba. Ao mesmo tempo, associava-se à branquitude, entendida não apenas em termos cromáticos, embora estes fossem essenciais e tampouco era baseado em sua ascendência europeia – que muitas vezes foi levantada contra ela, em tons antilusitanos. A branquitude de Carmen Miranda era vinculada ao moderno meio de comunicação do período e com a cultura de massas, por meio da qual soube trabalhar sua imagem de forma a vincular-se não a manifestações populares tidas como menos “civilizadas”, mas com a sofisticação de suas aparições públicas e midiáticas e performances.

Da presença das baianas como vendedoras de quitutes na capital ou líderes religiosas e personagens importantes nas reuniões de samba, passando pela presença de suas imagens no carnaval – com a perenidade da ala das baianas – e chegando às atuações de baianas no teatro de revista, pode-se dizer que tal figura só é amplamente aceita como símbolo nacional com a interpretação de Carmen Miranda, branca e ícone do rádio comercial brasileiro. No auge de sua carreira no Brasil, em 1939, em uma de

suas apresentações no Cassino da Urca, Carmen foi descoberta por Lee Shubert, um empresário da Broadway que lhe abriu as portas para a internacionalização de sua carreira, contratando-a para seus primeiros trabalhos nos Estados Unidos.

A viagem de Carmen Miranda ao exterior tomou ares de uma expedição diplomática na área cultural, sendo ainda mais reconhecida como “Embaixatriz do Samba”, coincidindo com o período do Estado Novo, o qual aprofundava seu interesse e apoio à política cultural que valorizasse a unidade nacional. A trajetória de Carmen Miranda de “Pequena Notável” a “Embaixatriz do Samba” marca a difusão primeiramente interna e depois no exterior da música popular nacional. Quando migra para os Estados Unidos assume o *status* de representante da nação, tendo o aval e apoio do governo federal. Isso é visível quando, pouco antes de Carmen embarcar para os Estados Unidos, o presidente Getúlio Vargas sai “de seus cuidados em Caxambu, Minas Gerais, onde fazia uma estação de águas, para receber Carmen e o Bando da Lua – que lhe deram um show no hotel” (CASTRO, 2005, p. 194).

Em entrevista publicada no *Diário de Notícias* de 19 de abril de 1939, Carmen prometia: “Vou botar tempero brasileiro no gosto e no gôto daquela gente. (...) E vão comigo seis baianas repenicadas, isto é, vou levar seis fantasias representando a gente do Bonfim... Mandeí caprichar nesses trajes da nossa terra. (...)” (GARCIA, 2004, p. 185). O tom nacionalista que marcava sua viagem era enfatizado pela presença desta figura, já parte do universo simbólico da nação. Mantendo e remodelando sua indumentária da baiana, Carmen fez sucesso absoluto nos teatros da Broadway, influenciando fortemente a moda local. Sua fama, enfim, abriu caminho para sua carreira em Hollywood.

Com sua viagem aos Estados Unidos, os turbantes, balangandãs e saias passaram a compor uma representação da mulher latino-americana, personagem que tinha uma história específica no país do norte. Carmen, apelidada de “Brazilian Bombshell”, deu a esta personagem novos contornos que iam além da então já conhecida fórmula da mulher de cabelo moreno, de racionalidade duvidosa e sexualidade enfatizada, representada por Lupe Velez e outras atrizes do cinema hollywoodiano. Na esteira de sua experiência no mercado de entretenimento carioca, Carmen Miranda, que também contava com experiência pessoal na área de costura e moda, compôs com ajuda do *staff* da *Fox* tantas baianas multicoloridas, representativas da tropicalidade e simétricas à alegria do discurso pan-americano da Política de Boa Vizinhança, reforçando aspectos centrais da mulher latino-americana como o sotaque reforçado e a sensualidade.

Carmen exigira de Lee Shubert, através de uma negociação difícil por telegramas intermediados por Ray Rice – presidente da *Pan American Airlines* no Rio de Janeiro – a ida do grupo Bando da Lua que a acompanhou nos palcos e em seus filmes nos Estados Unidos. O samba passou com ela a ser reconhecido, junto com a rumba e o mango, pelo público norte-americano. Ela cantava em português, desvinculando a associação automática no país do norte entre América Latina e língua espanhola. Com sua interpretação, ela levou aspectos importantes de uma identidade nacional que se forjava na capital brasileira via cultura de massas, dos teatros de revistas aos cassinos regionais ou internacionais, passando pela mediação protagonista do rádio que se estabelecia como meio de comunicação por excelência no país.

A ida do conjunto musical Bando da Lua, acompanhando a cantora brasileira, dependeu da articulação de membros do governo, como Lourival Fontes do Departamento Nacional de Propaganda e Décio Moura, primeiro secretário do consulado brasileiro em Nova Iorque, devido à legislação protecionista em relação aos músicos norte-americanos. A justificativa de levar o grupo com a cantora seria de levar a música “genuinamente” nacional, apresentar a “verdadeira” cultura brasileira. A carreira da cantora brasileira representa o momento ápice do estreitamento das relações entre o governo brasileiro e o governo dos Estados Unidos no fim da década de 30, quando a política externa brasileira se caracterizava por uma importância regional e posicionamento internacional independente.

O Brasil que atuou como mediador importante em situações bélicas vizinhas e posicionava-se em “jogo duplo”, ou com “equidistância pragmática” em relação aos Estados Unidos e à Alemanha, no período antecedente à Segunda Guerra, com a finalidade de barganhar vantagens políticas e econômicas (CERVO; BUENO, 2008). Possuindo vários membros do governo que nutriam simpatias aos regimes totalitários europeus, a aproximação diplomática com os Estados Unidos se deu com a chefia de Oswaldo Aranha do Ministério das Relações Exteriores a partir de 1938. Até janeiro de 1942, o país se manteve neutro no conflito mundial, o que permitiu negociar uma série de pontos econômicos e comerciais com os países rivais. Sob a direção de Aranha, uma série de acordos bilaterais foram cristalizados, como empréstimos para liquidação de dívidas, ajuda financeira e tecnológica para a construção da siderúrgica nacional de Volta Redonda, a modernização e reequipamento das forças armadas, bem como a autorização para uma base norte-americana em Natal (CERVO; BUENO, 2008).

De um governo que flertava com Washington ao mesmo tempo que mandava beijos a Berlim, a viagem de Carmen Miranda significou um momento de virada importante na posição do governo brasileiro internacionalmente. Representou uma contribuição simbólica do Brasil ao pan-americanismo. Por meio de uma negociação estratégica, símbolos que se consolidavam como nacionais passavam a ser internacionalizados. Foi do mercado de entretenimento carioca que saiu esta personagem e era por meio deste que ela se modificava na visão dos brasileiros.

Nas salas de cinema, assistia-se os filmes de Carmen Miranda, anos após serem lançados no mercado norte-americano, depois de serem aguardados e anunciados por revistas como *O Cruzeiro*, *Cena Muda* e *Cinearte*, para onde se direcionavam os comentários dos leitores críticos e atentos à carreira da brasileira. O cinema brasileiro se apropriava da imagem dela em paródias e as baianas continuaram no teatro de revista. Trata-se de um mercado fortemente influenciado pela cultura de massas norte-americana que então com Carmen Miranda e a Política da Boa Vizinhança – que iria incluir também Aurora Miranda, sua irmã, e a criação do Zé Carioca por Walt Disney – passava a ser um espaço em que o país se via nas produções estrangeiras.

A trajetória de Carmen Miranda evoca a transformação qualitativa da discussão do nacional que passava a ser constituído por meio da cultura de massas. A cultura popular alçada a nacional convivia com desejos de reconhecer-se enquanto autenticidade própria à nação, ao mesmo tempo em que era regulada por setores da elite e do governo a se apresentar como “civilizada” nos códigos da branquitude. O mercado de cultura de massas, no qual o Estado se apoiou, representou a materialização de um filtro racial e moral na incorporação da cultura popular. Filtro este que foi renegociado e burlado pelos populares que buscavam o reconhecimento de suas expressões culturais como nacionais.

A sensualidade expressa em um corpo feminino e com caracterizações derivadas da diferença racial fazia parte das performances de Carmen Miranda nos dois contextos, muito embora fosse alvo de interpretações distintas dadas os diferentes enquadramentos discursivos. A baiana de Carmen, no Brasil, era a expressão de uma diferença racial, a mulata, integrada ao nacional por meio da figura branca de Carmen. A brasilidade de Carmen levada aos Estados Unidos, longe de representar uma identidade, era representativa da diferença racial. Tais distinções serão abordadas nos próximos capítulos, considerando que a figura da latino-americana se sobrepôs à da baiana, que, por sua vez, não deixou de coexistir na interpretação dos brasileiros.

A viagem de Carmen representou a exportação de elementos que se consolidavam como representativos do universo simbólico nacional, adentrando então em um novo regime de representações que atualizava a forma como concebia a América Latina dentro de uma visualidade específica do cinema de Hollywood. A partir de então, Carmen Miranda passou a responder a expectativas distintas no Brasil e nos Estados Unidos. Acompanhando seus filmes e entrevistas na imprensa, o público brasileiro via as representações do nacional serem produzidas para além de seus limites territoriais.

Mônica Schpun (2008) fala em um diálogo entre dois públicos que marcou a carreira internacional de Carmen. Busco explorar como sua imagem suscitou leituras mais heterogêneas do que apenas a de dois públicos. Leituras que têm de ser analisadas investigando a lógica comercial altamente competitiva do sistema de estúdios hollywoodianos e as dimensões políticas e econômicas envolvidas. Meu objetivo nos próximos capítulos é compreender as relações entre a trajetória de Carmen e suas recepções. No capítulo a seguir, busco explorar como recepções hegemônicas de sua carreira se configuraram a partir do que se denominou de “colonialidade”. Em seguida, servindo-me do conceito de “performatividade”, procuro lidar com a forma como Carmen Miranda criou suas performances e sua *persona* a partir dos limites simbólicos que a circundavam, mas indo além deles.

## CAPÍTULO 2: MAKING MONEY WITH BANANAS: A PERFORMATIVIDADE DA “COLONIALIDADE” POR CARMEN MIRANDA

### 2.1 A “colonialidade” como pano de fundo para a carreira de Carmen Miranda

É possível imaginar a abertura de *The Gang Is All Here* vista dos cinemas brasileiros, quando Carmen Miranda surge nas telas cantando *Aquarela do Brasil*, típico samba de exaltação do período do Estado Novo, em português para um público internacional. O Brasil – “da mãe preta no cerrado”, “do rei congo no congado”, “da morena sestrosa”, “do olhar indiscreto” – é o país de Ary Barroso que “dá samba”.

Do outro lado do continente, salvo o título da música em inglês *Brazil*, pouco ou nada o público norte-americano entendia, mas, ao mesmo tempo, muito bem compreendia o *Brazil* de Busby Berkeley com olhar, magicamente produzido pelas câmeras, indiscreto ao ver uma paisagem de mulheres com corpo à mostra dormindo e com a brasileira sensual tirando suspiros de seus anfitriões. Não é difícil ver as simetrias entre o som e a imagem produzidos nos números musicais dos filmes que não se reduzem a mesma coisa, mas que estavam, sem dúvidas, entrelaçados em uma representação feminina e sensual.

Cynthia Enloe (1990) traz uma questão importante à discussão aqui apresentada. Trata-se de uma crítica feminista aos estudos de relações internacionais, mostrando como este ofuscou suas íntimas relações com as dimensões de gênero. Não à toa, a imagem que fecha o segundo musical já analisado, de *The Gang Is All Here*, com a figura de Carmen Miranda diminuída entre as frutas tropicais, é a capa de seu livro. Embora Carmen não seja exatamente o objeto central de suas reflexões, a figura da brasileira sintetiza a importância de uma representação feminina dos países latino-americanos nos empreendimentos políticos e econômicos do país do norte de seu tempo. Segundo a autora, a política internacional foi teorizada como estritamente masculina, invisibilizando os papéis das mulheres (colonizadas ou colonizadoras) no empreendimento colonial, ocupando funções subalternas, embora não menos importantes para a dominação política e econômica<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> “Mulheres colonizadas têm servido como objetos sexuais para os homens estrangeiros. Algumas casam com estes homens e assim facilitam alianças entre governos estrangeiros, companhias e povos conquistados. Outras têm trabalhado como cozinheiras ou babás para os homens estrangeiros. Elas têm reforçado o senso de superioridade moral das mulheres brancas, aceitando sua instrução religiosa e social.

Considerando o colonialismo como um empreendimento que depende de uma “concepção de aventura masculina” (ENLOE, 1999, p. 43), a representação feminina do colonizado vai além apenas de uma caracterização subalterna, ela compõe um atrativo desejante aos colonizadores de conhecerem feminilidades “exóticas” além mar. A perspectiva da autora está em consonância com a obra de Robert Young (1995) que explora como países com experiência colonial e escravista são marcados pelo que denomina de “desejo colonial”.

A experiência colonial se dá por meio da conjunção entre discursos econômicos e sexuais e se estabelece, de forma geral, pelo desejo branco sobre o Outro, constituindo discursivamente uma alteridade saturada de sexualidade, propensa ao intercuro sexual (YOUNG, 1995, p. 194). Trata-se de um processo simultâneo de sexualização e racialização em que as mulheres colonizadas foram significadas ao mesmo tempo como sensuais e exóticas. A socióloga indiano-britânica Avtar Brah (2006) descreve como permanecem nos países pós-coloniais e pós-escravistas processos simultâneos de sexualização da raça e racialização do sexo.

No caso brasileiro, com um histórico colonial e escravista, reservou-se às mulheres negras e, especialmente, às mestiças, nas narrativas nacionais, a qualidade de sensuais a partir da qual tomaram um aspecto central na construção simbólica da nação. Laura Moutinho (2004) aborda narrativas nacionais que descrevem a formação da nação a partir da díade homem branco e mulher mulata, casal que supostamente constituiu a especificidade nacional, baseada em um sistema de privilégios de gênero e raça conferido ao homem branco. A esfera das relações inter-raciais era representada como extraconjugais, sendo a relação entre homem branco e mulher branca a esperada para as relações matrimoniais. A mulher branca era representada como a esposa do lar e mãe e, neste sentido, classificada a partir da pureza e assexualidade. O homem negro também foi excluído das representações nacionais.

Dentro de uma história política e cultural na qual o desejo pelo branqueamento populacional foi eleito como fator essencial à civilização, a mulata se conformou como um símbolo nacional, naturalmente sensual, denotando harmonia racial e um caminho

---

Elas têm sustentado os homens em suas comunidades quando o autorrespeito masculino é agredido pelo desprezo e condescendência dos colonizadores. Elas têm plantado milho, inhame e arroz em pequenos espaços para sustentar famílias, então seus maridos podem ser recrutados para trabalhar milhas distantes em minas ou plantações de propriedade estrangeira. Mulheres como símbolos, mulheres como trabalhadoras e mulheres como àquelas que nutrem e educam são cruciais para o empreendimento colonial como um todo” (ENLOE, 1999, p. 44, *tradução minha*).

para a branquitude a ser alcançada. Com a ascensão do samba à música nacional e os objetivos políticos integradores do contexto, a figura de uma mulher mulata como símbolo nacional adquire ainda uma importância maior. Carmen Miranda pôde encarnar todos estes elementos com uma ampla aceitação social ao incorporar a figura da baiana estilizada em sua aparência branca e sintonizada com a moda. Ao internacionalizar a baiana, participava então de uma dupla lógica (a própria das representações norte-americanas e a brasileira) que fornecia representações que caracterizariam a desigual relação entre os *Good Neighbors*.

Hollywood já produzira inúmeros filmes sobre a América Latina e já consolidara certos elementos próprios a uma representação de seus vizinhos continentais, por sua vez atualizando narrativas anteriores. Enquanto John J. Johnson (1993) analisa as representações em *cartoons* norte-americanos durante o século XX em que a América Latina aparecia com feições infantis, sexualmente feminizadas e negras, João Feres Júnior (2004) analisa a representação dos latino-americanos na literatura acadêmica como estruturada em termos de oposição assimétrica, na qual “o Eu vê no Outro somente reflexões invertidas de sua própria auto-imagem” (p. 42). O autor investigou a historicidade do termo *Latin America* nos Estados Unidos que começou a ser usado a partir da última década do século XIX, herdando certas características atribuídas a uma Espanha representativa do atraso em seu iberismo e catolicismo.

Segundo Feres Jr. (2004), a América Latina passou então a ser representada como um todo coerente, pelo saber científico e pela linguagem cotidiana, onde se ressaltam muito mais semelhanças do que diferenças entre os seus diversos países. Nos Estados Unidos ela adquire um sentido específico próprio ao representar a totalidade coesa da América Latina, com suas sintomáticas características de “atraso” em relação aos modernos personagens representativos da potência norte-americana. A produção acadêmica então se baseia em um raciocínio sinedóquico, em que um aspecto contextual de um país serve para referenciar todo e qualquer país latino-americano. Segundo o autor, são três tipos de oposição assimétrica: racial, cultural e temporal. Os latino-americanos constituiriam aspectos de um “povo” racialmente inferior, atrasado e não desenvolvido culturalmente. Neste aspecto, a literatura acadêmica, muito vinculada a objetivos políticos, embasara ideias do protagonismo norte-americano como essencial ao desenvolvimento dos países ao sul da fronteira.

Charles Ramirez Berg (2002) perfaz uma discussão aproximada focando na especificidade do cinema norte-americano. Em termos gerais, o autor salienta que ação

da narrativa nos filmes hollywoodianos tende a ser branca, ocidental e masculina, mesmo quando a presença de latino-americanos é essencial ao roteiro, no qual acabam de diversas formas por reforçar o protagonismo das personagens hegemônicas. Dada a impossibilidade de conter toda a amplitude da representação aos latino-americanos em um personagem, Berg (2002) aponta a importância da construção de diversos estereótipos latino-americanos com traços denotativos e conotativos específicos: “o bandido (*greaser*) e a prostituta, o macho bufão e a mulher palhaça, o *Latin lover* e a mulher morena” (p. 39, *tradução minha*).

Tais elementos tornavam-se clichês de fácil retorno econômico a ponto de se tornarem perenes em sentido conotativo, embora assumirem feições variadas conforme períodos históricos distintos. Priscilla Ovalle (2011) atenta para um destes elementos: a mulher latino-americana no cinema, caracterizada pela dança e corporificação. Tais elementos se traduzem em sua sexualização e assertividade derivada de sua racialização. Atualizando representações colonialistas que criaram a ideia das mulheres nativas como sensuais e perigosas, o expansionismo dos Estados Unidos desde o século dezenove atribuiu características homólogas às mulheres latino-americanas.

É dentro deste histórico de representação, marcado por continuidades representacionais relevantes, que se desenvolve a carreira de Carmen Miranda. No entanto, trata-se de um contexto de redimensionamento da representação, tendo em vista a Política de Boa Vizinhança em andamento. Darlene Sadlier (2012) qualifica este período como inédito ao colocar ênfase na diplomacia cultural norte-americana (*soft power*), algo que pôde ser concretizado utilizando o cinema (mas também o rádio, mídia impressa e outros meios) como estratégia principal para difundir a influência norte-americana ao sul da fronteira sob a retórica da amizade pan-americana.

Sob a liderança de Rockefeller, a CIAA foi o órgão que supervisionava e financiava projetos, mas também contava com a participação da *Motion Pictures Society for the Americas*, dirigida por diretores dos estúdios de Hollywood, como também da supervisão do *Production Code Administration*, que contava de forma inédita com a participação especial para assuntos latino-americanos do supervisor cubano-americano Addison Durland. O supervisor expõe seu desafio em matéria do *New York Times* (8 de maio de 1941, Arquivo da MHL):

Os latinos esperam uma certa quantia de bajulação e os filmes se apresentam como um excelente meio. Você nunca pode fazer um

filme sobre uma ‘Estrada de tabaco’ na América Latina e fazer sucesso com ele por lá. Eles não gostam de ver esse lado de sua vida descrito”, continua: “com os americanos, isso é diferente. Americanos esperam exagero e mesmo o ridículo na história do enredo e o cômico é aceito como uma licença cinematográfica.

Durland explicita uma mudança necessária na representação dos vizinhos, muito embora não a justifica pelo viés colonialista e racializante das representações cinematográficas e sim, a partir de uma suposta falta de capacidade de compreensão dos expectadores latino-americanos. Para levar a cabo as transformações objetivadas, uma enorme estrutura foi estabelecida. De acordo com a descrição da brasilianista Darlene Sadlier, tratou-se da:

maior ofensiva cultural objetivando o sul, administrada por uma coalizão de funcionários do governo, negociantes e líderes industriais, alguns dos quais tinham interesses financeiros diretos na América Latina. Uma enorme burocracia com centros nas costas leste e oeste e na capital federal Washington, foi criada, recrutando e guiando o trabalho de artistas, cientistas sociais, estatísticos e diplomatas. (2012, p. 07, tradução minha)

Neste projeto, a participação reflexiva de vários intelectuais foi importante, colaborando com análises, críticas e proposições à CIAA. Leonard W. Doob, doutor em psicologia pela Harvard, professor da Yale University, especialista em pesquisa da propaganda na Alemanha de seu tempo, propõe a ideia de que a CIAA teria que combater as propagandas da Alemanha nas Américas. Algo que se encontra simétrico em documentos oficiais, como o “*Philosophy and Organization of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*” que defende a ideia de que a propaganda nazista era falsa e interesseira enquanto a norte-americana verdadeira, ou seja, de real interesse aos latino-americanos. Propunha então estabelecer credos compartilhados: “construir crenças por meio de um programa de informação eficiente e difundido” (SADLIER, 2012, p. 19), criando um sentimento compartilhado de afinidade, reforçando as características comuns.

A CIAA foi ramificada em vários setores e o responsável pelo segmento do cinema foi John Hay Whitney, multimilionário, então vice-presidente do MoMa (*Museum of Modern Art* de Nova Iorque) e presidente da Film Library, além de um capitalista com muitas relações com a indústria filmica, financiando a companhia *Technicolor* e o estúdio de produção de David O. Selznick (SADLIER, 2012, p. 22). Sob sua direção, e a posterior assumida por Francis Alstock, a CIAA produzia filmes

educativos, informativos e documentários difundidos tanto nos Estados Unidos como em muitos países latino-americanos. E além deles, grandes projetos com estúdios comerciais reconhecidos eram levados a cabo.

A mídia impressa norte-americana publicava matérias que apoiavam com entusiasmo as novas políticas direcionadas aos “bons vizinhos”. A *Motion Picture Herald* (3 de dezembro de 1938, Arquivo da MHL) divulgava um projeto do governo de 1 milhão de dólares para cimentar a boa-vontade para com os países latino-americanos. O objetivo era claro: “agrupando todas as forças comerciais, culturais, científicas e técnicas dos Estados Unidos em um esforço de contra atacar o nazismo e outras propagandas de estados totalitários na América do Sul” (*tradução minha*). De outro lado, apontava críticas e deficiências em relação às representações dos latino-americanos, salientando a necessidade de supervisores qualificados e denunciando o pouco caso de estúdios em mudar a perspectiva de seus filmes.

Mesmo uma crítica brasileira em artigo de Irineu Macedo Soares, ressaltando como o público sul-americano considerava distante a caracterização que os produtores do norte faziam, aparecia no *NY Herald Tribune* (15 de junho de 1941, Arquivo da MHL). Tendo como critério de avaliação da qualidade fílmica a representação fidedigna, o autor reclama, referindo-se a *That Night in Rio* e *Down Argentine Way*, os dois primeiros filmes de Carmen Miranda, da falta de autenticidade na caracterização fílmica de seu povo e seus vizinhos próximos afirmando: “Hollywood demonstra que tem pouca consideração pela importância da fidelidade cinematográfica, ou então é ignorante a respeito do hemisfério sul” (*tradução minha*).

*The Gang's All Here* (1943) também foi alvo de atenção da mídia nativa em relação a seus vizinhos. Em artigo de Marjorie Kelly no *Washington Post* (8 de janeiro de 1944, BDP, *tradução minha*) chamado *Gang's All Here – But Script limps behind*, critica-se o filme não apenas em questões técnicas e artísticas, mas em seu significado no novo contexto de relação política com os países latino-americanos: “O tema, se é que se pode dizer que tal abortamento tenha um tema, seria presumivelmente o motivo da ‘Boa Vizinhança’. As rotinas de dança são em sua maior parte baseadas na concepção hollywoodiana da vida nas repúblicas de banana”.

A crítica também foca a contribuição de Carmen Miranda para tal representação: “Carmen Miranda tem um tipo de papel que mantém nossos vizinhos do sul se perguntando qual seria nossa ideia sobre eles – ela interpreta uma pequena namorada

mexicana ambiciosa e estúpida, cuja ideia principal é ganhar muito dinheiro” (*tradução minha*) e termina criticando a ênfase em seu modo cômico de falar inglês.

As críticas eram frequentes na mídia norte-americana e embora nem todas resultaram em mudanças significativas na forma de representação dos países ao sul do Rio Grande, alguns projetos demonstraram estar alinhados com objetivos próprios aos governos e às expectativas dos públicos aos quais se referiam. Respondendo às resistências e os protestos frequentes nos países ao sul contra filmes hollywoodianos, as agências coordenadas pela CIAA buscavam promover representações dos países latino-americanos mais condizentes com suas expectativas.

As exigências iam da maior fidedignidade em relação a roupas, músicas e cenários – que eram constantemente trocados de um país para outro nos filmes – a uma representação branca e elitizada dos países, passando por signos de modernização urbana destes países, como presente na reclamação de Assis de Figueiredo, assistente do DIP, a Rockfeller a respeito de um carro dilapidado de um personagem brasileiro no filme *Now, Voyager* (1943), bem como a associação inadequada entre o Brasil e a língua espanhola (SADLIER, 2012, p. 40).

Para superar o que começou a ser visto como falha interna, os estúdios passaram a contratar consultores latino-americanos para assisti-los. Como atesta matéria da *Variety* (29 de outubro de 1941, Arquivo da MHL) com o sugestivo título de “América Latina redescoberta”, a boa vizinhança em sua versão cinematográfica surgiu com promessas de conhecer melhor os vizinhos do continente e assim intensificar as relações econômicas e políticas. A mesma matéria afirma a presença de filmes norte-americanos correspondendo a 76% do mercado latino-americano, contrastando com os 15% da Europa em guerra<sup>24</sup>. Para além de objetivos econômicos meramente circunscritos à indústria filmica, defendia-se a ideia de que o cinema abriria portas no mercado latino-americano: “o negócio na área de cinema é o único vendedor na América que hoje atua em um *front* que abarca o mundo todo. Ele fez crescer nossas exportações criando demanda pelos bens mostrados em nossos filmes” (*Motion Picture Herald*, 15 de abril de 1939, Arquivo da MHL, *tradução minha*).

---

<sup>24</sup> Nas palavras de Woll: “Alguns países conquistados pela Alemanha baniam completamente os filmes Americanos. Outros, como a Grã-Bretanha e a Austrália, precisavam tão desesperadamente de divisas que eles decretaram uma redução de cinquenta por cento no total gasto para filmes americanos. Em 1940 apenas a América do Sul e Central permaneceram como grandes importadores dos filmes americanos devido a mudanças na situação política.” (1983, p. 110, *tradução minha*).

Nesse sentido, compreendia-se o engajamento da *Motion Picture Society of Americas*, “uma corporação não lucrativa criada pela indústria de Hollywood em março de 1941 e parcialmente fundada pela CIAA” (SADLIER, 2012, p. 21), contando em 1942 com uma equipe de 32 membros assalariados e mais de 2 milhões de dólares de orçamento (p. 22). Segundo Sadlier (2012) “quando a Guerra começou a *Motion Picture Society for the Americas* trabalhou nestas circunstâncias produzindo filmes que mostravam a modernidade latino-americana, bem como sua classe media branca”; continua a autora “a MPSA reconhecia que uma imagem sofisticada e de pele clara era atrativa à elite empresarial latino-americana que controlava a distribuição de filmes hollywoodianos em seus países” (p.38, *tradução minha*).

Um relatório de 12 de fevereiro de 1942, denominado “*Opinion in the United States concerning Latin America*” endereçado a Nelson Rockefeller e realizado pelo psicólogo George Gallup, demonstrou que o latino-americano era compreendido pelos habitantes dos Estados Unidos, mais significativamente por pessoas com formação universitária, a partir de um estereótipo constituído pelos seguintes signos: pele escura, religioso, preguiçoso, supersticioso, temperamental, emocional, orgulhoso, amigável e atrasado. A branquura passou a ser vista como estratégia para representar os vizinhos como caracterizados mais pela afinidade do que pela diferença (racial), muito embora as conotações dos filmes acabassem por caracterizar o inverso.

A questão se mostrava complexa quando se observa um histórico representacional, sobre o qual se embasavam os filmes que levavam em conta estratégias econômicas domésticas e internacionais. Um dilema se empunha envolvendo os estúdios hollywoodianos e as agências governamentais: como manter o sucesso comercial doméstico baseado na fórmula já conhecida de representação estereotípica dos latino-americanos com as demandas do público e governos daqueles países? Como incorporar as especificidades de cada país de modo a agradar os espectadores dos países vizinhos com um histórico de representação que aglutinava os distintos países em um todo coerente definido em oposição às qualidades supostamente representativas dos Estados Unidos? Como passar uma representação de modernidade aos países se eles se definiam no imaginário norte-americano justamente pelo seu oposto: o atraso?

As respostas foram variadas, mas dois exemplos paradigmáticos e contrastantes da nova política cinematográfica podem ser encontrados nas viagens de Walt Disney e seus assistentes à América do Sul, com uma extensa estadia no Rio de Janeiro, e a vinda de Orson Welles ao Brasil, também se concentrando na capital federal. No primeiro

caso, o lançamento de *Alô Amigos* se deu no Rio de Janeiro em agosto de 1942, de forma inédita, lançado apenas cinco meses depois nos Estados Unidos como *Hello Friends*. O Brasil acabara de entrar na guerra e neste filme se apresentou um país com habitantes amigáveis, compondo um cenário que destaca o samba – incorporando compositores brasileiros em sua trilha sonora – o carnaval e o exotismo tropical. A América do sul era representada em desenhos em que a flora e a fauna se sobressaíam em relação aos humanos, apenas apresentados quando constitutivos de cenários pitorescos. Walt Disney utilizou trechos de filmagens de Welles em seu filme, embora escolhesse apenas cenas de “nativos” sempre brancos e de elite (SADLIER, 2012, p. 48).

Em 1942, após viagem para o México e juntando o resultado colhido anteriormente, Walt Disney produz *The Three Cabaleros*, trata-se de aventuras de Pato Donald, Zé Carioca e Panchito na América Latina. Donald é representado como sexualmente obsessivo pelas personagens latino-americanas. Sadlier (2012, p. 55) enfatiza como ele recupera a fascinação colonialista em relação a mulheres nativas, mas diferentemente das narrativas coloniais oculta completamente a população negra e mestiça do Brasil e do México.

Neste filme – dada a impossibilidade de se contratar Carmen Miranda em contrato com a *20th Century Fox* – Aurora Miranda faz sua estreia em Hollywood, apresentando a baiana, inspirada nas performances de sua irmã, a qual atrai Donald a ponto de fazê-lo perder completamente seu controle racional. A branquidão cromática das personagens latino-americanas adentram em descrições colonialistas e, assim, elas acabavam por tencionar ideal de branquitude nacional, vinculado a concepções anglo-eurocêntricas de “civilização”, posto que representariam a alteridade constitutiva (por oposição) das identidades hegemônicas.

No segundo caso, Welles – muito próximo ao ator afro-brasileiro Grande Othelo – passou a filmar carnavais e sambas de periferia dando foco a imagens de populares e muitos negros e mestiços. Seu filme que seria denominado *It's all true* não passou de um projeto, demonstrando que a fidedignidade requerida pelos espectadores e governos dos países latino-americanos e cobrada pelas agências norte-americanas tinha uma cor: a branca, vista como uma suposta forma de se igualar em termos “civilizacionais” ou modernos ao país do norte. Segundo Sadlier, “uma das razões principais da RKO e da CIAA perder fé no projeto foi que Welles estava filmando os negros e despossuídos no Brasil. O governo Vargas objetou fortemente tal imaginário; e considerando a atuação

conjunta de Hollywood e CIAA, ficou claro que essa imagem não era para ser vista” (2012, p. 24, *tradução minha*).

Em 1943, a abordagem de Welles ainda permanecia como um mau exemplo, quando um projeto filmico levado a cabo por John Ford centrou-se novamente no Brasil, demonstrando a importância estratégica do país. Tal projeto unia de forma ímpar o CIAA com o *Office of Strategic Services* (OSS – que se transformaria na CIA no futuro), com aprovação do DIP e do ministro da guerra, com foco na força expedicionária brasileira e sua importância para os aliados. Ford fez vários filmes curtos dentro do projeto, dentre eles *São Paulo*, documentário que agradou muito ao governo e políticos paulistas.

São Paulo era retratada no filme como uma utopia modernista. A narrativa documental põe ênfase na cidade urbanizada com importância ímpar na economia nacional, mas também foca no papel das mulheres na guerra, como enfermeiras ou no mercado de trabalho em indústria farmacêutica e suplemento cirúrgico. Por fim, não deixa de trazer um aspecto essencial do que se consolidava como parte constituinte da identidade nacional: o samba, com passagens apenas focadas nos clubes de alta sociedade. Na comparação com o projeto de Welles, explorando um diálogo mantido por cartas entre o *cameraman* e o editor do projeto de Ford, Sadlier afirma:

Vargas repugnava a imagem do Brasil pobre e negro que Welles estava criando em *It's All True*, e sua preferência parece ter determinado a ênfase de São Paulo em um Brasil branco. Isso estava implícito na carta de Engels de 29 de setembro de 1943, na qual ele recomendou que apenas “poucos tipos de homens, mulheres e crianças” fossem fotografados. A resposta de Toland em 9 de outubro que remarcava que negros e a pobreza não deveriam ser mostrados – pelo menos pelo efeito meramente pitoresco – é uma rejeição implícita da abordagem de Welles ao manter uma imagem desejada e promovida pelo Brasil oficial. (2012, p. 75, *tradução minha*)

Pode-se dizer que a temática de um Brasil moderno e a busca de alguns de seus símbolos é anterior à institucionalização da Política de Boa Vizinhança com suas agências. *Flying Down to Rio*, ainda em 1933, já trazia a temática do Rio de Janeiro como uma metrópole tropical, intercalando imagens da Avenida Central, do Teatro Municipal e do Corcovado, junto com uma caracterização que unia música, feminilidade e sexualidade, expressa desde o começo da narrativa em que a brasileira Belinha (Dolores Del Rio) assertiva, galanteia o músico Roger (Gene Raymond) durante sua apresentação em Nova Iorque. A explicação de sua iniciativa não poderia

ser mais denotativa de sua ascendência sul-americana: “*music makes me do the things that I never should do*”. Vale dizer que o filme cuja temática do transporte aéreo interamericano era central, acompanhava a vinda no mesmo ano da empresa *Panamerican Airlines* para a capital do país.

A narrativa do filme é a expressão da conexão continental a partir de um romance entre um par de origens nacionais distintas que se concretiza no Rio de Janeiro após viagem de transporte aéreo. Na capital brasileira, o futuro casal encontra não apenas músicos que surpreendem ao passar da imagem de preguiçosos e irresponsáveis a fantasticamente talentosos, mas a baiana, interpretada pela atriz negra Moten Barnett, cantando o número musical altamente sexualizado e racializado “O Carioca”, algo impensável no período mais forte da censura do *Production Code*. Os produtores norte-americanos buscavam se respaldar de alguma forma em cenários e personagens próprios dos países latino-americanos. Mas foi na década seguinte que Hollywood incorporou a baiana em tantos filmes, bem como negociou o que deveria ser incluído na representação dos países vizinhos.

A baiana, mais condizente com as novas representações que se criavam dos “bons vizinhos”, era então representada na imagem branca de Carmen Miranda que, por sua vez, assumia uma importância-chave naquele contexto político. John Whitney sugeriu a Walt Disney que criasse uma Miss Pan-americana, mas ao invés disso criou personagens-chave masculinos, como o malandro Zé Carioca (WOLL, 1983, p. 108). Mas foi nos filmes em que Carmen Miranda atuou que se representou de forma mais explícita o encontro entre as Américas: de um lado a masculina América do Norte e de outro a feminina América Latina. Carmen era caracterizada na imprensa norte-americana não apenas por seus atributos físicos e talento no palco, mas como um símbolo, não à toa feminino, da América Latina em tempos de pan-americanismo.

Em 30 de janeiro de 1941, junto com outros artistas de Hollywood, já com seu sucesso reconhecido, marcou presença no aniversário de Roosevelt. Em artigo de Irving Raymond Friedman com o significativo título “Carmen Miranda can’t do it alone”, publicado em uma revista mensal contemporânea ao momento histórico e devotada à área de Educação (*Education*, 1942, UCSC *Interlibrary Loan*), demonstra-se o status ao qual a *entertainer* brasileira foi alçada. Friedman reforça a importância simbólica de Carmen Miranda para a amizade pan-americana, mas como educador propõe estratégias educacionais para sedimentar tal objetivo.

Carmen Miranda passou a constituir, junto com o engajamento dos estúdios naquele período, uma relação especial com as forças armadas norte-americanas, e mais amplamente com os aliados, durante a Segunda Guerra. Suas relações com as forças armadas apareciam explicitamente em filmes como *Four Jills in a Jeep* (1944) e *Something for the Boys* (1944), mas também aparece em filme informativo distribuído a membros das forças armadas, como *G.I. Movie Weekly* (194?, Arquivo do FTA) em que se apresenta, em seu estilo cômico alternando português e inglês, declarando seu apoio e, em seguida, cantando – com legendas para os soldados a acompanharem – músicas que a fizeram ter sucesso no país do norte.

Também aparece em *All Star Bond Rally* (1945, Arquivo do FTA) como uma *pinup* importante em tempos de guerra, em um filme produzido pela Fox para o *Office of War Information* (OWI). Sua presença foi percebida, junto com tantos outros atores e atrizes de Hollywood, no *Hollywood Canteen*, espaço de entretenimento no qual estrelas se encontravam com membros das forças armadas. Ela também é lembrada por participar da celebração do V–J Day, na qual os Estados Unidos comemoravam a vitória sobre o Japão. Nesse evento, ocorrido em Hollywood, Carmen performou junto a um grupo de músicos do exército.

Em sua casa, uma “verdadeira” embaixada brasileira em Los Angeles, costumava receber muitos soldados brasileiros, tornou-se mesmo uma tradição que todos os soldados compatriotas que passassem pela Califórnia a visitassem. E o melhor exemplo de seu engajamento simbólico foi a visita de um especial piloto brasileiro – que afundou um submarino nazista – quando este passou pelos Estados Unidos regressando da guerra. Carmen se transformara em uma espécie de “Embaixatriz do pan-americanismo” em tempos de guerra, ao mesmo tempo em que era vista como “Embaixatriz do Samba” pelos brasileiros.

A artista brasileira então assumiu uma posição de importância dentro e fora dos filmes no momento em que representações colonialistas hollywoodianas passaram a ser atualizadas e redimensionadas. É neste contexto que se produz *Down Argentine Way*, primeiro filme em que Carmen Miranda atuou. A cantora brasileira apenas figurava nos palcos, em números semelhantes ao que apresentava no mesmo ano na Broadway, sob o título de *Brazilian Attraction*, algo que pôde ser considerado autêntico já que o público da capital portenha se acostumara em anos anteriores a receber Carmen Miranda para suas apresentações. O problema da recepção na Argentina se configurou na medida em que o filme se passara em Buenos Aires e contava com uma caracterização

extremamente ofensiva no que se refere aos personagens argentinos, com exceção dos protagonistas que revelam ser de elite rural com formação na Europa.

Ruy Castro (2005, p. 266) afirma que a *Fox* enviou uma equipe a Buenos Aires para filmar imagens da cidade que intercalariam com as cenas e cenários do estúdio dando um toque mais realista ao filme. Apesar de a equipe ter voltado com três horas e quarenta minutos de material colorido, apenas um total de três minutos ficou no filme final de noventa e quatro minutos de filme: imagens da Plaza de Mayo, da Casa Rosada e de um hipódromo. As cenas captadas na real Buenos Aires talvez não se adequassem ao roteiro do filme que revelou a preferência em criar uma ideia de uma capital portenha que alternava cenários rurais com uma enorme variedade de casas de show.

De personagens negativamente caracterizados a uma paisagem ora rural ora de paraíso urbano do entretenimento aos turistas norte-americanos, a repercussão na Argentina foi considerada negativa, a ponto de um produtor de cinema argentino ter dito no jornal *La Nacion*: “Tão quanto Hollywood insiste em ver a Argentina como um país tropical ridículo, nenhum entendimento pan-americano é possível, não importa quantos ‘viajantes de boa vontade’ forem enviados para cá”, conforme foi reproduzido no *New York Times* (8 de maio de 1941, Arquivo da MHL, tradução minha).

Atentos à recepção negativa do filme no país sul americano, muitos veículos da imprensa escrita norte-americana salientaram o desastre em território argentino da produção filmica, como o fez *Variety* (29 de outubro de 1941, MHL, tradução minha) afirmando com preocupação que a “20th-Fox causou uma tempestade de protesto na Argentina com *Down Argentine Way* (embora o filme fosse muito bem aceito em outras áreas da América do Sul)”. Whitney convenceu a Fox a reeditar as cenas do filme para uma nova versão endereçada ao público argentino (WOLL, 1983, p. 108).

*That Night in Rio* (1941) foi a resposta imediata ao fracasso, unindo esforços da *20th Century Fox* e exigências do escritório dirigido por Rockefeller e a contribuição da Embaixada brasileira para uma representação favorável de uma capital latino-americana seguindo os critérios então compartilhados. No auge da Política de Boa Vizinhança, a imagem é negociada entre ambos os países, além de contratar conselheiros técnicos brasileiros a *Fox* consultou a “embaixada brasileira em Washington [que] recomendou que fossem modificados nomes de personagens e eliminadas passagens com música espanhola, além de uma cena de dança com negros” (MENDONÇA, 1999, p. 89).

Embora com algumas críticas, o filme foi recebido positivamente no Brasil, considerando o grande apelo do cinema norte-americano e o orgulho de por ele ser

representado. Foi visto como obra da amizade pan-americana ao mostrar a Bolsa de Valores, aviões e o pano de fundo peculiar tropical do Rio de Janeiro, associado a uma performance vocal de Don Ameche cantando em português correto (Arquivo da BN).

Já *Weekend in Havana* (1941), o filme seguinte em que Carmen atuou, encontrou severas críticas que se estenderam à *entertainer* brasileira. Carmen interpretava então uma personagem cubana, trocando o samba, o qual prometera levar aos Estados Unidos, por rumbas em um cenário caribenho no qual desempenha um papel visto como caricatural e distante de suas performances conhecidas pelos brasileiros. A partir de então, a imprensa brasileira voltou-se decisivamente de forma crítica – o que perduraria até sua última visita ao Brasil em 1954 – à carreira da atriz, acusada de não desempenhar seu papel de Embaixatriz e contribuir negativamente para a forma como o Brasil era visto do exterior.

A bibliografia brasileira sobre a carreira de Carmen aponta para a recepção crítica como algo caracterizado por incoerências: ela era criticada por ser latino-americana demais, por carregar símbolos nacionais contestados ou esquecer-se deles e, por fim, por se americanizar. Muito embora tais argumentos aparentemente contraditórios aparecessem em revistas brasileiras de cinema, estes podem ser explicados analiticamente a partir de alguns aspectos. As críticas mostram que ao lado de seu reconhecimento como ídolo nacional, a carreira internacional de Carmen era vista com desconfiança por parte do público brasileiro, ao combinar dois tipos de racialização: a primeira própria às representações norte-americanas que descaracterizavam os países latino-americanos ao reduzi-los a uma unicidade caricatural, a segunda própria aos contornos nacionais, onde se promulgava uma representação integradora, ao mesmo tempo em que se recusava sua imagem enegrecida.

Trata-se de um período caracterizado por Hobsbawm (1990) como o apogeu do nacionalismo no mundo. Após a crise de 1929, combinando o colapso do modelo econômico liberal e a emergência do protecionismo nacional, enfatizada ainda mais durante a Segunda Guerra Mundial, constituiu-se um período denominado pelo mesmo autor como a “era da catástrofe”. Segundo Hobsbawm (1995), este período seria marcado por uma tecnologia da morte inigualável, quando os Estado-Nações consolidados entram em guerras dispostos a perderem contingentes humanos em patamares inéditos. A eficiência dos exércitos nacionais dependia de uma lealdade de

seus membros à nação em termos absolutos; “morrer pela nação” torna-se sinônimo de dignidade.

Neste sentido, é característica de seu tempo a adesão de Carmen ao nacionalismo vigente em sua viagem, em um período no qual o governo brasileiro buscava seu reconhecimento no exterior como uma nação “civilizada”. Torna-se compreensível como sua carreira não era entendida como uma carreira qualquer, mas estreitamente vinculada a desejos da nação. O desejo da nação hegemônico no período articulava uma representação de unidade nacional com a “branquitude”, compreendida em termos morais. Neste sentido, para além da constatação derivada das análises do historiador inglês, o que me interessa abordar é como os desejos da nação articulam processos de racialização, moldando a recepção brasileira caracterizada por um viés explicitamente anglo-eurocêntrico.

Como estratégia metodológica, para acessar parte da recepção brasileira de sua carreira, recorro a revistas brasileiras de cinema. Maria Celeste Mira (2001) demonstra que especialmente a partir do final da segunda década do século XX há a formação de um novo tipo de público leitor no Brasil, voltado às revistas ilustradas que desenvolveram técnicas e se profissionalizaram a partir de então e contavam com um público alfabetizado nas classes médias e altas. Segundo a autora, difunde-se um modelo de revista voltado à família com uma variedade de assuntos que contemplasse as diferenças de gênero e idade. Aliado a isso, afirma que “grande parte das publicações que se desenvolvem no Brasil a partir dos anos 30 tem relação com o cinema” (MIRA, 2001, p. 27).

Na década de 40, as publicações da revista *Cena Muda*, especializada em cinema, focam exaustivamente a vida e a carreira de Carmen Miranda que, a despeito de quase não aparecer em suas capas, percorre os assuntos de suas páginas nos editoriais, retratada em comentários de críticos e opiniões de leitores. Surgem opiniões contrárias e favoráveis à atriz brasileira, porém ambas as posições revelam quais os desejos de certo público brasileiro em relação à representação nacional levada a cabo por Carmen Miranda. A polêmica se estende a ponto da revista formular uma enquete aos leitores em 1943 a respeito dos quatro anos da carreira de Carmen no exterior. O que o debate demonstra é que a despeito dos objetivos publicizados pelos estúdios e agências governamentais norte-americanas, os filmes da Política de Boa Vizinhança, acompanhando os países vizinhos, frustraram em muitos aspectos boa parte das expectativas nacionais.



Caricatura de Carmen publicada na *Cena Muda* (30 de março de 1943, Acervo da BJKS)

*Cena Muda* publicava em todas as suas edições, além dos textos de fãs e análises da própria revista, caricaturas enviadas pelos leitores. Tal imagem, feita por José Aristides, sintetiza a forma como os leitores brasileiros a viam: reduzida a uma figura da baiana exagerada, descaracterizada e envolta em dinheiro. As opiniões de críticos e leitores publicadas na revista revelam o desejo de brasileiros de participar do seletor clube das nações civilizadas, a partir da afirmação da particularidade nacional e de sua adesão à modernidade e, para tanto, exigiam uma representação condizente.

Não obstante, dentro de uma representação racializada, constituindo-se enquanto um estereótipo da mulher latino-americana marcado pelo exagero, os críticos brasileiros

ora culpabilizavam Carmen e ora atribuíam aos diretores de seus filmes fracassos nas interpretações da brasileira, a despeito de seu sucesso no país do norte. Não se tratava mais de Carmen Miranda, a cantora do rádio, mas da “Miss Miranda” ou “La Miranda”, caricatura latino-americana ou então artista americanizada, pois “inebriada pelo perfume do dinheiro americano”. Os jornalistas e leitores que publicavam suas visões na revista criticavam Carmen por cantar sambas “cheirando a rumbas”, ao contrário do que prometera quando embarcou no Rio de Janeiro a Nova Iorque.

Foi classificada, com seus filmes, de “um autêntico ‘abacaxi’”, termo dúbio que remetia ao fracasso da atriz, mas também fazia alusão a seus turbantes cheios de frutas. São muitos os leitores que salientam a passagem de uma adorável e autêntica brasileira a uma caricatura artificial distante da “verdadeira” brasilidade. Teria sido “feminina até quando dubinhava, com uma pontinha de malícia deliciosa”, chegando a ser “masculinizada”, de “graciosa, passou a engraçada”, “verdadeiro monstro”. Um leitor conclui enfaticamente: “fecho os olhos para não ver os requebros exagerados ou as caretas ou a ‘boca larga’ da Carmen”. (Miguel de Azevedo Teixeira, Rio 18/05/1943, p. 06, Acervo da BJKS).

Alguns comentários críticos parecem se dirigir à própria personagem da baiana, quando um leitor afirma que a interpretação de Carmen “dá a impressão àqueles que ainda não visitaram a nossa terra, de todos aqui andarem trajando de baiana com verdadeiros caminhões de frutas na cabeça” (Durval Reis, Rio, 23/03/1943, p. 07) ou quando uma leitora sugere: “Espero que a Carmen deixe definitivamente seus acessórios ‘baianísticos’ nas Montanhas Rochosas [filme de 1942] e apareça então com uns vestidos e chapéus (sic) elegantes como os que são usados por nós brasileiras”. (Maria Soares, Rio, 27/4/43, p. 6-7, Acervo da BJKS). Neste aspecto, a questão também se refere à figura da “baiana” como um elemento do universo simbólico nacional, relacionada ao universo afro-brasileiro, demonstrando certas resistências à sua exportação como símbolo nacional.

Em artigo exemplar de 28 de abril de 1942, na revista *Cena Muda*, o jornalista Enéas Viany compara negativamente Carmen em relação à intérprete lírica Bidú Sayão, defendendo que a segunda é quem deveria ser nossa representante no lugar da primeira, ao mesmo tempo em que trata com tons negativos a visita de Walt Disney ao morro da Madureira, impróprio para ser apresentado a estrangeiros. Neste momento em que se tornava internacionalmente patente a relação entre identidade nacional brasileira e o samba, o artigo distingue o samba do morro, como “a batucada, dança litúrgica, bárbara

e sensual, invocadora de Ogun, tipicamente africana, cujos ritmos se erguem ao céu como um apelo aos orixás protetores, não tem beleza nenhuma”, do samba dos salões, descrito como “samba de arte, suportável no salão e no teatro nutrido pela influência de mais altos pendores líricos, mobilizando em torno de si inteligências apuradas nas letras e na música”.

Viany chega à conclusão de que: “há uma espécie de samba que pode levar, sem receio nosso, a etiqueta made in Brasil, este outro, porém, o do morro, a batucada grotesca, selvagem, senegalesca, tem que ser ajustada a ambiente teatral para que possa ser mostrada a certos hóspedes”. A linguagem abertamente racial da matéria emoldura a forma racializada como se avalia e hierarquiza modernidade e atraso, sendo a negritude representativa do segundo. (16 de janeiro de 1943, p. 20). Em outro artigo do mesmo autor, a mesma linguagem caracteriza a artista brasileira: “Quanto a Carmen Miranda, está lastimável como artista. Duas ou três fantasias de baiana do morro do Salgueiro ou da extinta Praça Onze, em dia de Carnaval (...)” (2 de março de 1943, Acervo da BJKS).

A incorporação de Carmen Miranda ao cinema norte-americano mostra que a brancura, compreendida em termos cromáticos, não era sinônimo da branquitude almejada, embora fosse requisito básico da mesma. A baiana de Carmen era aproximada por Viany a fantasias da então extinta Praça Onze, com toda a sua caracterização comumente veiculada na imprensa com a “negritude” e o “atraso”. Muitos brasileiros recusavam a racialização caracterizadora das personagens de Carmen no cinema hollywoodiano, bem como resistiam à presença de uma figura negra como símbolo da nação. Estes públicos questionavam Carmen Miranda justamente naquilo que ela se propôs a fazer em sua viagem: representar o Brasil, enquanto “Embaixatriz do Samba”, seja pela diferença racial que o Brasil era representado em seus filmes quando associados aos demais países latino-americanos, seja pela diferença racial da negritude que compunha parte do universo simbólico nacional<sup>25</sup>.

Mas não apenas críticas apareceram na revista, algumas vozes a defendiam, apontando sua importância na aproximação com a potência americana, sua vinculação com o samba e sua divulgação no exterior. Fora isso, Carmen contava com uma legião de fãs oriundos das camadas populares – o que atestam os registros das multidões em

---

<sup>25</sup> Outras críticas, normalmente associadas para deslegitimá-la, apontavam seu nascimento em Portugal, reforçando a incompatibilidade de sua atuação no cinema, nos termos da época, em prol do Brasil. Mas elas estão associadas às críticas de descaracterização da personagem de Carmen que se configurava como uma diferença racial latino-americana no contexto dos Estados Unidos.

suas chegadas e partidas entre o Brasil e os Estados Unidos, bem como em seu velório – que a viam como representante da cultura popular que não apenas era alçada a nacional, mas difundida no exterior pelo veículo moderno e popular do cinema. Tal visão popular sobre Carmen, por sua vez, é inacessível à análise documental que apenas conta com a possibilidade de se centrar nos debates travados pela população letrada de classe média e alta nos veículos da imprensa.

A declaração de Rubens de Oliveira Mendes, no entanto, sugere que a crítica de Carmen nunca equivalera a desprezo em relação a ela, ao contrário: “Carmen é, de fato, um sucesso aqui em Belo Horizonte, mas de bilheteria. Eu vou assistir seus filmes na louca esperança de vê-la melhorar o conceito que os norte-americanos tinham do Brasil, porém, confesso que (...) me decepiono” (6 de abril de 1943, p. 06, Arquivo da BJKS). As críticas demonstravam o interesse em acompanhar exaustivamente sua carreira, das revistas ao rádio, como observa Ana Rita Mendonça: “durante cinco meses, duas páginas de A Cena Muda eram ocupadas por cartas de leitores, lidas ainda em Cine-Rádio-Jornal, programa apresentado por Celestino Silveira na Rádio Mayrink Veiga, tão vinculada a Carmen Miranda” (2005, p. 137).

Carmen era um ícone nacional sempre vinculado à sensualidade. Em sua carreira internacional, alguns a criticaram justamente pela sua sensualidade, outros por perdê-la em uma caricatura “americanizada”, ainda houve quem acentuasse sua brasilidade justamente a partir desta característica: “Carmen venceu com seus requebros naturais, tal como se vê em todo o Brasil, diferenciando sempre de mulata a mulata. (...) se Carmen cantou sambas americanizados devemos perdoar não a ela, mas aos diretores, aos compositores de lá (...)”, disse Celina Chaves do Rio de Janeiro (01 de junho de 1943, p. 6, Acervo da BJKS). Apesar das diferentes interpretações, sua trajetória demonstra que a sensualidade passava a se constituir como elemento importante da identidade nacional. Carmen sedimentou internacionalmente a imagem de uma mulher brasileira, extensível à América Latina, atualizando narrativas coloniais em dois contextos: o brasileiro e o norte-americano.

Em outros termos, a sensualidade de Carmen Miranda é compreendida em suas vinculações com a problemática racial, associadas a suas representações nacionais e/ou subcontinentais. No caso brasileiro, ela representaria uma figura síntese da harmonia racial em sua baiana branca e estilizada com traços cosmopolitas, dando contornos nacionais ao remodelar a sensualidade atribuída à figura da mulata. Em sua carreira internacional – mantendo e remodelando a figura símbolo da baiana no cinema – passa a

representar a figura sensual e racializada da latino-americana, embora com amplo destaque e positivada em um período do pan-americanismo.

No primeiro caso, tem-se a incorporação da diferença racial, materializada na figura da baiana, por sua vez expressa na brancura de Carmen Miranda e na sua desvinculação com espaços e sujeitos marcados pela negritude. Em oposição, vincula sua imagem aos modernos espaços da cultura de massas do Rio, representantes da branquitude, tendo no rádio o principal meio da incorporação seletiva da diferença racial, branqueando-a. No segundo, a partir do remodelamento da baiana em narrativas que atualizam os desejos coloniais, sua origem brasileira, ou sul-americana, implica na vinculação entre nacionalidade e diferença racial. Sua trajetória atesta como as categorias de gênero, raça e sexualidade, que muitas vezes são vistas como elementos de importância periférica na análise social, são centrais para se compreender aspectos abrangentes de hegemonia política e relações de poder.

A análise de como tais categorias se conectam é tributária de discussões no próprio cerne do(s) feminismo(s) que na esfera política e acadêmica colocou problematizações desestabilizadoras a um sujeito feminista dado de antemão (a categoria “Mulheres”), assim questionando a pressuposição da autonomia de gênero nas análises, bem como de universalização da opressão das mulheres, demonstrando como muitas vezes tal procedimento pode resvalar em uma análise feminista branca e eurocêntrica. Avtar Brah (2006), dentro de uma proposta que converge estudos feministas com Estudos Pós-Coloniais, ressalta a inviabilidade de se atribuir uma primazia a uma das categorias.

Nas palavras de Brah: “estruturas de classe, racismo, gênero e sexualidade não podem ser tratadas como ‘variáveis independentes’ porque a opressão de cada uma está inscrita dentro da outra – é constituída e constitutiva dela” (2006, p. 351). As relações interseccionais na obra de Brah são compreendidas “como relações contextuais e dependentes/contingentes em termos históricos” (PISCITELLI, 2008, p. 269), o que se revela essencial ao compreendermos os sentidos específicos que as personagens de Carmen Miranda tomaram em seus dois distintos contextos.

Seguindo as proposições feministas contemporâneas, alguns teóricos dos estudos descoloniais propõem estudar as interseccionalidades a partir da ideia de “colonialidade” (GROSGOUEL, 2008; 2012). Diferentemente de uma abordagem que enfoca o colonialismo enquanto uma experiência delimitada historicamente no passado, a ideia de “colonialidade”, enquanto característica chave e oculta da modernidade, atribui

continuidade a uma forma de hierarquização “racial” para além da administração colonial. Superando uma visão “culturalista”, mas também outra que se baseia no determinismo econômico reducionista que atribui à cultura e ao racismo e androcentrismo o *status* de epifenômeno, a expansão colonial europeia e a posterior norte-americana são vistas como constituintes de um sistema-mundo mais complexo do que gerado unicamente por necessidades de acumulação de capital à escala global e conformando uma estrutura de classes específica. Nesta visão, postula-se uma matriz colonial que se intersecciona com outras formas de hierarquias conformando um sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno (GROSFOGUEL, 2008).

A trajetória transnacional de Carmen Miranda nos permite vislumbrar como a “colonialidade” era operacional nos dois contextos em que atuou. No cinema norte-americano, em uma versão “*soft*” do Destino Manifesto, no qual a indústria filmica hollywoodiana foi responsável por representar uma hegemonia dentro das Américas, a “colonialidade” se expressou na figura de uma mulher subalterna em seu excesso de sexualidade e exagero tropical, revelando características ao mesmo tempo limitadoras e essenciais na trajetória de sucesso de Carmen Miranda, com forte apelo ao público norte-americano e brasileiro.

Sua carreira nacional atesta como a “colonialidade” se interioriza em países politicamente independentes, mas subalternos como o Brasil, não só pela dependência econômica e política, mas por uma epistemologia “ocidentalista” que é apropriada por uma elite dominante que define aqueles que pertencem ou não à nação. Em outros termos, a “colonialidade” se acha presente na forma como a identidade nacional se constitui como uma “margem”, a partir do domínio das elites etnorraciais dominantes (GROSFOGUEL, 2012). A internacionalização da carreira de Carmen deixou ainda mais explícito como um processo de integração nacional se fazia de forma seletiva e racializada e sua trajetória nos Estados Unidos revelou não apenas desejos de ver o país representado no cinema mundial, mas também os fantasmas que assombravam certo público de uma possível racialização da representação nacional.

Aníbal Quijano (2002), teórico peruano ao qual se atribui a invenção do conceito de “colonialidade”, demarca que esta deve ser compreendida de forma a questionar as narrativas de fundo evolucionista e eurocêntrico que veem os países após a independência política como Estado-nação independentes, propondo a mais proveitosa abordagem da dinâmica de dominação política internacional a partir da ideia de Estados nacionais-dependentes e estados neo-coloniais.

Carmen Miranda, a representação feminina latino-americana, seria uma amálgama de algo muito complexo e diverso, quando se aborda as relações de poder no que se refere à política internacional entre Estados Unidos e América Latina. Países da América Central e Caribe são historicamente mais subordinados ao poder norte-americano do que países sul-americanos como Brasil, Argentina e Chile. Não sem razões, os primeiros (com outros sul-americanos) são classificados pelo termo pejorativo de República das Bananas, demarcando ao mesmo tempo a dependência de uma economia baseada na produção de produtos tropicais, muitas vezes controlada por uma multinacional como a *United Fruit Company*, que, por sua vez, faria do governo de tal país submisso a seus interesses.

As bananas que compõem o número musical de Busby Berkeley em *The Gang Is All Here*, por meio de um raciocínio sinedóquico, representariam a dominação colonial norte-americana de todos os países latino-americanos. Muito embora a representação subalterna seja inclusiva, ela se define pela desigualdade na visibilidade dos diversos países da América Latina. Países que possuíam menor importância econômica e política aos Estados Unidos são pouco ou nada representados nos filmes. É o navio atracado brasileiro, junto com o samba e tantos produtos tropicais que chegam a compor o pano de fundo do harmônico encontro de bons vizinhos, em um contexto no qual as capitais de grandes países como Rio de Janeiro, Buenos Aires e Cidade do México eram partes centrais dos temas dos filmes que buscavam representá-las de forma moderna.

A morte de Roosevelt e, em seguida, o fim da Segunda Guerra Mundial, significou o desfecho da Política da Boa Vizinhança e a progressiva falta de interesse pelos países vizinhos, seguida de uma política intervencionista que tomou uma face mais explicitamente imperialista no auge da Guerra Fria, substituindo de vez a retórica pan-americana. A carreira de Carmen após o final da retórica pan-americana foi significativamente impactada. Em um período de alta vendagem de filmes na França, Filipinas e Bélgica (WOLL, 1983, p. 119), o mercado latino-americano não era mais considerado de extrema importância.

Em *Call me sister* (1946), Alice Faye simboliza o momento político ao cantar a música “South America, take it Away”. No mesmo ano, finda-se o contrato de Carmen com a Fox e a artista estreia em uma iniciativa *free-lancer* no filme *Copacabana* (1946) interpretando uma brasileira, Carmen Navarro, que necessita se fazer passar pela francesa Madeimoselle Fifi para ser contratada em um *nightclub*. Nos anos seguintes até sua morte, o que se percebe é sua repercussão diminuída na imprensa norte-americana,

bem como a redução de sua participação em filmes e uma virada em sua carreira que se foca cada vez mais em *nightclubs*, com esporádicas participações na nascente televisão.

Parando por aqui, poderia – como muito se faz – apenas reforçar os vínculos, incontestáveis entre a carreira de Carmen Miranda e a dominação política e cultural norte-americana por meio do cinema, ou sua imbricação indelével com a busca por uma identidade nacional baseada na fantasia de harmonia racial, mas paradoxalmente calcada na branquitude. No entanto, tal posição remeteria a interpretações que a reduzem a uma fabricação hollywoodiana ou uma adequação aos interesses governamentais do Governo Vargas, deixando de lado a complexidade do ícone que se mantém referência viva até os dias de hoje, alvo das mais distintas recepções e reapropriações em diversos momentos da história.

Procurei ressaltar os contextos políticos e econômicos nos quais a carreira de Carmen Miranda se inseriu, como pré-condição a compreender seu agenciamento, contextualizando-o no tempo e no espaço. Atento à perspectiva “descolonial” proposta por Grosfoguel, ao não apenas enfatizar a dominação, mas dar atenção ao “andar pelas brechas” ou à “cumplicidade subversiva” daqueles que ocupam posições subalternas, centro-me agora na forma como Carmen Miranda lidou com a “colonialidade”, ora redimensionando e atualizando suas características, ora demarcando ambiguidades e “brechas” que permitiram deslocamentos. Para tanto, recorreremos a contribuições de uma perspectiva da Teoria Queer, mais atenta a abordagens que se focam no agenciamento e suas potencialidades subversivas. Antes, uma revisão bibliográfica voltada à fortuna crítica de Carmen Miranda se impõe como necessária para a proposição de novo ângulo de abordagem de sua carreira.

## **2.2 *Making money with bananas*: movendo-se a partir dos discursos hegemônicos**

I'd love to play a scene with Clark Gable  
With candle lights and wine upon the table  
But my producer tells me I'm not able  
'Cause I make my money with bananas (...)  
Oh, but if I quit my job it's not disturbing  
I'd use very often a liter of bourbon  
'Cause I can sit and in one minute eat my turban  
And still make my money with my bananas  
It isn't even funny that I make a little more money  
than that little Mickey Rooney with bananas!

*I make my money with bananas* era uma das músicas mais interpretadas por Carmen Miranda em *nightclubs* norte-americanos a partir de 1947, quando a *entertainer* passou a fazer cada vez menos filmes e atuar mais nos palcos. Bananas eram algo que os norte-americanos diretamente relacionavam com sua figura, pelas conexões aqui exploradas com a América Latina e por ser um elemento constituinte dos chapéus originais de sua baiana estilizada, embora há muito abandonada em versões que passara a adotar em seus filmes.

Acompanhada de seu conjunto Bando da Lua, em suas atuações, Carmen Miranda se autoparodiava, exagerando a imagem que construiu em sua *persona* nos Estados Unidos: tirava o turbante para supostamente mostrar que não era careca, ou que realmente tinha cabelo embaixo dos seus turbantes, e assim exibia seu cabelo loiro que, em seguida, dizia ser tingido – e, portanto, falso – e, depois, retirava seus sapatos plataforma com enormes saltos para mostrar sua diminuta estatura. Descia do palco distribuindo bananas e cantando a música em que dizia que fazia dinheiro com bananas, com o cômico desfecho em que se perdesse seu emprego não teria problemas, poderia comer seu turbante.

A caricatura de Carmen Miranda chegava ao máximo em sua carreira, corroborando interpretações próprias aos brasileiros de que a *entertainer* era na verdade uma construção estereotípica e muito distante da “autêntica” cantora que conheceram no Rio de Janeiro. No Brasil, muitos a viam como uma traidora da nação ou uma vergonha nacional. Carmen foi abordada pela revista *O Cruzeiro* em uma de suas apresentações em um *nightclub* no Texas em abril de 1952 (Arquivo do MCM). Assinada por David Nasser, a matéria intitulava-se “Carmen volte para os bugres” e salientava a falta de autenticidade de Carmen a qual cantaria fantasiada, na visão do autor, caricaturando a música brasileira, além de se recusar a receber a imprensa do seu país, ali representada pela revista que publicava a matéria.

Quando Caetano Veloso publicou em 1991 um artigo no *New York Times* sobre o sentimento ambivalente entre a vergonha e orgulho que marcava sua geração sobre Carmen Miranda, ele trazia uma problemática que perpassou a carreira de Carmen Miranda aos olhos dos brasileiros: a representação do Brasil no exterior. No documentário sobre Carmen feito nos Estados Unidos pela brasileira Helena Solberg *Banana is My Business*, a narradora – sob a perspectiva biográfica da autora fã de Carmen Miranda – indaga o que a fez tão diferente quando chegou aos Estados Unidos.

Carmen seria então americanizada? Reduzida a um estereótipo de mulher latino-americana? Ou, ao contrário, um orgulho nacional? Autenticidade ou fabricação a definem em sua carreira norte-americana? Essas eram as questões próprias do público brasileiro e foi sob o fio da ruptura que marcou a passagem da carreira nacional à internacional de Carmen Miranda que se deram suas interpretações acadêmicas.

Simone Pereira de Sá (1997) analisa o que denomina de Baiana Internacional, levada aos Estados Unidos por Carmen Miranda. Como que respondendo às acusações de fabricação hollywoodiana de sua *persona*, na visão de Sá, Carmen levaria uma invenção cultural da nacionalidade que se criava no Brasil, não preservando o conteúdo, mas mantendo “o gesto fundamental que remete à cultura carnalizante que ela ajudou a identificar com o Rio de Janeiro na década de 30” (p. 174). Suas estilizações são assim compreendidas, na visão da autora, como um processo de mediação próprio a essa linguagem carnavalesca, e neste sentido, ela funciona como interface entre a cultura brasileira e Hollywood. No entanto, a autora analisa que em determinado momento de sua carreira, posterior a seu contrato com a *Fox*, a autoparódia assume um aspecto central em suas performances, sendo essencialmente negativa e mesmo pejorativa.

Em abordagem distinta, Tânia Garcia (2004) analisa a internacionalização de sua carreira nos Estados Unidos nos moldes da *Good Neighbor Policy* e sob os discursos do pan-americanismo, que embora se apresentasse como marcados pela igualdade, proporcionaram “musicais [que] foram eficazes na veiculação de representações que difundiam idéias favoráveis às intenções expansionistas dos Estados Unidos” (p. 173), nos quais Carmen foi protagonista. Suas personagens se caracterizavam sobretudo pela exotização e sexualização por meio das quais Hollywood demarcava fronteira entre os EUA como polo civilizado e América Latina como selvagem.

Para Garcia, a imprensa norte-americana via Carmen como “sensual, impulsiva, engraçada, pouco inteligente e desorganizada” (196). Em outra perspectiva, Freire-Medeiros (2005) analisa o cinema hollywoodiano produzido durante o período da Política de Boa Vizinhança caracterizado por representações positivas dos vizinhos se comparados com a produção filmica anterior. Carmen, a figura de destaque neste período, “ao público norte-americano, seria vista como símbolo máximo de “pan-latinidade, incorporando o kitsch muito antes que este conceito fosse inventado” (p. 24).

Ana Rita Mendonça (1999) parece fazer uma análise mais matizada e centrada em negociações, quando aborda o papel de representante nacional que tomou a carreira da cantora e *entertainer* brasileira. A trajetória da “Embaixatriz do Samba” revela a

forma desigual feminina e racial da representação da América Latina própria à Política de Boa Vizinhança, mas sua viagem aos Estados Unidos é estudada com as pretensões diplomáticas do governo brasileiro, explorando inclusive a participação da embaixada brasileira e conselheiros técnicos do país na criação do enredo de *That Night in Rio*.

Mônica Schpun (2008), em um curto artigo, propõe uma abordagem crítica e sintetizadora, recusando uma interpretação que via na *persona* de Carmen Miranda no entretenimento norte-americano uma peça no tabuleiro do imperialismo norte-americano e propõe que sua carreira se deu tendo como pano de fundo um diálogo complexo e simultâneo com dois públicos diversos, o brasileiro e o norte-americano. De um lado, salienta sua sexualização como própria da construção de um Outro na Política de Boa Vizinhança, de outro lado enfatiza que sua “americanização” se deu de forma antropofágica, na qual inseria elementos da cultura brasileira mesmo em vídeos próprios ao contexto norte-americano. Vinculado a isso, salienta que sua presença física e *performance* corporal foram centrais na carreira, desde o Brasil, e que se de um lado representou a figura estereotipada da latino-americana, própria ao imaginário dos Estados Unidos, o fez com humor e irreverência própria à sua trajetória, de certa forma relativizando a estereotipização.

De forma geral, uma leitura predominante se fez sobre a carreira de Carmen Miranda de depois do fim da Segunda Guerra Mundial, quando os Estados Unidos deslocam a atenção política da América Latina para a Europa. Uma derradeira trajetória esperou a *entertainer* brasileira, algo que se concretizaria no fim de seu contrato com a *20th Century Fox* e no progressivo desaparecimento de Carmen no cinema. Não negando a correspondência entre os aspectos políticos e econômicos e a carreira da brasileira, tal perspectiva reforça a ideia de que ela seria apenas uma peça estratégica nos objetivos políticos norte-americanos, sem estabelecer mediações entre a esfera da produção cultural e a política e desconsiderando a importância adquirida por Carmen no entretenimento norte-americano, negligenciando sua trajetória em *nightclubs*, sua presença na emergente televisão e a recepção calorosa que teve em sua extensa turnê na Europa em 1948.

Ana Rita Mendonça (1999) foi uma das poucas a salientar que em 1951, Carmen era considerada a artista de shows mais bem-remunerada dos Estados Unidos. Enquanto sua carreira posterior ao seu contrato com a *Fox* foi digna de pouco interesse pela literatura acadêmica, Ruy Castro (2005) explora com detalhes sua rica vida profissional

que, mesmo quando não estava mais entre as principais estrelas de cinema, nunca deixou de ser de notável sucesso.

Chama atenção o contraste da abordagem acadêmica brasileira com algumas abordagens da bibliografia norte-americana. Na fortuna crítica brasileira, o excesso presente na caracterização de Carmen Miranda ou foi vista como confirmação de um estereótipo (GARCIA, 2004), antecipação de uma produção cultural kitsch (FREIRE-MEDEIROS, 2005) ou apenas salientado timidamente como uma forma de relativização do estereótipo (SCHPUN, 2008).

Nos Estados Unidos, o brilhante artigo de Shari Roberts (1993) explora este elemento, caracterizando-o como um aspecto crucial da agência da *entertainer* a partir do qual estabeleceu uma comunicação especial com seu público. Segundo a autora, Carmen tinha fãs predominantemente do público feminino porque sua atuação não era meramente a confirmação de um estereótipo negativo, mas um tipo de paródia deste, a partir de seu excesso feminino e étnico. Nas palavras da autora, “por que Miranda exagerava tanto os significantes de etnicidade e feminilidade, seu texto de estrela sugere que eles existiam apenas enquanto uma superfície, que eles não se referiam e que desse modo Miranda pôde se tornar um puro espetáculo” (p. 14-15, *tradução minha*).

O que caracteriza sua atuação é a mascarada que “simula a identidade socialmente construída no intuito de revelar (...) a ausência que existe atrás da máscara e em sentido último, descobrir a falta de qualquer identidade de gênero ‘natural’” (p. 15, *tradução minha*). Sendo assim, a atuação de Carmen Miranda questiona tanto a natureza de uma identidade étnica, quanto a de uma essência feminina. Enquanto uma estrela que interpelava os fãs com sua atuação fílmica, mas também via imprensa, Carmen permitia a seus fãs a perceberem como sujeito de sua autoparódia: “artigos e publicidade comumente reportavam que Miranda concebia seus próprios vestidos e ‘turbantes’ e insistiam no fato dela ter trazido o conjunto musical que a acompanhava Bando da Lua, com ela do Brasil” (p. 16, *tradução minha*). Assim, pode-se compreender um aspecto essencial da carreira de Carmen pouco abordada até então: seu apelo ao público feminino e também ao público homossexual.

Trechos deste artigo foram publicados na coletânea de Steven Cohan (2002) destinada a abordar os musicais hollywoodianos, em seção destinada a discutir o apelo *camp* dos musicais. Trata-se do que já foi conceituado como uma sensibilidade, um gosto, um gênero de linguagem ou mesmo um discurso *queer* (CLETO, 1999, p. 03) nomeado de *camp*, originalmente um termo em inglês próprio a uma subcultura

homossexual que por sua vez designava um meio de comunicação restrito a iniciados. O *camp* se caracteriza com o oposto da valorização do conteúdo, constitui-se em uma “visão do mundo em termos de estilo”, “o amor ao exagerado”, o mundo como um fenômeno estético, avaliado “em termos de grau de artifício, de estilização” (SONTAG, 1999), algo que faz de estrelas de cinema de feminilidade acentuada e exacerbada os maiores exemplos de ícones gays e característica presente na interpretação de *drag queens*.

Carmen Miranda é então abordada na introdução desta seção e de forma sucinta como um ícone *camp* que, por sua vez,

[...] toma uma posição de ironia em direção à normalidade de gênero, parodiando-a por meio de um estilo excessivamente estetizado e teatralizado que inverte ou rompe a relação da forma para o conteúdo, superfície para a profundidade, certamente, mas também da margem para o centro. (COHAN, 2002, p. 103, *tradução minha*)

Neste sentido, “a autoparódia cria uma possibilidade para os fãs da estrela negociarem ou subverterem os estereótipos. Em outras palavras, possibilita-se ver Carmen Miranda como “intencionalmente produzindo sua própria leitura *camp* de gênero e etnicidade como construções culturais sobre seu figurino extravagante” (p. 106, *tradução minha*). Continua o autor:

Essa dimensão da imagem de Miranda explica porque, quase que no mesmo momento em que ela apareceu nos palcos de Nova Iorque e nos musicais de Hollywood, sua figura foi tão facilmente imitável como uma *drag*, sustentáculo de atos de personificação feminina na tela (como em *Babes on Broadway* de 1941) e em shows militares masculinos. (COHAN, p. 106, *tradução minha*)

Charles Ramirez Berg (2002) já centrara sobre o estudo do que chamou de “excesso performativo” desempenhado no papel da latino-americana. Em seu caso, ao abordar Lupe Velez em sua série de filmes em que atuou como *Mexican Spitfire*, Berg aponta o quanto o “angloamericano sedentário, tedioso, aquele que é obsessivamente sendento de lucro” (p. 96), vê-se transposto em personagens caracterizadas por sua humanidade e vivacidade, resolvendo todos os problemas, cabendo no papel de heroína. No entanto, na visão do autor, Carmen Miranda, a qual não é analisada, mas qualificada como um protótipo da “mulher palhaça”, um dos tipos frequentes latino-americanos em filmes.

Partindo da pressuposição de que as personagens hegemônicas se constituem por complexidade enquanto os estereótipos por simplificação, os atos subversivos se dariam pelo que chama de “excesso performativo”. Embora use critérios muito esquemáticos e binários (como reiteração/resistência), além de abordar Carmen Miranda de forma redutora e não analisá-la, considero útil citá-lo por enfatizar aspectos subversivos na repetição por excesso, ponto ao qual retornarei durante os capítulos finais da tese.

Priscilla Ovalle (2011) apresenta outra perspectiva na mesma linha, ao focar a dança como característica definidora da latina hollywoodiana. Enquanto a *female blond star* era convidada e ensinada a dançar por seu par masculino branco que desempenha um papel de protagonismo, a latina já domina a dança de antemão, o que significaria em termos conotativos a presença de um poder de atração sexual. Essa característica já de antemão a coloca em um paradoxo: a latino-americana “como uma dançarina, ela frequentemente exhibe uma agência narrativa que desafia a passividade branca feminina, mas o ato de dançar amiúde a confina nos papéis que reiteram mitos racializados e sexualizados” (OVALLE, p. 11, *tradução minha*). Uma ambiguidade caracterizaria a carreira de Carmen Miranda, algo perceptível em uma descrição de um jornalista como “bárbara e brilhante”, exótica, mas radiante e genial em seus movimentos.

Carmen, enquanto pessoa treinada em costura e moda, desempenha um papel ativo na construção de sua baiana estilizada e desenvolve suas plataformas que constroem, por sua vez, “a ilusão da altura, comprimida a saia para dar relevo a sua cintura e adicionado um excedente de grandes colares e uma roupa que deixava à mostra seu umbigo para amplificar seu estilo” (OVALLE, p. 58, *tradução minha*). A autora considera que sua agência é limitada a repetir papéis de comédia e é sempre requerida a desempenhar performances corporais. Mas entre o exótico e o brilhante, Carmen constrói uma visão que se distancia de uma feminilidade passiva e impacta profundamente na moda. Suas roupas são suntuosas e neste aspecto ela não é apenas uma ênfase hiperbólica e pejorativa, há algo que a engrandece também valorativamente, sendo explicativo seu apelo ao público feminino.

A performance criativa e a agência de Carmen Miranda em sua carreira brasileira é melhor explorada pela fortuna crítica nacional. Para Sá (1997), Carmen com sua baiana atua como alegoria carnavalesca – imagem inacabada, aberta e fragmentada – e seria, tal como na linguagem do carnaval, um jogo livre de alusões. Uma de suas características centrais seria a paródia, algo próprio à cultura brasileira,

significando, em sua interpretação inspirada em Bakhtin, a possibilidade subversiva de dessacralização através do riso, da zombaria, da ironia, do grotesco (SÁ, 1997, p. 190).

Para Mendonça (1999), Carmen, por seu talento, era a figura que soube como ninguém encarnar uma identidade nacional que se forjava na “rainha branca do samba” atendendo ao figurino estado-novista em suas pretensões nacionalistas, ao mesmo tempo em que representava a população negra e pobre e sua ginga e gírias próprias das favelas, configurando-se em um “equilíbrio de opostos” oportuno ao governo com pretensões integrativas de Getúlio Vargas. Garcia (2004) de um lado, enfatiza a passagem pela cantora por um processo de branqueamento do samba, junto com outros cantores e compositores, constituindo por meio de negociações uma identidade nacional, calcada na síntese entre Casa Grande e Senzala, incorporando aquilo que se relacionava culturalmente com o negro sob feição branca.

De outro lado, tal identidade se forja na música, fazendo “emergir temas que comprometiam esta unidade imaginada, planejada pelos grupos no poder. Desordenando e desorganizando, a canção popular urbana apresentava um outro universo simbólico” (GARCIA, 2004, p. 43), expondo as hierarquias próprias da sociedade brasileira. Neste aspecto, a figura de Carmen Miranda, ao mesmo tempo em que se aproxima das expectativas dominantes de representação branca da música que se estabelecia enquanto nacional, mostrava sua ambiguidade, no uso do humor enquanto característica fundamental: “parodiar os costumes socialmente estabelecidos, questionar suas definições foi uma das grandes qualidades de Carmen Miranda (...) Sua performance não tinha por objetivo definir, mas indagar” (GARCIA, 2004, p. 49).

Tal ênfase na agência criativa tão abordada pela literatura brasileira sobre Carmen Miranda é pouco explorada a respeito de sua fase norte-americana e apenas por meio da leitura da bibliografia norte-americana é possível acessar aspectos importantes da agência em sua carreira internacional. Se a bibliografia norte-americana pouco acrescenta às negociações e tensões raciais por que passava a reelaboração da identidade nacional na figura da “Embaixatriz do Samba”, a brasileira – muito centrada na ruptura entre suas performances no Brasil e nos Estados Unidos – não consegue mais do que esboçar certos elementos de deslocamentos e negociações em sua carreira internacional.

Carmen Miranda morreu em agosto de 1955, quase um ano após sua última volta ao Brasil, pela qual pôde reconquistar fãs brasileiros em aparições públicas. No seu retorno aos Estados Unidos, assumiu muitos compromissos em casas de show, contando com uma turnê em Cuba e com projetos para a televisão. Carmen, como em sua música,

fazia dinheiro com bananas, sabia ser estrategista ao usar a imagem que construiu a partir dos discursos em que se inseriu no contexto norte-americano, dentro de uma genealogia de latino-americanas, no período de transformação paradigmática da Política de Boa Vizinhança e para além dele.

Ela soube explorar os significados históricos nos enquadramentos culturais distintos em que atuou. Tais significados serviram de limites à sua caracterização, mas isso não significou que ela se tornou uma refém passiva dos contextos discursivos em que se inseria. A paródia é um dos elementos centrais em sua trajetória e, junto com outros aspectos, pode ser lida como uma estratégia pessoal em suas performances para lidar com discursos hegemônicos nos contextos brasileiro e norte-americano. Para além dos amplos contextos políticos e econômicos que a circundavam, torna-se necessário analisar o modo como ela negociava com talento certas representações, muitas vezes deslocando-as e possibilitando leituras subversivas.

### **2.3. Uma trajetória em dois contextos: performatividade, cumplicidade criativa e deslocamentos**

Proponho uma nova abordagem a partir da refutação de duas interpretações que se configuram em modelos de análise da trajetória da artista brasileira. A primeira é a de Simone Pereira de Sá (1997) que analisa as continuidades na carreira de Carmen Miranda nacional e internacional, em que ela carrega a mesma característica de, por meio do gesto carnavalizante e da alegoria, incorporar novos elementos em uma linguagem já própria da cultura popular que se consolidava no Brasil. A segunda é a de Tânia Garcia (2004) que enfatiza a ruptura na carreira internacional de Carmen Miranda, sendo a primeira marcada por indagar os discursos por meio do humor e da paródia e a segunda notadamente reduzida a um estereótipo.

Como lidar com a trajetória de Carmen Miranda a partir de seu acúmulo de experiências profissionais e conceber estratégias que apresentam continuidades, mas estão enquadradas em contextos distintos? Como considerar sua inserção nestes contextos político-discursivos fortemente demarcados sem reduzi-la a um objeto? E como interpretar a questão da repetição, dentro de uma genealogia das latino-americanas no cinema, sem transformá-la em reprodução fechada? Ou, nas palavras de Judith Butler, como escapar da “armadilha do binarismo desnecessário do livre-arbítrio e do determinismo” (2003, p. 211)?

Estamos diante de uma questão sociológica clássica sobre o sujeito e a problemática do assujeitamento, sobre a relação entre estrutura e ação, ou então sobre os vínculos entre indivíduo e sociedade. Há muito tempo que se coloca a questão na sociologia de como se pensar o sujeito para além daquele que é reprodutor da estrutura, sem torná-lo soberano e não contextualizado. São muitas as estratégias e perspectivas que procuram responder de alguma forma a esta questão para a qual recorreremos às contribuições de Judith Butler (2003) e seu conceito de performatividade.

Na perspectiva de Butler, é possível pensar a identidade para além de uma simples alternância entre reprodução na qual o sujeito somente reitera as normas e discursos e, de outro lado, soberania do sujeito, na qual este se move alheio ao discurso e ao social. Dentro de uma perspectiva inovadora para se pensar identidade para além de uma redução binária e unilateral entre indivíduo-sociedade, a autora concebe o gênero (e aqui estendo às identidades nacionais e raciais incorporadas por Carmen Miranda) como performativo: ele se realiza a partir da “repetição estilizada de atos ao longo do tempo” (BUTLER, 2003, p. 200), melhor colocado, o gênero é “um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido” (SALIH, 2012, p. 89).

A identidade envolve a estilização do sujeito dentro das normas sociais, por sua vez anteriores a ele. Assim, pensar em uma identidade enquanto performativa inclui negar a ideia de que exista um sujeito de antemão: “Butler argumenta que a identidade de gênero é uma sequência de atos (uma ideia que assenta em teorias existencialistas), mas ela também argumenta que não existe um ator (um *performer*) preexistente que pratica esses atos, que não existe nenhum fazedor por trás do feito” (SALIH, 2012, p. 65).

Considera-se então que nos “tornamos sujeitos ao assumir as identidades sexuadas/‘generificadas’/racializadas que são construídas para nós (e, em certa medida, por nós) no interior das estruturas de poder existentes” (SALIH, 2012, p. 10). Trata-se de um processo dinâmico no qual “em vez de partir da premissa de que o sujeito é um viajante metafísico preexistente, Butler descreve-o como um sujeito-em-processo que é construído no discurso pelos atos que executa” (SALIH, 2012, p. 65). Nas palavras da própria autora:

a questão da ação não deve ser respondida mediante um recurso a um “eu” que preexista à significação. Em outras palavras, as condições que possibilitam a afirmação do “eu” são providas pela estrutura de significação, pelas normas que regulam a invocação legítima ou

ilegítima desse pronome, pelas práticas que estabelecem os termos de inteligibilidade pelos quais ele pode circular. A linguagem não é um meio ou instrumento externo em que despejo um eu e onde vislumbro um reflexo desse eu. (BUTLER, 2003, p. 207)

Tal perspectiva deriva especialmente da incorporação criativa de dois teóricos pós-estruturalistas fundamentais. Em primeiro lugar, parte de Michel Foucault que elabora uma interpretação distinta de uma visão puramente repressiva do poder. Ao contrário, para ele o poder é, antes de tudo, produtivo. É por meio do poder que o sujeito se viabiliza enquanto tal. Neste aspecto, o sujeito é antes de tudo sujeitado, se constitui em meio a discursos que, por sua vez, se configuram em relações de poder. Da obra de Jacques Derrida incorpora a ideia de que a estrutura depende de sua repetição para configurar sua estruturalidade. No entanto, sua repetição tende a falhar já que o sistema linguístico não é fechado e os signos linguísticos são sujeitos à apropriação. Sendo assim, a possibilidade de fracasso é intrínseca e necessária ao signo. Daí a ideia de que os sujeitos se constituem pelo discurso, mas podem deslocá-los.

Se não reduzirmos o poder à vontade, e se recusarmos o modelo liberal e existencialista clássico da liberdade, poderemos entender as relações de poder, como penso que devem ser entendidas, como relações restritivas e constituintes das próprias possibilidades de volição. Consequentemente, o poder não pode ser retirado nem recusado, mas somente deslocado. (BUTLER, 2003, p. 179)

Na perspectiva da autora, considerar o sujeito dentro das malhas do discurso e do poder, não significa transformá-lo em pura reiteração. Ao contrário, uma de suas preocupações é dar atenção a subversões que muitas teorias não conseguem captar, pois dão demasiada ênfase na estrutura. No entanto, a subversão das normas não se dá para além do discurso e do poder, ela só pode ser pensada como algo que se realiza dentro das normas e dos discursos e por meio de sua repetição subversiva ou deslocadora. Coloca-se a dificuldade de se dizer o que é subversivo e, para Butler, a despeito da dificuldade inerente – dado que as produções de significados podem ser sempre apropriadas e assim mesmo quando deslocadoras podem ser redirecionadas a afirmar a ordem cultural dominante – sua reflexão se dá a partir da conceituação de uma matriz heteronormativa de gênero.

Para Butler, a construção de gênero em sociedades modernas se efetiva pela coerência discursivamente imposta entre anatomia sexual, gênero, desejo e práticas sexuais e, portanto, é desta matriz que se constrói performativamente o gênero. Por sua

vez, a performatividade de gênero só se realiza em ato e por meio dele sua repetição está suscetível de ser deslocado e subvertido. Em minha pesquisa, o foco recai sobre a performatividade de Carmen Miranda, de forma a se pensar nas representações que envolvem interseccionalmente as categorias de gênero, raça, sexualidade (e, muitas vezes nação ou mesmo da região latino-americana) (BRAH, 2006). Apenas em *Bodies That Matter*, Butler (2002) explora tais conexões entre gênero, sexualidade e raça, quando diz:

Na constituição do sujeito, a ordem da diferença sexual não é anterior a da raça ou a da classe; em realidade, o simbólico é também um conjunto de normas relativas a raça e as normas de autenticidade mediante as quais se produz um sujeito são concepções do sexo influenciadas pela raça. (BUTLER, 2002, p. 191, *tradução minha*)

Carmen Miranda desenvolveu sua carreira dentro das malhas dos discursos hegemônicos vigentes em ambos os contextos em que atuou, tendo sua trajetória uma certa cumplicidade com eles, como não poderia deixar de ser. Sua carreira em seus dois momentos se encontra com redimensionamentos simbólicos importantes, tanto no caso da constituição de uma “comunidade imaginada” brasileira que atualizava o ideal de branquitude, como no caso norte-americano marcado pela aproximação diplomática entre Estados Unidos e América Latina. O período de transformação permitia que, performando a nação enquanto “comunidade imaginada”, no Brasil, e enquanto diferença racial, nos Estados Unidos, desse novos contornos às representações instituídas historicamente.

A *entertainer* brasileira pôde não apenas reiterar estereótipos, mas “torcer” seus significados. Não negando sua vinculação com discursos hegemônicos coloniais em ambos os contextos, busco captar as ambiguidades de suas atuações no que se materializou em uma coexistência instável entre uma reiteração dos discursos hegemônicos e seus deslocamentos, só acessíveis na forma como manipulou a partir do palco certos significados, bem como na forma em que se relacionou com diversos públicos. Em outros termos, e baseado na interpretação de Butler (2003), meu objetivo é interpretar a trajetória de Carmen Miranda dentro de discursos hegemônicos em que pôde performá-los de forma a repeti-los, mas, muitas vezes, fazendo-os adquirir outros significados. O empreendimento se torna rico de possibilidades na medida em que supomos que:

Toda significação ocorre na órbita da compulsão a repetição; a “ação”, portanto, deve ser situada na possibilidade de uma variação dessa repetição. Se as regras que governam a significação não só restringem, mas permitem a afirmação de campos alternativos de inteligibilidade cultural, i. e., novas possibilidades de gênero que contestem os códigos rígidos dos binarismos hierárquicos, então é somente no interior das práticas de significação repetitiva que se torna possível a subversão da identidade. (BUTLER, 2003, p. 209)

A paródia aparece como *locus* fundamental na primeira acepção de performances subversivas que Butler explora em *Gender Trouble*. Não à toa, seu ponto de partida é extraído do livro etnográfico de Esther Newton em uma citação em que se compara a performance cinematográfica de Greta Garbo a uma *drag*. A conceituação da performatividade e suas subversões por meio de referências ao mundo *drag* abriu críticas que levaram a autora a fazer distinções importantes entre performance e performatividade, evitando uma leitura redutora que equivalesse “o fazer” gênero com uma performance artística na qual se pressupõe uma elaboração racional anterior do sujeito.

Judith Butler (2002) responde a essas críticas em *Bodies That Matter*, ainda recusando uma leitura literal na qual a interpretação *drag* é vista como necessariamente subversiva, quando pode ter um sentido contrário, de reforço das normas, por exemplo, em filmes hegemônicos heterossexuais. Criticando a interpretação própria de algumas feministas, segundo as quais a performance *drag* é baseada na degradação do feminino, o que Butler salienta é o espaço de ambiguidade da interpretação *drag* que denuncia a estrutura imitativa de gênero e, por conseguinte, da identidade:

Afirmar que todo gênero é como o travesti (sic) ou está travestido sugere que a “imitação” está no coração mesmo do projeto heterossexual e seus binarismos de gênero, que o travestismo não é uma imitação secundária que supõe um gênero anterior e original, senão que a heterossexualidade hegemônica mesma é um esforço constante e repetido de imitar suas próprias idealizações. (BUTLER, 2002, p. 184, *tradução minha*)

Tomar como ponto de partida o palco é útil em sua similaridade entre a análise inicial de Butler e o objeto de estudo presente. Carmen Miranda tinha um vínculo especial com o palco, já estabelecido no Brasil, mas consolidado desde que se tornou uma estrela do *show business* norte-americano com suas apresentações na Broadway. Considerar Carmen Miranda no palco é analisar suas performances no espaço criativo

artístico em que se insere, mas não o transformando em um espaço de livre criação atemporal e desprovido de relações de poder. Lisa Shaw expôs a ambiguidade necessária em uma análise matizada de Carmen Miranda:

Quando moldava sua persona de estrela, ela astutamente baseou-se nas dinâmicas políticas entre as Américas do Norte e do Sul de sua era, e seus clichés culturais e estereótipos anexos (...) tanto capitalizando quanto subvertendo suas hierarquias implícitas e agendas escondidas da “Política de Boa Vizinhança”. (2013, p. 76, *tradução minha*)

Carmen fez o mesmo em sua carreira nacional, respaldando a nova identidade nacional que se criava na junção paradoxal entre unidade nacional e branquitude, não deixando de questionar as bases da mesma por meio do humor e da paródia. Nos dois contextos, a artista brasileira compunha suas interpretações a partir de uma cumplicidade criativa, própria aos tempos de redimensionamento simbólico tanto da nação, nos anos 30, quando das relações entre os Estados Unidos e a América Latina durante o período da Política de Boa Vizinhança. A cumplicidade, denotando a aceitação dos parâmetros de representação previamente definidos, representou a possibilidade de reconhecimento de Carmen Miranda abrindo espaços para criações que, ao lado de reiterar as hierarquias definidas, muitas vezes as colocavam em questão.

Como constatou sua fortuna crítica nacional, a paródia fez parte de sua consagração como ídolo nacional por meio do mercado de entretenimento da capital federal. Trata-se de elemento importante da cultura popular urbana carioca, o qual impactou na formação artística de Carmen, também trazendo outros elementos como a inversão (racial e de gênero) e o exagero. As habilidades de Carmen Miranda de estilizar a figura da baiana exagerando em seus vestidos extravagantes e de se autoparodiar pode ser vista como uma construção deslocadora de sentido.

Sendo assim, explorar o exagero e a paródia revelam-se estratégias importantes. Visando suprir um *gap* entre a literatura norte-americana e a brasileira, proponho explorar o que conecta a paródia brasileira com a norte-americana nas performances de Carmen Miranda. Antes, no entanto, centrarei minha atenção na forma como Carmen Miranda negociou tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil com os discursos hegemônicos e mobilizou sua carreira a partir de certa cumplicidade criativa, abrindo espaços para ela no mercado de cultura de massas em ambos os contextos.

No próximo capítulo, o foco recairá sobre a inserção de Carmen dentro da engrenagem econômica e cultural do *star system*, explorando as negociações da cantora

e *entertainer* brasileira a partir de sua relação com a imprensa e em suas aparições públicas. O “excesso corporal” de Carmen e a imbricação entre sua nacionalidade e a diferença racial serão abordados. A entrada em território norte-americano fez com que Carmen Miranda participasse da renegociação de códigos de gênero daquele país, como uma figura calcada no exotismo da diferença racial.

Sua atuação pública e nos filmes deram margem ao redimensionamento das representações latino-americanas, ao que será abordado em especial no que toca às negociações que Carmen efetuou com a exportação da figura da baiana. As divergências entre as recepções brasileiras e norte-americanas serão abordadas, em especial, quando se consome a baiana internacional de Carmen no contexto carioca. Em uma arena internacional de representações, a trajetória da *entertainer* acaba por solidificar a imagem da mulher brasileira sensual, o que não se dá sem renegociações internas de fundo “racial” e classista.

## CAPÍTULO 3: “*SOUTH AMERICAN WAY*”: PERFORMATIVIDADE E CUMPLICIDADE CRIATIVA

### 3.1. *Star System* e a estrela sul-americana

Mesmo em conversas casuais ela fala da mesma forma que canta, do jeito que atua nas telas – com seus olhos flertando, suas sobrancelhas fazendo “hulas”, com seus dedos da mão duplamente tingidos preenchendo os espaços. (PM’s Weekly, 7 de setembro de 1941, Arquivo da MHL, *tradução minha*)

E digo apenas que lamento ela, para se adaptar a certos gostos e circunstâncias, ter-se feito uma caricata de gestos exagerados e cujo inglês deve ser o mais errado possível, para assim fazer graça e provocar hilaridade que é o que, parece, dela exigem... pelo que me disseram pessoas vindas da A. do Norte. De graciosa, passou a engraçada e quem ainda se lembrar de Carmen quando, na Urca se mostrava ingênua e maliciosa em “O que é que a baiana tem”, só pode sentir pena, vendo-a num grande esforço para ser o que não era. (Cena Muda, Silvia Maria, Rio, 13 de abril de 1943, p. 37)

As declarações de contextos distintos parecem evocar duas pessoas antagônicas, quando se referem à mesma Carmen Miranda. Uma vista dos Estados Unidos, como uma artista autêntica que praticamente se iguala na vida privada à *entertainer* dos palcos e do cinema. Outra, na visão de uma brasileira, como completamente artificial, ajustando-se às expectativas do público norte-americano. Quando Carmen migrou aos Estados Unidos com sua personagem da baiana, o estereótipo da latino-americana o sobrepôs, passando então a fazer parte de duas narrativas concomitantemente: o “autêntico” ícone nacional, cuja autenticidade foi produto de longa negociação, adentra em outro universo simbólico e é ressignificado.

O contraste elucidada a inserção de Carmen Miranda nesses dois sistemas simbólicos distintos, construindo uma história específica nos dois países, com percepções distintas, quando não antagônicas. Neste capítulo, pretendo analisar como a entrada de Carmen Miranda no contexto norte-americano significou uma cumplicidade criativa no que tange o sistema simbólico que a classificava como uma latino-americana. Em seu “jeito sul-americano”, como era concebida, foi capaz de permitir – com ajuda da distância geográfica – a entrada de novos elementos que comporiam a forma de se conceber os países ao sul do Rio Grande, representados em uma suposta unicidade. Para tanto, Carmen levou elementos próprios ao universo simbólico

brasileiro, causando conflitos com os significados anteriores que delimitavam sua personagem da baiana, a partir da qual se constituiu como estrela nacional.

A análise de Carmen Miranda se figuraria incompleta se restrita a suas atuações filmicas conjugadas a amplas conjunturas políticas e representações. Um aspecto crucial seria deixado de fora. Carmen era uma estrela nacional no mercado de entretenimento que se forjava na capital brasileira e, depois, uma estrela na Broadway e em Hollywood. Como tal, negociou valores culturais abrangentes mediada por veículos de comunicação com história e lógicas próprias. É a partir de seus vínculos com uma esfera pública baseada na cultura de massas, por meio da qual difundiu globalmente suas imagens e performances, que sua carreira pode ser abordada.

Como explorei nos capítulos anteriores, as representações via cinema se faziam, embora com uma lógica própria do mercado, amplamente mediadas pela intervenção Estatal com a presença de agências governamentais e de negociações entre representantes dos países latino-americanos. Mais atento às negociações e brechas nas formas de representação, este capítulo pretende abordar de que maneira o agenciamento de Carmen Miranda foi possível dentro de certos condicionantes próprios da cultura de massas norte-americana.

Em primeiro lugar, o auge de sua carreira norte-americana na esteira dos filmes musicais hollywoodianos se efetivou dentro do que se chama de sistema de estúdios (*studio system*), no qual trustes verticais, os cinco maiores estúdios (MGM, Paramount, Warner Bros., Fox e RKO) controlavam de forma integrada a produção, distribuição e exibição dos filmes (COHAN, 2002, p. 05) até 1948, quando uma lei federal obrigou a desmembrar a cadeia dos cinemas, uma das maiores fontes de renda dos estúdios.

Sendo assim, as concessões feitas pelos estúdios à Política de Boa Vizinhança e a um cinema que se dedicava a criticar os regimes totalitários e difundir o *American way of life* se desenvolveram em um momento no qual o governo ainda fazia vista grossa a um procedimento que ia de encontro a supostamente um dos pilares da democracia capitalista norte-americana: a livre concorrência. Tais estratégias econômicas se faziam presentes ao se defrontar com um empreendimento extremamente custoso e competitivo e estruturado em termos industriais:

Os estúdios manufaturavam filmes por meio de práticas de trabalho racionalizadas e de trabalho especializado (trabalhadores contratados responsáveis por várias tarefas, de atuar e dirigir a projetar e construir a montagem), e com produto próprio distinguível como de um estúdio

particular de acordo com um estilo fílmico consistente, a presença repetitiva de certas estrelas, especialização genérica, desenvolvimento de valores de produção (uso seletivo da cor, por exemplo) e publicidade. O musical era um dos mais prestigiados e confiáveis produtos desta indústria (COHAN, 2002, p. 06, *tradução minha*) [...] porque envolve amplo elenco, vestimentas e cenários elaborados, mais pessoal fora das câmeras, tempo de preparação extensiva e agenda de filmagens mais longas do que o usual, um musical requer mais despesas de trabalho e capital, o que resulta em práticas concebidas para garantir maior controle do estúdio. (COHAN, 2002, p. 13, *tradução minha*)

Neste sentido, voltando-me à reflexão que encerrou o capítulo anterior, cabe perguntar sobre as estratégias e posicionamentos de Carmen Miranda. Dentro de tal estrutura industrial, qual seria seu espaço de agenciamento enquanto uma estrela conceituada e muito bem paga *pela 20th Century Fox*? Richard Dyer (1979) contrapõe dois tipos de abordagem comuns em relação a estrelas. A primeira, embora muito próxima do senso comum, ainda aceita em várias abordagens acadêmicas, equivale estrelas a talento, ou seja, uma estrela se torna tal por conta de habilidades pessoais atemporais. Algo que encontra objeções ao constatarmos, em nível mais superficial, que nem todos os artistas talentosos se tornam estrelas e que nem todas as estrelas são talentosas e, de forma mais aprofundada, que talento é um atributo histórico e culturalmente específico.

De outro lado, temos a ideia da estrela como fabricação, pura manipulação, uma peça dentro de uma maquinaria de produção. Em um sistema industrial, a autoria dos filmes se resumiria a objetivos corporativos, escapando ao controle dos diretores e, assim, o escopo de criação estaria ainda mais longe das estrelas. Estrelas fariam parte de uma engrenagem muito maior do que elas, embora não seriam coadjuvantes, já que o sistema de estúdios se baseia em grande parte no *star system*. Algo que o próprio autor contesta com argumentos que concordo, como desenvolverei a seguir.

Inegável que a indústria fílmica, em especial em relação ao período em questão, dedica enorme tempo na construção da imagem da estrela por meio da publicidade, promoção, fãs clubes, incentivo a matérias em jornais e revistas, etc. (DYER, 1979). A presença de estrelas é essencial para atrair audiência, gerar lucro em filmes e também, indiretamente, para revistas e outros produtos de consumo. Em relação aos musicais, podemos afirmar que:

os vários exemplos de catálogo de musicais e biografias sugerem também a extensão a qual o musical era, acima de tudo, um gênero impulsionado por estrelas. A afiliação próxima de certas estrelas com seu estúdio ajudou a estabelecer uma marca à companhia para diferenciação de seu produto, tanto assim que a história cronológica do filme musical em um estúdio particular pode ser traçado por meio de suas principais estrelas. (COHAN, 2002, p. 12, *tradução minha*)

Distanciando-se de análises estruturais e economicistas, Dyer (1979) salienta que se os estúdios de fato constroem a imagem da estrela e seus contornos e estimulam seu apelo em relação ao público, essa criação não se dá de forma unilateral, mas sim de forma mais complexa e matizada. Nestes termos, as estrelas não são criadas apenas a partir de uma lógica vertical imposta pelos estúdios, mas se realizam no consumo, dependem da audiência. O que atesta tal afirmação é a própria oscilação na carreira das estrelas, superando qualquer modelo baseado em uma manipulação soberana que considera a recepção como passiva, como somente uma resposta.

Uma abordagem mais sofisticada teria que dar conta das complexas operações de codificação e decodificação que fazem parte da construção da imagem da estrela. Outro aspecto que não pode ser menorizado é a participação ativa da estrela neste processo de autoprodução enquanto mercadoria:

As estrelas estão envolvidas em se fazerem mercadorias, elas são tanto trabalho como a coisa que o trabalho produz (...) Essas pessoas que fazem esse trabalho incluem a estrela tão como maquiadores, cabeleireiros, estilistas, nutricionistas, *personal trainers*, professores de atuação, dança e outros, publicitários, fotógrafos, colunistas de fofocas e por aí vai. (COHAN, p. 05, *tradução minha*)

Em obra mais recente, Richard Dyer (2004) explora a complexidade desta relação entre a produção e a recepção da imagem das estrelas, concluindo que “as imagens de estrelas são sempre extensivas, multimídia e intertextuais” (p. 03, *tradução minha*):

O fenômeno da estrela consiste em tudo o que é publicamente disponível sobre estrelas. Uma imagem de estrela de cinema não é apenas seus filmes, mas a promoção destes filmes e da estrela como *pin-up*, em aparições públicas, distribuições dos estúdios e por aí vai, tão como entrevistas, biografias e cobertura da imprensa sobre o que está fazendo em sua vida “privada”. (DYER, 2004, p. 02, *tradução minha*)

Acrescenta ainda o autor que: a imagem da estrela é também “o que as pessoas fazem ou escrevem a seu respeito, como críticos ou comentaristas, o jeito como sua imagem é usada em outros contextos como publicidade, novelas, músicas pop e finalmente o jeito que a estrela se torna parte da fala cotidiana” (DYER, 2004, p. 03, *tradução minha*). Explorando as formas complexas de codificação e decodificação, evitando uma análise da produção “de cima para baixo”, Martin-Barbero (2009) concebe o star system como um “dispositivo comercial sobre mecanismos de percepção e reconhecimento popular” (2009, p. 203), ou seja, parte da ideia de que a construção da imagem da estrela dependia de sua simetria com a identificação do público: “era a identificação sentida e o desejo mobilizado pela ‘estrela’ o que permitia a rentabilidade dos filmes” (2009, p. 204).

No contexto dos musicais dos anos 40, pode-se dizer que o apelo ao público era tão mais forte quanto mais se produzia uma ideia de indistinção entre ator e personagem, ou uma verossimilhança entre ambos que permitisse ao público alcançar a autenticidade não da personagem, mas da estrela, assistindo seus filmes. No sistema de estrelas, busca-se a pessoa por de trás da superfície, dentro de uma retórica de autenticidade, intenta-se alcançar uma pessoa de carne osso para além do papel desempenhado (DYER, 2004, p. 10). Algo construído estrategicamente nos números musicais, nos quais os públicos diegéticos e extra-diegéticos se confundem, como podemos acessar nos momentos nos quais um ator ou uma atriz olha para o público no filme e, a partir de efeitos de câmera e edição parece olhar para o espectador para além das câmeras.

Quando um musical se move para trás e para frente entre o realismo diegético da estória e a consciência extra-diegética da performance da estrela nos números, a oscilação entre endereçar diretamente e indiretamente o público, aumenta o seu sentido de não estar observando uma estrela interpretar um personagem, mas estar testemunhando ela ou ele em sua própria autenticidade, carisma e talento sem a mediação de uma narrativa ficcional ou tecnologia cinematográfica. (COHAN, 2002, p. 13, *tradução minha*)

Há um vínculo ainda mais direto entre personagem e estrela quando se aborda Carmen Miranda. A brasileira atua como ela mesma, em boa parte de seus filmes começa suas performances dos palcos sem que o espectador conheça sua personagem. Desta forma, ela recupera sua imagem de *entertainer* que trouxe da Broadway, antes de ser atriz da Fox. Mas não é apenas nos filmes que se produz a verossimilhança entre a

Carmen estrela e suas personagens. A imagem da estrela brasileira, naquele contexto mais reconhecida como latino ou sul-americana, foi produzida de forma extensa pela imprensa norte-americana, com uma participação significativa dos setores de imprensa da Fox e, antes disso, da companhia de teatro dos Shubert em Nova Iorque.

Dyer (1979) salienta a complexidade na qual se constrói a imagem das estrelas na esfera pública voltada ao consumo de massas. Uma estrela reúne características que se baseiam em uma individualidade complexa, com historicidade, interioridade e consistência. Não obstante, normalmente as imagens são construídas dentro de tipos pré-concebidos com suas idiossincrasias, essenciais para alcançar reconhecimento do público. De forma geral, a imagem das estrelas combina as duas características, atribuindo singularidade à estrela, mas tendo como ponto de partida um tipo, o que significa que será sua variação individual, reforçando certos aspectos, exagerando outros ou adicionando certos elementos. Pensando que os estúdios têm as estrelas como fonte essencial na busca de audiência, muitas vezes demandam que repitam certos estilos já construídos em relação à estrela, certos maneirismos que se tornam parte definidora da estrela (DYER, 1979).

A construção semiótica da estrela, que carrega sentidos conotativos de seu tipo, tem uma lógica própria às engrenagens da indústria filmica dentro de uma economia capitalista, muito embora não se restrinja a problemáticas econômicas. Como vimos, forjou-se uma imagem de Carmen Miranda a partir do estereótipo de latino-americana com um histórico no cinema hollywoodiano próprio a representações que a subalternizavam. Mas, como também abordei, sua carreira se desenrolou em um período marcado pela aproximação política entre Estados Unidos e os países latino-americanos, no contexto da Política de Boa Vizinhança, no qual foram criadas agências governamentais, por sua vez atentas a anseios dos outros governos, que interferiram na forma como se produzia os filmes no que se refere à representação da América Latina.

Por fim, a construção da imagem de Carmen Miranda não se tratou de algo passivo, mas contou com uma participação ativa da cantora e *entertainer*, a qual, dentro de certas margens de manobra propiciadas pelo contexto de redimensionamento simbólico por conta das relações diplomáticas entre Estados Unidos e América Latina, conseguiu, a partir de uma cumplicidade criativa com a “colonialidade” representada, alterá-la e tornar-se mesmo um símbolo iconográfico de longa duração. Considerar seu agenciamento não é considerá-la sujeito soberano, subestimando a força sedimentada historicamente das representações e a lógica capitalista opressiva dos estúdios.

Neste sentido, busco compreender seu agenciamento a partir do conceito de performatividade de Judith Butler (2003). Em uma conceituação do gênero como construção performativa, Butler (2003) parte não de uma estrutura que determina o sujeito de “cima para baixo” e de uma vez por todas, mas de uma construção que se dá na ação do sujeito, dentro dos limites das normas sociais e na malha dos discursos disponíveis. Em suas palavras: “o sujeito não é determinado pelas regras pelas quais é gerado, porque a significação não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição que tanto se oculta quanto impõe suas regras, precisamente por meio da produção de efeitos substancializantes” (BUTLER, 2003, p. 209). Segundo a autora:

O gênero [aqui extensível à identidade interseccional de gênero e raça da latino-americana] é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero. (BUTLER, 2003, p. 200)

Considerando que o gênero não se constitui independentemente da raça, busco interpretar a latino-americana nesta visão que versa sobre sujeito e identidade. Utilizando o conceito de performatividade, é possível pensar a forma como por meio da repetição do tipo da latino-americana, Carmen pôde alterar seus significados, muito embora dentro de certas limitações impostas. Carmen lidou em sua trajetória desde o Brasil com elementos marcantes nas representações nacionais e depois subcontinentais, caracterizadas pela intersecção entre as categorias de gênero, raça e sexualidade. Da baiana à sua sobreposição pela latino-americana, Carmen a partir da repetição de elementos simbólicos com história própria, acaba por deslocá-los e dar-lhes novos sentidos. Por meio de suas negociações com a imprensa e aparições públicas, seja em apresentações ou em sua vida particular, enquanto uma estrela acabou por sedimentar outros significados que se tornaram parte da iconografia brasileira e latino-americana.

A estilização é uma característica fundamental de sua personagem, essencial ao incorporar a baiana em um procedimento artístico que a permite lidar criativamente com o sistema simbólico previamente constituído. No contexto brasileiro, a figura da baiana era composta por muitos elementos (balangandãs, joias, sandálias, etc.) que em sua diversidade permitiram a Carmen elaborações criativas, referindo-se à forma anterior da

figura, mas dando-lhe novos contornos. Nas palavras de Tânia Garcia (2004, p, 11), é o aspecto sincrético e fragmentário que caracteriza a baiana:

Se o princípio é o fragmento, a baiana permite ser constantemente reinventada, bricolada em novas versões de acordo com um tempo e espaço determinados. Por isso, quando a baiana emigrou para os Estados Unidos, foi possível acrescentar-lhe outros pedaços característicos de outras culturas, atendendo não mais às identificações e projeções do receptor do cinema nacional – Banana da Terra – mas à ampla difusão dos filmes de Hollywood que, nos anos quarenta, preocupava-se em ampliar seu mercado na América Latina e ainda colaborar com a Política de Boa Vizinhança. (GARCIA, 2004, p. 111)

Nos Estados Unidos, mantida a forma da baiana, esse princípio fragmentário, associado ao exotismo de uma sul-americana, pôde fazê-la tomar outras dimensões sem deixar de referir-se a caracterizações típicas das latino-americanas. Trazia elementos novos a ela e, dentro dos limites que a permitiram, constituiu certos maneirismos que a imprensa soube explorar. No momento histórico da Política de Boa Vizinhança, no qual pretensamente se buscava uma representação positiva dos países latino-americanos e no qual os países sul-americanos eram vistos como estratégicos por conta da disputa de hegemonia com os países do Eixo, Carmen pôde trazer uma nova representação latino (sul)-americana, que aglutinava características próprias à trajetória brasileira da cantora, compondo sua imagem com novos elementos sobrepostos à personagem da baiana. É neste contexto que Carmen Miranda desenvolve uma relação especial com a imprensa, negociando com a imagem que se criava.

Carmen Miranda tornou-se estrela antes de assinar o contrato com a *20th Century Fox*, quando chegou ao país do norte, fartamente coberta pela imprensa local, para sua estreia no teatro da Broadway. Lee Shubert, rico empresário em Nova Iorque, assinou um contrato de um ano para sua nova aposta, depois de viagem ao Brasil e garantiu comissões em todos os outros serviços prestados pela cantora e *entertainer* em território norte-americano, sob a vigência do mesmo (Arquivo do SA). Para tanto, contava com uma estrutura de pessoal qualificado para lidar com contratos e negociações como, de outro lado, de um setor somente voltado à promoção da nova estrela. Sob o contrato com a Fox, o setor de imprensa destinado ao mesmo objetivo já contava com uma estrela construída com características singulares já difundidas pela mídia e então explorou tais elementos em um novo cenário, notadamente, em Hollywood, Los Angeles.

Não se tratava de uma artista novata a ser explorada pelos negócios do teatro e cinema norte-americano de forma a simplesmente encaixá-la em suas disposições prévias. Carmen Miranda já era, antes de chegar nos Estados Unidos, uma estrela nacional no Brasil, com reconhecimento e patrimônio conquistados e, assim, pôde negociar certas condições de sua carreira no exterior. Mais do que isto, tinha experiência em relação a gerenciar sua imagem pública e sua relação com imprensa e com sua audiência.

Em realidade bem distinta da do *show business* norte-americano, no Brasil não contava com uma estrutura de pessoal a criar e negociar sua imagem com a imprensa. Ao invés disto, adiantou-se ela mesma a fazer tal criação, dentro de um mercado de cultura de massas que se desenvolvia na capital carioca, respondendo a certas expectativas locais e sintonizada com a moda ditada pelo cinema hollywoodiano, mas aclimatada aos trópicos. Segundo José Adriano Fenerick:

Carmen é considerada a primeira grande star brasileira, uma pioneira, por assim dizer, daquilo que muitos anos depois viria a ser chamado de pop-star. A Pequena Notável soube, talvez mais do que qualquer outro artista de sua época, trabalhar sua própria imagem, num período onde os artistas não dispunham de profissionais – posteriormente chamados de empresários – especializados nessa tarefa. Carmen, mesmo no início de sua extraordinária carreira, se fazia ser vista a todo o momento nas ruas do Rio de Janeiro, “desfilando” em seu automóvel, e seus fãs a reconheciam rapidamente quando ela ‘passeava’ pelas ruas da cidade. Como conta Dorival Caymmi, um dos grandes amigos da cantora não era raro ouvir-se pelo Rio de Janeiro o seguinte comentário: “Olha lá! Lá vai a Carmen Miranda”. (2009, p. 62)

No novo país, a criação de uma estrela sul-americana se fez com amplo e rápido sucesso. Carmen chegou à Nova Iorque em 17 de maio de 1939, em 19 de junho de 1939 estreou em *Streets of Paris* no Broadhurst Theatre e em 17 de julho do mesmo ano foi aprovada em teste à Fox, tendo lançado, no início de 1940, *Down Argentine Way*. Carmen Miranda era então uma estrela de cinema. Diga-se de passagem, ela se tornou uma estrela paradigmática ao saber negociar sua imagem no cinema em seu auge, em termos de audiência. Parte da negociação em seu agenciamento pode ser aferida do fato de que Carmen Miranda levava expectativas do público brasileiro, para o qual criou também uma imagem de estrela no mercado de cultura de massas que se consolidava na capital federal. Parte mais importante, devia-se a sua inserção em outro mercado mobilizando sentidos outros.

### 3.2. Corporalidade, hipervisibilidade e humor na trajetória norte americana de Carmen Miranda

“I say money [pronunciando mónei], money, money. I say money, money, money, and I say hot dog. I say yes, and I say no, and I say money, money, money. And I say turkey sandwich, and I say grape juice” – e por aí foi, como uma matraca, acrescentando em outra resposta: “I say mens, mens, mens”. (CASTRO, 2005, p. 201)

Logo no desembarque de Carmen Miranda em Nova Iorque, ela responde de forma cômica aos entrevistadores, sentada em um baú, de pernas cruzadas, blusa listrada e turbante preto. Já distante da figura da baiana que incorporara em seu país, a despeito de carregar traços de sua imagem, Carmen assume um estereótipo próprio ao contexto de latino-americana, caracterizado por sua pouca habilidade com a língua, interesse declarado em homens e insaciável fome. Sua baiana tomava imediatamente outros contornos. Se os fãs norte-americanos poderiam acessar a história da personagem da baiana nos jornais, seu significado se transformou radicalmente, passando a ser representativo de uma nova estrela sul-americana que abalara o mercado de entretenimento nova-iorquino em poucos dias.

O novo visual de Carmen Miranda com seus turbantes e adereços impactaram assim que estreou no teatro norte-americano, possibilitando muitos contratos, mediados pela companhia de Lee Shubert, que foram efetivados com as indústrias de roupas. Além de ter gerado uma apropriação clandestina de sua imagem por vários setores da moda da metrópole norte-americana (CASTRO, 2005, p. 223), a empresa de Shubert soube aproveitar e investir na imagem de criadora de indumentárias de Carmen, ao mesmo tempo em que tornava mais reconhecida sua *persona*, exibindo os elementos característicos de seus vestuários em aparições públicas com turbantes:

Carmen, que vestia simples turbantes de pano em suas aparições pessoais e entrevistas em Nova Iorque, rapidamente atraiu atenção do fabricante de roupas Bem Kanrich que em 1939 assinou um contrato com a *Shubert Corporation* para usar o nome de Carmen, promovendo uma linha de turbantes. De acordo com a campanha de publicidade, os turbantes que eram vendidos pela acessível quantia de \$2,77 dólares, eram criados pela própria Carmen e eram descritos como tendo a mesma personalidade exótica que a estrela. (SHAW, 2013, p. 88-90, *tradução minha*)

Em pouco tempo, sua moda invadia as lojas de departamento, a Macy's usou o nome de Carmen em sua campanha publicitária em 1939 e a Teller criou manequins com poses e faces inspiradas na própria *entertainer* brasileira. O designer italiano Ferragamo foi contratado por Carmen em Nova Iorque para confeccionar seus sapatos plataformas, que usava desde 1934 no Rio de Janeiro. Carmen Miranda não os inventou, antes apostou em uma moda pouco difundida até então para aumentar sua estatura. O italiano Ferragamo passou a promover os sapatos depois do uso pela estrela em território norte-americano. Como afirma Lisa Shaw: “até Carmen se tornar associada a eles, os sapatos plataforma eram considerados pelas lojas locais como muito exóticas para serem usados por mulheres americanas” (2013, p. 91, *tradução minha*).

As plataformas foram depois exploradas pelo fabricante de luxo Delman na loja de departamento Bergdorf Goodman (SHAW, 2013, p. 91). O seu apelo na moda se relacionava com o fato de que Carmen criava em torno de sua persona aspectos indumentários que a caracterizariam publicamente: “ela não criava seus próprios colares, mas suas inovações se baseavam no jeito em que ela combinava o excesso de jóias em suas vestimentas feitas de materiais contrastantes, variando de madeira e metal a vidros e porcelanas, além de diferentes texturas e tamanhos” (SHAW, 2013, p. 91, *tradução minha*). Carmen construía assim, no novo contexto, uma referência de moda exotizada que chamava atenção do público feminino norte-americano.

Em um período no qual a estrela loura era referência estética, protagonista dos filmes românticos, Carmen Miranda assumia um destaque crescente do teatro ao cinema dos Estados Unidos. O estereótipo pode ser definido como um elemento caracterizador que reduz a personalidade de alguém a partir de alguns poucos atributos. A trajetória de Carmen Miranda demonstra como o mesmo pode conviver combinando com glamour, riqueza e prestígio. Interpretando a baiana, também deslocou o estereótipo da latino-americana, torcendo seus significados em uma cumplicidade criativa, partindo do sistema simbólico norte-americano que subalternizava tal imagem.

O exotismo, já parte das representações sobre a América Latina, é reforçado com os trajes da baiana que Carmen atualizou no novo contexto, muitas vezes acentuando o “excesso” e a tropicalidade de suas caracterizações. Crescentemente criava modelos cada vez mais trabalhados da baiana estilizada que tomavam apresentações muito sofisticadas, chegando a usar várias vestimentas distintas com os elementos formais da baiana que se destacavam em um mesmo filme. No cinema, trabalhou com vários estilistas renomados como Travis Banton e Earl Luick que estilizavam e sofisticavam

suas baianas. Sua roupa era caracterizada por Robert Sullivan no *Sunday News* (16 de novembro de 1941, Arquivo do SA, *tradução minha*) como “bárbara e brilhante”, deixando “homens aturdidos e mulheres perturbadas”.

A estilização como traço de sua personagem latino-americana sobreposta à baiana acabava por demonstrar o alcance criativo de sua performatização, criando prestígio em cima de algo que supostamente a diminuiria. Como descrito no *Greatest Evening Newspaper*: “seis meses atrás Carmen Miranda era apenas um nome, hoje ela é uma tendência da moda” (2 de dezembro de 1939, SA, *tradução minha*). Segundo Ovalle, o impacto de Carmen Miranda na moda contribuiu para uma reapropriação deslocadora da feminilidade nos Estados Unidos: “A aparência exótica de Miranda provia um visual fácil de se adotar pra mulheres ansiosas para ‘apimentar’ seus uniformes de trabalho com ‘lenços florais coloridos... batons vermelhos brilhantes e bijuterias’ (Berry 2000, 126)” (OVALLE, 2011, p. 68, *tradução minha*).

Ovalle (2011) explora as ambiguidades concernentes ao estereótipo da mulher latino-americana no cinema de Hollywood, caracterizada, sobretudo pela corporalidade e pela habilidade de dançar. Em uma posição intermediária (*In-Betweenness*) entre a estrela branca, loira, e a atriz negra, estas ocupariam um espaço ambigualmente racializado: “oscilando entre a normalidade da brancura e o exotismo da negritude, Latinas funcionam como corpos intermediários para mediar e manter o *status quo* racial” (p. 07, *tradução minha*). Não transferível ao homem latino-americano, sua agência se caracterizaria como paradoxal: “como uma dançarina, ela frequentemente exhibe uma agência narrativa que desafia a tradicional passividade feminina branca, mas o ato de dançar a confina em papéis que reiteram mitos racializados e sexualizados” (p. 11, *tradução minha*).

É neste espaço ambíguo que é possível encontrar o agenciamento de Carmen Miranda, como uma figura que transgride definições tradicionais de feminilidade, explorando elementos racializantes de uma nova ordem política que incentivava o consumo de imagens e produtos associados à tropicalidade latino-americana. O consumo do exotismo se mesclava a aparências sofisticadas que marcavam certos deslocamentos de Carmen do estereótipo, conferindo a ela uma certa posição de destaque. Elemento que atesta, vindo do Brasil já devidamente renomada, a possibilidade de negociar algumas condições para sua viagem e sua carreira no novo contexto nacional.

A então cantora brasileira foi descoberta pelo rico empresário Lee Shubert, acompanhado da patinadora e estrela de Hollywood Sonja Henie, no Cassino da Urca em fevereiro de 1939. Recomendado pela ex-atriz de teatro Clairborne Foster e, com intermediação do proprietário Joaquim Rolla, entraram em acordo em poucos dias, fechando contrato para a revista musical *Streets of Paris* na Broadway, ainda no mesmo ano. A primeira reunião com Shubert se deu nos dias seguintes no navio Normandie que trouxe o empresário norte-americano ao Brasil.

Em março de 1939, Shubert requisita, nos telegramas que troca com o intermediador Maxwell Jay Rice, músicas, fotografias e biografia de Carmen. Diferentemente de sua carreira no Brasil, nos Estados Unidos Carmen passa a ser assessorada por um setor altamente especializado. Desde sua chegada, o setor de imprensa da companhia de Shubert torna-se um intermediário entre Carmen e o público, trabalhando para construir uma *persona* coerente, seguindo as expectativas próprias do público norte-americano e explorando comercialmente a novidade sul-americana.

As negociações que a permitiram levar o Bando da Lua foram importantes já que a presença do grupo musical e, em especial, de Aloysio Oliveira, foram fundamentais na apresentação de uma estrela construída como autenticamente sul-americana, na medida em que o artista refazia arranjos e traduções, além de, junto com os demais, acompanhar a cantora em ritmo não conhecido pelos músicos do norte. A negociação foi tensa, via telegramas, em certo momento com Shubert pedindo para Carmen embarcar sozinha, mas no final, sob a pressão do empresário mediador Jay Rice, e mesmo de carta anexada escrita a punho pela própria Carmen, Shubert aceitou, com a restrição de pagar apenas quatro membros do grupo. Seis deles embarcaram, com ajuda do governo federal e sob o compromisso da cantora de suprir seus salários nos Estados Unidos.

Retrospectivamente, Carmen sugere que a ida do grupo significou mais do que apenas um apoio pessoal no novo ambiente, tendo um impacto decisivo na novidade musical que suas interpretações apresentaram ao novo público. Em 13 de novembro de 1948, disse à revista *O Cruzeiro*:

Tive a grande sorte de vir acompanhada pelos rapazes do antigo Bando da Lua. Eles trouxeram o ritmo brasileiro – que a maioria absoluta das orquestras ainda hoje confunde com o cubano e o mexicano. Sem esse ritmo, eu teria sido apenas mais uma cantora latino-americana. Você bem sabe como as músicas brasileiras ficam acubanadas e amexicanadas quando caem nas mãos das orquestras americanas. Imagine só, eu cantar “Tico-Tico” com compasso de

rumba! Não é possível! É preciso haver pandeiro, tamborim, cuíca e violão! (apud CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 193)

A chegada da nova atração da América do Sul foi anunciada pela imprensa local. Em artigo sobre sua chegada, ressaltava-se: “a consideração que a Sra. Miranda possui em seu país – Brasil – era evidente na ocasião de sua chegada em Nova Iorque mês passado”, continua o artigo, ressaltando o tom político assumido em sua viagem: “O consulado brasileiro enviou seis de seu quadro de funcionários para dar as boas vindas no cais e oferecer a ela os melhores desejos do governo para sua estreia nos palcos americanos” (s/ data, s/ veículo, SA, *tradução minha*). Embora a música latino-americana já estivesse em voga, em especial com a rumba e a conga, Carmen Miranda representou e foi propagandeada como um novo ar que vinha do sul do Equador, trazendo consigo um novo ritmo, desconhecido dos ouvidos norte-americanos: o samba. O *New York Post* de 23 de junho de 1939 (SA, *tradução minha*) anunciou: “Pelos últimos tantos anos ela tem sido a estrela de musicais de palco não apenas no Rio de Janeiro, mas em todas as capitais sul-americanas”.

“*South American Way*” foi sua primeira marca nos Estados Unidos, uma música de McHugh e Al Dubin, adaptada ao samba pelo Bando da Lua e ao português por Aloysio de Oliveira. O título da música era a única parte compreensível pelo público e pronunciado de forma errada pela *entertainer*, causando efeito cômico. Trata-se de um erro de pronúncia que foi incorporado como parte da apresentação, Carmen trocava “South” por “Souise” traduzível por “bêbado”, desta forma corroborando pela boca de uma sul-americana uma caracterização do “modo de ser” sul-americano associado ao alcoolismo.

Humor e sensualidade eram a marca de Carmen em seu “jeito de ser sul-americano”, materializado na entrada do famoso *Grammaun's Chinese Theater* de Los Angeles em 24 de março de 1941, onde se torna a primeira atriz latino-americana que assinou seu nome, completando com a expressão título da música que lhe abriu sucesso. O sul de Carmen expressava algo novo dentro do panteão de latino-americanas reconhecidas no cinema norte-americano em seus vínculos com o México. Não à toa, a apresentação do número “*South American Way*” foi gravada, no mesmo ano de sua estreia da Broadway, no cinema em *Down Argentine Way* (1940), na Fox, onde Carmen Miranda fez sucesso partindo de sua imagem de *entertainer* nos palcos.

Um ano antes, quando Carmen viajava com sua banda no navio S. S. Uruguay em direção aos Estados Unidos, segundo Ruy Castro (2005, p. 200) a cantora de cabelo castanho claro o tingira de preto na viagem, antes de chegar à terra em que a *dark-haired woman* era um traço característico da representação da mulher latino-americana, com todos os seus sentidos conotativos. Ainda de acordo com o biógrafo, na acepção de Carmen, o tingido ficou muito forte e ela optou pelo uso do turbante, em sua chegada, quando era esperada com entusiasmo pela imprensa local. Difícil avaliar as apreciações exatas de Carmen Miranda e suas escolhas, bem como o que foi sugerido pelo próprio Shubert nos poucos encontros que tiveram no Brasil e o que foi criação baseada na própria experiência no Brasil. O que se pode aferir é como Carmen Miranda sempre estava a negociar com a imagem da estrela que se criava para e com ela.

Em sua pré-estreia em Boston, seu nome não contava no cartaz de *Streets of Paris*, causando, no entanto, uma boa recepção logo na primeira atuação. Já em sua estreia ela era a maior atração, responsável por salvar a Broadway da famosa Feira Internacional que ocorria em Nova Iorque. A quantidade de matérias na imprensa sobre a brasileira foi notável tanto quanto as classificações que circularam na imprensa para defini-la: a “lança-chamas brasileira”, “o melhor negócio entre as Américas desde o Canal do Panamá”, “sem remover uma peça de roupa, mais sedutora do que qualquer rainha do strip-tease”, “o melhor bem da Política de Boa Vizinhança”. “estimada a ter mais solidariedade hemisférica do que qualquer centenas de diplomatas” (Arquivo do SA, *traduções minhas*) e, por fim, a alcunha que realmente ficou foi a de Earl Wilson do *Daily News*, chamando-a de “Brazilian Bombshell”. O surpreendente de seu impacto era que sua apresentação se resumia a seis minutos de palco.

Nos palcos, no rádio e na rua, Carmen Miranda torna coerente a sua *persona*, reverberando em suas entrevistas as características a partir das quais passava a ser vista pelo público norte-americano. Carmen Miranda já possuía familiaridade com os palcos brasileiros, mas era reconhecida como uma estrela do rádio. Não se trata de afirmar que sua carreira era voltada para suas habilidades vocais, posto que uma das características centrais de suas apresentações e mesmo gravações eram a interpretação cênica. Carmen recheava de expressões autorais os sambas que gravava e, tendo se transformado em uma estrela de destaque no cinema nacional, sabia como poucos artistas no Brasil se portar diante das câmeras com seu corpo.

Os números musicais de Carmen Miranda no filme nacional *Alô, Alô Carnaval* de 1936 contrastam a forma como a artista brasileira se movimentava no palco com as

outras performances estáticas dos demais artistas, dada a precariedade técnica do cinema emergente e da falta de habilidade diante das câmeras dos artistas. Suas primeiras aparições no cinema já denotavam a facilidade com a qual incorporava elementos próprios das interpretações cênicas em suas atuações, derivadas de sua familiaridade com a linguagem dos palcos teatrais do Rio de Janeiro e também dos musicais hollywoodianos:

Alegadamente instruída para não se mover pelo palco para facilitar a filmagem, ela parece incapaz de restringir o prazer que deriva de sua performance e seus movimentos constantes de lado a lado, dando pequenos passos seguindo a música, obrigando o *camerman* a se mover com ela. Seus braços estavam permanentemente em movimento, transmitindo um senso de entusiasmo, ela apontava seus dedos indicadores nos pontos chave do tempo da música e os *close-ups* revelam que seus olhos atiravam-se da esquerda para a direita em movimentos constantes que espelhavam aqueles de seu corpo. Mesmo quando ela brevemente parava em um lugar, o espectador percebe uma mexida sutil de sua cintura, enfatizada pela reflexão da luz em suas calças de tecido cetim. (SHAW, 2013, p. 31-32, *tradução minha*)

O mesmo amadorismo era presente em *Banana da Terra* (1939), na descrição de Ruy Castro, trata-se de “tempos heróicos do cinema brasileiro. Dinheiro curto e improvisação. As cenas eram filmadas uma só vez. Carmen levaria para Hollywood essas experiências do cinema nacional, causando admiração por dispensar repetições de tomadas de cena” (CASTRO, 2005, p. 447). A habilidade em performances de palco e em frente às telas foi facilmente incorporada na continuidade de sua carreira nos Estados Unidos. Carmen Miranda consolidava o inédito ao ter o primeiro contrato da Fox de uma artista que não dominava o inglês, mas para a surpresa dos diretores, público e estúdio, ela ficou reconhecida como a “one take girl”, gravando sempre na primeira filmagem seus números musicais e aparições na narrativa (CASTRO, 2005, p. 182).

A mudança para os Estados Unidos representou uma transformação essencial que acentua sua corporalidade. Como abordarei no capítulo 6, suas performances corporais no Brasil se associam com os duplos sentidos da letra, suas interpretações são proficuas em piscadelas e gestos que se destacam os sentidos cômicos da letra. Nos Estados Unidos as letras em português não eram compreensíveis ao novo público e seu desempenho corporal passou a compor um aspecto privilegiado de sua sensualidade. Ruy Castro (2005, p. 207) salienta um aspecto essencial em suas apresentações: Carmen

tinha mais liberdade de movimento nos palcos norte-americanos, onde os microfones estavam camuflados no chão do palco.

Aloysio de Oliveira do Bando da Lua, em retrospectiva, salienta o papel autoral de Carmen Miranda nos palcos dos filmes:

Nos filmes, nunca houve interferência dos coreógrafos enquanto a Carmen cantava sozinha ou conosco do Bando. Evidentemente, havia uma pequena marcação quando ela dançava com outra pessoa, como naquele número de jitterbug com o Cesar Romero. Mesmo quando a Carmen tomava parte num número maior, eu me lembro que o Hermes Pan só indicava certas movimentações em torno dos dançarinos, mas nunca dizendo o que ela tinha de fazer. Nunca ninguém interferiu com a pessoa de Carmen, se devia botar mão pra lá ou pra cá, se devia dar o passo assim ou mais assim... (VIANY, 1974, p. 37)

Tais passagens atestam a habilidade de Carmen Miranda de incorporar os signos culturais do novo contexto e inovar a partir deles, em oposição a uma interpretação que a compreendesse como comandada por interesses corporativos. Elaborando suas roupas, em contato com reconhecidos estilistas e trabalhando suas performances, enfatizava a sensualidade requerida ao papel representado. Aliado a isso, ela explorou do teatro ao cinema o aspecto rítmico de suas habilidades vocais, aumentando a velocidade do seu canto, adicionando expressões onomatopeicas e rítmicas, assim tornando atrativo seu desempenho vocal a uma plateia que não compreendia o sentido de suas letras:

Tanto em inglês como em português ela usou sua voz como um instrumento de percussão, transformando-a em letras trava-língua e em um estilo de cantar falado, incorporando a ideia de que lugares como a América Latina as experiências (com o significado literal de adquiridas através dos sentidos) eram tão central que a comunicação verbal era desnecessária. (SHAW, 2013, p. 79, *tradução minha*)

Apresentações em teatros, hotéis, nightclubs e em seus filmes têm sua figura corporal enfaticamente sensualizada como marca caracterizadora, de certa forma distanciando sua imagem de sua trajetória nacional, cuja sensualidade era matizada de modo a ser aceita como ícone nacional, conforme abordarei no capítulo a seguir. Nos Estados Unidos, como diferença racial, ela poderia realçar a sensualidade, posto que deste modo seria mais condizente ao estereótipo no qual era reconhecida. A sensualidade da latino-americana apontava, com toda caracterização da imprensa que a

seguia, para uma transgressão, algo que a distinguiu da mulher norte-americana normativa.

Carmen Miranda então se constituiu como uma referência a *performers* cuja história nos leva de seu nome a estrelas contemporâneas como Madonna, que inclusive já declarou sua influência, e Lady Gaga. Tendo na performance corporal sensualizada sua marca principal, dificilmente ela poderia ser incorporada por uma estrela “*all american*” nos anos quarenta. Recuperando o argumento de Priscilla Ovalle (2001) de que a latinidade servia como uma mediação entre a sensualidade, imaginada como associada à negritude, e o consumo branco, Carmen Miranda, considerando seu impacto na moda e no *show business*, abriu o caminho para outras futuras performers norte-americanas, impactando então nos limites morais socialmente aceitos da feminilidade.

Não possuindo a princípio habilidade com a língua inglesa, passou a explorar suas limitações como algo a seu favor nas suas caracterizações cômicas e a corporalidade apareceu como característica distintiva a compensar. “Carmen Miranda dançará a qualquer momento, em qualquer lugar, para qualquer música ou mesmo sem” (Look, 13 de janeiro de 1942, Arquivo da MHL, *tradução minha*). No *Greatest Evening Newspaper* de 2 de dezembro de 1939, enfatiza-se “Ela simplesmente não consegue fazer suas mãos se comportarem” (*tradução minha*). No Wall Street Journal (21 de junho de 1939, BDP, *tradução minha*), sua descrição aponta para como “ela canta com seus dedos, seus olhos e sua cintura (...) Ela deve cantar em português, mas isso realmente não importa”.

Carmen convencionou apresentar seus números com parte de sua barriga à mostra, classificada na imprensa de “zona tórrida”, destacada junto com os movimentos de suas mãos e dos olhos. Carmen não era dançarina treinada, como muitas outras atrizes de Hollywood, e foi incentivando certos maneirismos que pôde destacar sua corporalidade. Desde quando incorpora a baiana, remexe suas mãos de forma sensual, à época ajudada por Dorival Caymmi, própria à personagem brasileira no mercado de massas que incorporava a cultura popular de forte influência afro-brasileira. José Ligiéro Coelho (1998) salienta este aspecto como parte da presença de características de uma cultura afro-diaspórica em suas performances, com fortes continuidades de sua carreira brasileira a suas atuações no cinema norte-americano. Os braços levantados, em uma acepção fortemente embasada em crenças religiosas, tinha o sentido de agradecimento ao ter recebido ajuda, originária da cultura bantu.

No entanto, quando no contexto norte-americano, observa-se uma intensificação e sofisticação do uso das mãos em suas performances, de modo a acentuar a sensualidade, como na descrição de jornalista, na qual Carmen “balança suas mãos de um jeito que preenche a maior parte das emoções de meus colegas os quais subsequentemente provaram ser mais do que difícil colocar isso no papel discretamente” (s/ veículo, s/ data, SA, *tradução minha*). São comuns fotos publicitárias e na imprensa de Carmen com as mãos em destaque levantadas, perto do rosto, valorizando sua sensualidade, ao mesmo tempo sugerindo que a *entertainer* poderia avançar sexualmente nos homens norte-americanos.



Black Star  
Carmen Miranda, who is responsible for most of the heat waves in  
"The Streets of Paris."

New York Times (6 de agosto de 1939, BDP)

É possível inferir que o movimento com as mãos se relacionava no outro contexto, com forte impacto no público norte-americano, não mais ao sentido afro religioso. Priscilla Ovalle (2011, p. 01) demonstra que a primeira mulher latina já presente no cinema é a espanhola Carmencita, em vídeo gravado por Thomas Edison em 1894. Trata-se de uma dançarina cuja performance corporal a destacava, em especial a partir de seus movimentos com as mãos<sup>26</sup>.

Carmen é um nome fortemente associado à Espanha, ao menos desde o conto *Carmen* (1845) do parisiense Prosper Mérimée que se tornou famoso quando adaptado à ópera por Georges Bizet e exibida na capital francesa em 1875. A narrativa de uma

<sup>26</sup> É possível acessar o vídeo a partir do seguinte link: <<http://www.youtube.com/watch?v=DAIOZ4U3VpE>>.

*femme fatale* cigana andaluza marca um olhar da Espanha como um espaço muçulmano, exótico e estrangeiro. A Espanha era percebida como um oriente dentro da Europa. Muito embora a cristandade fosse elemento identitário essencial à Espanha, o período de convivência e de domínio dos mouros criou uma leitura externa que fundamentou um orientalismo hispânico (TOFIÑO-QUESADA, 2003).

Muitos repórteres confundiam a língua de Carmen Miranda e ela mesma assumia algumas expressões em espanhol em entrevistas, aproveitando da associação entre América Latina e língua espanhola. É sugestivo pensar na hipótese de que o próprio apelido Carmen da *entertainer* brasileira possa ter suscitado a exploração de suas mãos, como forma de ressignificar a sensualidade exótica contida na história do nome.

O impacto de sua presença nos filmes, na imprensa e na moda deve ir além da questão simplista de avaliar se a recepção é positiva ou negativa, considerando que a “visibilidade em si mesma não apaga a história de silêncio ou não desafia a estrutura de poder e dominação, simbólica e material, que determina o que pode e o que não pode ser visto” (HAMMONDS apud FLEETWOOD, 2008, p. 122). A aceitação de Carmen Miranda na cultura de massas norte-americana estava condicionada a sua adequação à forma na qual as latino-americanas eram reduzidas ao corporal e, portanto, questionadas em suas habilidades racionais e mesmo de contenção do que se concebia como instintivo. Sua imagem servia de contraponto à norma de gênero que concebia que mulheres (brancas) se caracterizassem pela passividade e subserviência aos homens.

A importância atribuída às representações culturais latino-americanas no período estudado, aliada ao talento de Carmen a reunir os signos que diziam respeito ao estereótipo ao qual estava circunscrita, ainda adicionando elementos novos que a exotizavam, constituíam a forma na qual pôde desenvolver sua carreira, demarcada pelo que Nicole Fleetwood denomina de hipervisibilidade:

Hipervisibilidade, usado frequentemente nos estudos culturais negros, é um termo intervencionista para descrever processos que produzem a sobre-representação de certas imagens de negros e a circulação visual dessas imagens na cultura pública. Ela simultaneamente anuncia a invisibilidade contínua dos negros como sujeitos éticos e encarnados em vários reinos do governo, economia e discurso, então a negritude permanece alinhada com a negação e decadência. (FLEETWOOD, 2008, p. 16, *tradução minha*)

Por hipervisibilidade eu pretendo referir a conceitualizações históricas e contemporâneas da negritude como simultaneamente invisível e sempre visível, como subexposta e sempre exposta, os nuances os

quais têm sido descritos na arte, literatura e teoria. O conceito de hipervisibilidade tem particular ressonância na cultura popular contemporânea e entretenimento de massa onde o corpo negro como fetiche da mercadoria tem intensificada saliência. Como os teóricos da mercadoria tem argumentado, o fetiche da mercadoria mascara as relações de poder e os contextos históricos que produzem sistemas de desigualdade e consumo da diferença. (FLEETWOOD, 2008, p. 111, *tradução minha*)

A análise de Nicole Fleetwood (2008) sobre o corpo negro e a cultura de massas encontra aqui correspondências interessantes com a figura de Carmen Miranda no mercado norte-americano. Sua hipervisibilidade também se constitui como “excesso corporal”, tendo como pré-requisito para a ocupação na esfera pública a ênfase em seus atributos corporais que se sobressaem e mesmo anulam outras características para além do corpo. É a latino-americana fetichizada que produz uma imagem consumida em sua suposta autenticidade para o mercado de moda, ocultando as relações de poder que a constituíram por meio de tecnologias visuais.

O “excesso corporal” da latino-americana em sua diferença racial constitui uma visualidade que transforma sinodoicamente uma expressão particular em caracterização generalizável às latino-americanas. A “visibilidade implica no estado de estar disponível a ser visto, enquanto visualização se refere à mediação do campo da visão e a produção de objetos e seres visuais” (FLEETWOOD, 2008, p. 16, *tradução minha*). O lugar ocupado por Carmen Miranda de uma expoente no *star system* norte-americano acabava por recuperar e remodelar aspectos reconhecíveis de um estereótipo que se reinventava historicamente. Tal reinvenção limitava o agenciamento de Carmen, mas não impedia suas negociações. O próprio período da Política de Boa Vizinhança facilitava uma construção mais rica em relação à América Latina, dado o destaque que se dava ao conhecer elementos culturais dos bons vizinhos.

Pamela Robertson (1996) analisa uma estratégia de mascarada do feminino, como uma personificação do feminino em uma paródia burlesca que acaba por criar uma distância com os estereótipos de gênero e, ao mesmo tempo, possibilita às mulheres leituras que questionam o rígido controle moral da feminilidade. Seu foco é Mae West e suas performances no cinema derivadas de sua experiência no teatro vaudeville, muitas vezes interpretando personagens prostitutas, tornando-se alvo constante do “Production Code”. Carmen Miranda, também observada pelo mesmo órgão regulador, usou dos artifícios de humor e ironia em relação à persona que criara, podendo mobilizar características sensuais. Em outros termos, ela, com toda a

experiência que trazia do mercado de entretenimento brasileiro, participou na construção de sua *persona* a partir de elementos que aparentemente a desqualificavam, mas que a partir do seu agenciamento não a reduziram a objeto.

O agenciamento de Carmen Miranda se efetivou a partir da reiteração de suas características sexuais em cumplicidade criativa com a imagem já reconhecida da latino-americana. A criação de Carmen operava justamente em sua iniciativa, reforçando as características em que era reconhecida. A repórter Alice Hughes constata que Carmen, antes do que simplesmente objeto do interesse sexual dos repórteres, sugeria a iniciativa sexual em suas entrevistas:

O que me atraiu a Miranda, junto com outros repórteres masculinos, é seu alto astral e ansiedade para agradar. A maioria das apresentações de palco são marcadas pelo desânimo e complexo de Garbo, mas não é o caso de nossa jovem amiga Carmen. Ela postou sorrindo para os *cameramen* – visando retratos com suas pernas cruzadas mostrando suas meias extensas. (Washington Post, 27 de maio de 1939, BDP, tradução minha)

Em uma matéria sobre Carmen, é possível apreender vários aspectos em que se constituía sua imagem como uma caricatura cômica, a qual a própria reiterava em suas entrevistas: marcada pelo exagero, pelo interesse sexual por homens, pela falta de domínio da nova língua e falta de civilidade. Durante as filmagens de *That Night in Rio*, a revista *Modern Screen* (20 de dezembro de 1940, Arquivo da MHL, tradução minha) trazia as seguintes passagens de Carmen: “Eu beijo o Sr. Don Ameche, também [depois de dizer que faria o mesmo com o diretor Irving Cummings], quando eu não tenho que beijá-lo para uma cena de amor. Mas eu faço porque ele, também, é tão gentil. Esse é ‘o modo de ser sulamericano’”.

Sobre os homens, Carmen teria dito (aqui em inglês para realçar a abordagem de seu sotaque na imprensa): “‘In Hollywood, there are beeg, stromg beaufiful men, really...’ Miranda gesticulava com seus braços e mãos carregadas de jóias; piscando impiamente as jóias bárbaras e negras de seus olhos, dizendo e rindo ‘really, ummmm, beeg!’”. Carmen completaria, por fim, dizendo que diferentemente de si e da América do Sul, os romances em Hollywood são mais civilizados:

“‘Would I marry the Nors’ American man, you ask, the Hollywood mans? Si, yes, yes, si. I might marry one of them after two, three years. When I am more sure I have affinity with their ways. But now, I would be too afraid. I am too jealous. Because I have notice’ the

Hollywood men are very free too talk to every woman (...) “I was almost engaged once” laughed Miranda, “I was so jealous I could kill him,” (she pronounces ‘keel heem’) “that was the principle reason we broke in two”. (Arquivo da MHL)

Nesse aspecto, a sensualidade exagerada de Carmen Miranda assume uma caracterização cômica, com a qual a própria artista “brinca”. Trata-se, de fato, de uma característica que Carmen Miranda trouxe do Brasil. Algo que não se resume a sua extroversão pessoal, mas se relaciona com uma linguagem própria que fazia parte do entretenimento carioca que combinava exagero, ironia e improviso. Uma linguagem carnavalesca, a qual vou analisar no último capítulo da tese, que fazia parte da trajetória de Carmen Miranda tendo aprendido com as estrelas do teatro de revista.

O riso, outro elemento próprio da linguagem que trazia da cultura popular, era uma forma de negociação de Carmen com a imprensa. Ruy Castro salienta tal elemento desde sua chegada ao novo contexto: “quando Carmen falava em português, todos riam e ela também ria – fazendo com que, desde o começo, os americanos rissem com ela, não dela” (CASTRO, 2005, p. 219). Aloysio de Oliveira teria dito: “qualquer tipo de auditório de teatro, de rádio ou televisão achava Carmen muito engraçada, não pela aparência das suas roupas, turbantes e sapatos, mas pelo que ela dizia de improviso, quase sempre fazendo uma gozação da sua própria pessoa” (apud CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 196). Carmen assim repetia o já reconhecido estereótipo, mas passava a se apropriar dele.

Muitas vezes, as entrevistas são, na verdade, construções baseadas em um roteiro formulado por funcionários de Shubert e, posteriormente, da Fox, de forma a construir uma caricatura vendável para o público norte-americano. Não obstante, Carmen participava da construção de tal *persona* que aproximava a *entertainer* dos palcos com a estrela de fora deles. Os estúdios comumente negociavam tais imagens das estrelas com outras mais tradicionais e palatáveis ao público em geral e o mesmo foi feito com Carmen. Tais características eram contrabalançadas com negociações que, de alguma forma, neutralizavam a sexualidade transgressora de Carmen, posto que essa representava uma ameaça ao regime de gênero e sexualidade do país do norte.

O estereótipo, teorizado por Hommi Bhabha (2005), não se constitui *a priori* partindo de uma disposição racional de dominação. Seguindo formulação de Franz Fanon, Bhabha compreende o estereótipo como vinculado a um dispositivo colonial de poder que opera a partir dos protocolos ambivalentes da fantasia e desejo. O contato

com o *Outro*, no caso a latino-americana, seria marcado pela ambivalência entre a ansiedade e defesa e a dominação e o prazer. Assim, o estereótipo seria uma estratégia, marcada por uma fantasia narcísica<sup>27</sup> caracterizada por “uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido” (BHABHA, 2005, p. 105). Neste sentido, “o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção que é afirmativo” (p. 110).

Da contradição constitutiva do estereótipo da latino-americana, Carmen demarca certas atenuações na caracterização de sua *persona*. Ela era descrita como aquela que não andava desacompanhada na vida social de Los Angeles, onde sempre estava com sua mãe, como na história na qual o ator George Sanders a convidou a um jantar e logo foi informado de que sua mãe também lá estaria e, assim, desmarcou o jantar. Tais aspectos acabavam por valorizar a artista do estúdio da Fox, em período no qual um rígido controle moral era visível nas carreiras das estrelas. Contrabalançava suas descrições corporais, com a sua descrição como uma “mulher de negócios sagaz” bem sucedida e que durante a maior parte de sua vida, não bebia e nem fumava. Mais importante ainda, era sempre lembrada como uma representante do pan-americanismo em tempos de Política da Boa Vizinhança.

Outras mulheres já faziam parte da história da latino-americana no cinema: Lupe Velez, Dolores Del Rio, Rita Hayworth estavam entre as mais famosas atrizes que representaram a latino-americana sexualizada e passional. Cabelo moreno, ausência de pensamento racional, danças sexuais, corpo chamativo, atos instintivos estavam entre as principais características do estereótipo. Um aspecto diferenciador de Carmen era seus grandes olhos verdes que não correspondiam às expectativas que associavam as latinas aos olhos castanhos ou negros. As cores de seus olhos atenuavam sua racialização e eram mais impactantes se considerada a importância do *Technicolor* do período que sabia bem explorar a imagem de Carmen Miranda.

Em realidade, os filmes a cores utilizavam a imagem de Carmen Miranda para seu proveito. Em um período no qual se tratava de uma técnica consideravelmente cara, o exagero na utilização de cores compondo um tom fantasístico se aproveitava da figura tropical da artista brasileira. Carmen Miranda, em vez do cabelo moreno, tornou-se a

---

<sup>27</sup> Bhabha (2005) conceitualiza o estereótipo a partir de uma interpretação social do conceito freudiano de fetichismo. O estereótipo, como o feticismo, é “a cena da reativação da repetição da fantasia primária” (BHABHA, 2005, p. 116). Volta-se a um ego ideal branco e inteiro. Ver, Bhabha, 2005. p. 115-118.

*Lady in the tutti-frutti hat*, trazendo a figura exótica da baiana com seu exuberante turbante com muitas frutas sobre a cabeça. Fazendo alusão aos produtos tropicais cada vez mais importantes para o comércio internacional norte-americano em tempos de guerra, Carmen trazia com o samba uma personagem típica de uma potência sul-americana. Aliada à busca de uma recepção positiva nos países do sul, a baiana de Carmen suscitava ao público norte-americano a ideia de uma autenticidade exotizada para atender às representações já consolidadas do mercado norte-americano.

Nos filmes, Carmen Miranda atua remarcando a sensualidade e corporalidade tanto nos palcos que constituem o espaço privilegiado dos números musicais, quanto nas narrativas, muito embora nos seus primeiros filmes ela atenuasse a sexualização nos palcos em prol de uma performance mais sofisticada, positivando suas vestimentas representativas da vanguarda da moda. Nas narrativas, a sensualidade de uma latino-americana não poderia tocar na delicada questão da mistura racial, quando posta em contato com homens norte-americanos. Tal impedimento se dava justamente em enredos marcados por romances em terras tropicais, nos quais a materialização do amor significava a realização do pan-americanismo.

### **3.3. Utopias pan-americanas: a diferença racial no encontro fílmico entre boa vizinhança e romance**

Entre fogos de artifício e paisagem natural com coqueiros, oceano e o corcovado, acrescido de uma Igreja Católica ao fundo, entra Carmen Miranda com sua baiana prateada, com barriga à mostra e lantejoulas sofisticadas, acompanhada de seu Bando da Lua e interpretando a música “Chica Chica Boom Chic”. Da festiva paisagem tropical, à letra de título percussivo e onomatopéico, cantada em português, faz alusão à Bahia, ao samba, ao canjerê e a batucada. Em cenário tipicamente carioca, baianas coloridas e homens de terno recebem um automóvel com homens com uniformes da marinha, trazidos por cariocas caracterizados pelos chapéus e camisas listradas.

A música é interrompida quando um dos membros das forças armadas (Don Ameche), revelando-se cidadão dos Estados Unidos, levanta-se para cantar em melodia lenta e serena a aproximação entre os povos americanos, explícita na letra: “My friends I extend felicitations, to our South American relations. May we never leave behind us all the common ties that bind us”. A melodiosa aproximação dá lugar à rítmica “Chica Chica Boom Chic”, cantada agora em inglês pelo visitante norte-americano que de um

lugar superior, em pé de dentro do carro, contrasta com Carmen Miranda bem abaixo dele a seu lado esquerdo, acompanhando-o e respondendo com vocalizações rítmicas. A estranha expressão “Chica Chica Boom Chic” é explicada melodicamente pelo norte-americano como de origem selvagem amazônica e, embora sem sentido, agrada aos brasileiros e é utilizada pelas damas, servindo supersticiosamente para a necessidade de tirar o mau agouro e, assim, pertinente ao momento de encontro pan-americano.

O número melodioso dá lugar a uma apresentação unicamente rítmica do Bando da Lua, em performance percussiva que se constituiu em pano de fundo musical para a dança entre homens locais e baianas estilizadas com saias de cores fortes que lembram flora e fauna tropical. Novamente, à performance rítmica brasileira se sobrepõem harmonia e melodia em orquestra de sopros acompanhada de casais de dançarinos em movimentos sincrônicos. Em seguida, o afastamento da câmera permite o espectador extra-diegético perceber que se trata de um espetáculo cênico, admirado por um público visivelmente bem trajado em casa de luxo brasileira. O espetáculo termina com as personagens de Carmen e do *marine* norte-americano cercados das bailarinas e bailarinos no palco.

Após a apresentação, os dois artistas no filme (cujos nomes das personagens são Larry e a homônima Carmen) travam um diálogo bilíngue, no qual se revelam um casal, com a personagem de Carmen falando em português exageradamente rápido, expressando ciúmes de seu namorado por esse supostamente flertar com uma mulher na plateia. Em seguida, o próprio ator volta ao palco e identificando-se como norte-americano, agradece a recepção positiva que obteve no Rio de Janeiro, começando sua fala em bom português com “senhoras e senhores” e avisando que no próximo número personificaria uma famosa personalidade local, que em breve chegaria ao recinto: trata-se de Dom Manoel Duarte.

De volta ao camarim, quando se prepara para o número, Larry começa uma nova discussão com sua namorada que acabara de voltar de uma apresentação solo. Ela é anunciada por funcionário de Larry, Alfonso, segundo o qual ela está, como sempre, brava. Larry emenda de forma condescendente: “*sweet girl*”. A briga começa com a atriz arremessando um sapato em sua direção, acertando seu chapéu. Nervosa, Carmen gesticula muito e fala em português. Caracterizando-a como supersticiosa, sugere que seu arremesso poderia ter alcançado o espelho, trazendo-lhe azar. Apesar de estarem no Brasil, seu namorado procura a acalmar e a incentiva a falar em inglês, dizendo que a ensinou a língua por seis meses, mas que não consegue praticar quando está

emocionalmente alterada. Em seguida, corrige e a auxilia comicamente a conjugar uma simples frase, em que é ofendido por ela, em inglês correto.

Larry recebe uma encomenda através de seu funcionário. Desta vez o último é o alvo do arremesso de sapato da namorada ciumenta, então desconfiada. Em seguida, há uma disputa entre o casal para ficar com a mercadoria. Carmen vence após arranhar seu namorado, deixando marcas em sua munheca. Larry pede para seu funcionário iodo, segundo ele para evitar ficar com febre, depois de Carmen ser comparada por ela mesma com uma cobra venenosa. Carmen abre a encomenda e encontra um presente com a assinatura de Larry, agradece, torna-se amável e se desculpa pelo ocorrido, dizendo-se má, ao que seu namorado complementa: “má e bela”. Em seguida, o namorado afirma provocativamente que talvez possa ser o culpado pelo mal entendido, sugerindo infidelidade. Antes da briga recomeçar, são interrompidos com a informação de que o próprio Barão Duarte chegou ao estabelecimento.

Trata-se dos calorosos primeiros minutos de *Uma Noite no Rio* de Irving Cummings, lançado em 1941 pela Fox. Aprovado pela embaixada do Brasil em Washington, o filme é um dos maiores exemplos do que significou a Política de Boa Vizinhaça aplicada ao cinema comercial. O encontro amigável entre Brasil e Estados Unidos é representado na união entre as personagens no número musical, nas músicas e línguas proferidas pelas personagens que se intercambiam nos números musicais e na narrativa. Parte elementar dos roteiros dos filmes musicais em que Carmen Miranda atua, são os romances em terras latino-americanas, selando por meio do encontro amoroso a harmonia pan-americana a ser exibida nas Américas, ao mesmo tempo caracterizando de forma humorística estereótipos latino-americanos já consolidados nas representações fílmicas das décadas anteriores.

Em *That Night in Rio*, Carmen Miranda traz a baiana estilizada e a letra de um samba adaptado que, por sua vez, faz referências em português, acessível somente ao público brasileiro, ao universo simbólico que se criava como nacional a partir do samba, versando sobre seus instrumentos e a comida baiana. Na narrativa, à baiana se sobrepõe um estereótipo da mulher latino-americana explorada pelo cinema norte-americano, que a aproxima da série contemporânea na qual Lupe Velez interpreta sua “Mexican Spitfire” com quem Carmen, associada à sensualidade, compartilha a agressividade, ciúme e falta de domínio emocional e racional.

Em filme endereçado a plateias brasileiras (estendidas às latino-americanas) e norte-americanas, ambas personagens atuam sobrepostas. Embora o *lócus* de produção

seja a indústria cultural norte-americana, enfatiza-se o caráter de negociação da representação dos países latino-americanos que de dentro de um histórico de representações próprias ao contexto do país do norte, redimensionam certos aspectos de sua apresentação nas telas, sugerindo uma afinidade entre os países do sul e norte, não obstante caracterizada pela hierarquização e liderança norte-americana. Em outros termos, não deixando de atuar como a “típica latino-americana”, Carmen Miranda continua a representar a figura da sambista, explorando comercialmente no mercado norte-americano tais características tidas como peculiares e “autênticas” da brasileira.

O filme de Cummings é lançado um ano após *Down Argentine Way* (1940), primeiro filme em que Carmen Miranda atuou nos Estados Unidos, também pela Fox e do mesmo diretor. *Serenata Tropical*, como traduzido no Brasil, desenvolveu-se a partir de um romance concretizado na cidade portenha entre uma jovem norte-americana obstinada e corajosa, Glenda Crawford (Betty Grable), e um jovem afortunado argentino, Ricardo Quintana (Don Ameche). O filme foi severamente criticado na Argentina e nos Estados Unidos por fazer, em tempos nos quais se enfatizava nos discursos políticos a amizade pan-americana, uma representação considerada ofensiva aos vizinhos do sul.

Don Diego Quintana (Henry Stephenson), homem rico e fazendeiro, muito bem trajado, formado na França e dono de uma linhagem de cavalos que se destacam, e seu filho Ricardo Quintana, jovem com boa formação na Inglaterra e sucesso profissional na venda de cavalos, encarnando valores mais modernos, racionais e flexíveis (anglo-saxônicos) que seu pai, são as únicas personagens constituídas elogiosamente. As demais personagens são centradas nas classes populares e representadas pejorativamente. Vestimentas sujas, dentes sujos, falta de honestidade, associações com animais, falta de racionalidade, preguiça são algumas das características que encarnam as personagens com as quais as norte-americanas Glenda Crawford e Binnie (Charlotte Greenwood), sua tia, se deparam em terras tropicais.

A narrativa se desenvolve pela paixão de Glenda por cavalos e também seu interesse por Ricardo, mobilizando sua ida à Argentina. O romance que dá o tom ao enredo é entre dois jovens obstaculizados por vínculos parentais, seja por Don Diego que não tolera a família Crawford ou pela tia Binnie, que emperra o relacionamento dos dois em vários momentos. O filme termina com a união amorosa e com o sucesso em corridas de cavalo dos proprietários argentinos, sucesso esse antes impedido por

relutância e conservadorismo de Don Diego que buscava preservar a vida de seus animais após sofrer com a morte de seu preferido em uma corrida.

O sucesso enfim se realiza a partir da articulação da persuasão apaixonada e feminina de Glenda e a flexibilidade e ponderação masculina e anglo-saxônica de Ricardo. Por de trás do enredo, há uma metáfora de que o sucesso da América Latina depende, já que as classes populares são preguiçosas e desonestas, da racionalidade da elite modernizada que, embora inativa, pode ser incentivada por agentes ativos e voltados ao progresso norte-americano.

Em todo o filme, a narrativa alterna cenários rurais com ambientes de lazer diurnos, como os hipódromos e uma enorme variedade de casas de entretenimento de Buenos Aires. Carmen Miranda, atuando como ela mesma e descrita como *Brazilian Attraction*, compõe o pano de fundo de entretenimento no qual as personagens dos distintos países findam em romance bem sucedido. O desfecho desenha um final feliz deixando o espectador sem saber como o amor entre pessoas que moram em países tão distantes poderia perdurar. O que parece importar mais não é a durabilidade do romance, mas sua intensidade estimulada pelo ambiente sul-americano, com lares apaixonantes e entretenimento à disposição que atualiza a visão paradisíaca das terras latino-americanas e aponta para a união pan-americana.

Dada a recepção negativa latino-americana por conta de sua caracterização estruturada em termos de oposição assimétrica, na qual o norte-americano vê “no Outro somente reflexões invertidas de sua própria auto-imagem” (FERES JÚNIOR, 2004, p. 42), *That Night in Rio* surge como uma tentativa de representação do Brasil em termos de afinidade com o país do norte ou ao menos minimizar os contrastes e, para tanto, há uma ênfase em um Brasil urbano e moderno com personagens brancos e de classes altas.

O humor da narrativa fílmica se baseia nas confusões que se desdobram a partir da similaridade entre dois personagens masculinos interpretados por Don Ameche. A trama principal do filme se passa entre os dois casais: Carmen (Carmen Miranda) e Larry Martin e Barão Duarte (Don Ameche) e Cecília (Alice Faye), em cenários de elite que vão da empresa aérea de Barão Duarte a um cassino, de uma festa de gala à bolsa de valores, lugares que compunham a caracterização seletiva do Rio de Janeiro do filme.

O clima carioca do romance, a sensualidade das mulheres numerosamente presentes e a expectativa da conquista masculina que permeia a narrativa fílmica, fazem com que os relacionamentos estejam assombrados pela possibilidade da traição. Desde a

personificação artística de Barão Duarte por Larry, ambos se fazem passar pelo outro em várias situações, dando margem para um tentar se aproveitar da similaridade para conquistar a mulher alheia. A trama profícua em aventura e diversão, ao final, a despeito de tantos testes de fidelidade, concretiza o fortalecimento dos relacionamentos e a possibilidade de traição é espantada. O último número musical finda com ambos os casais juntos em celebração.

Próprio à estética dos musicais, *That Night in Rio*, como outros filmes nos quais Carmen Miranda atuou, tem como elemento central o entretenimento que, por sua vez, está entrelaçado com um tipo de utopia. Nas palavras de Richard Dyer:

O entretenimento oferece a imagem de fugirmos para “algo melhor”, ou alguma coisa que nós desejamos profundamente e que nosso cotidiano não nos provê. Alternativas, desejos, sonhos – aqueles que constituem o material da utopia, o senso de que as coisas poderiam ser melhores, que alguma coisa outra do que é pode ser imaginada e quem sabe realizada. (DYER, 2002, p. 20, *tradução minha*)

Em um período marcado pela Segunda Guerra Mundial e devido às ameaças dos países do Eixo por conta de sua influência na América Latina, em especial do Sul, os cenários de entretenimento latino-americanos apareciam como um desejo de suspensão das ameaças como também da união entre os países americanos em tempos de guerra. Para além dos cassinos, casas de show e luare tropicais, o entretenimento latino-americano apontava para a superação de questões políticas de fundo, com todas as ambiguidades em jogo simbolicamente equacionadas:

O que eu tenho em mente é a capacidade do entretenimento de apresentar sentimentos complexos e desprazerosos (como o envolvimento em eventos pessoais ou políticos, o ciúmes, a perda de um amor, a frustração) de um jeito que os façam ser vistos como descomplicados, diretos e vívidos, não “qualificados” ou “ambíguos” (...). (DYER, 2002, p. 22, *tradução minha*)

Nos filmes aqui analisados, o romance atua como um elemento essencial, representando o mote que mobiliza as narrativas das quais se espera uma resolução feliz. Os enredos movidos por problemas amorosos encontram obstáculos, então facilitados pelo ambiente tropical considerado propício ao amor tido como autêntico. Adquirindo uma significação e abrangência muito maior do que uma relação entre duas personagens, sua resolução representa a superação de outras questões que são abordadas

de forma indireta. A superação de problemas amorosos desvela um pano de fundo de questões políticas, sendo que o desfecho aponta para uma solução na qual o casal desta vez unido representa metaforicamente a união pan-americana.

Na narrativa, foca-se em problemas pessoais entre as personagens que se desdobram em um romance sob o fundo de questões políticas ampliadas. Os números musicais, por sua vez, complementam a narrativa, evocando de forma solene e festiva o encontro entre países, desta forma aparecendo como uma resolução mais explícita de problemas que estão além da narrativa, próprios à Política de Boa Vizinhança. Um ator hollywoodiano poderia encarnar outro ator diegético em busca de um verdadeiro amor, mas que em suas atuações artísticas representam alguém de importância política.

Eva Illouz (1997) vê o surgimento do que denominou de “utopia romântica” articulada a uma mudança substancial no que se refere aos padrões e intensidade do consumo, com a formação de indústrias do entretenimento, na qual o setor fílmico ocupou um lugar privilegiado. Em sociedades altamente urbanizadas, o cinema atua não apenas como uma das fontes mais expressivas de lucro, mas de representação de práticas e inculcação de valores que associavam consumo, com destaque para atividades de lazer, com romance e felicidade. A “utopia romântica” se define como um ideal de felicidade calcada na promessa de harmonia e excitação na vida amorosa que, por sua vez, só se realizaria por meio de atividades de lazer e consumo, constituindo um processo recíproco de mercadorização do romance e romancização das mercadorias.

O amor romântico passou a ser redimensionado a partir da emergência de uma zona “heterossocial do lazer”, marcada por maiores liberdades de namoro e exploração sexual anteriores ao casamento, mais livres do controle parental e então mediado pelo mercado de entretenimento. Segundo Eva Illouz (1997, p. 30), neste momento, o amor passa a ser representado não como um valor em si mesmo cuja vivência poderia estar estreitamente vinculada ao sofrimento, mas como um importante motor para a felicidade. É neste pano de fundo que o cinema fomentou enredos que tinham como centralidade o romance que, embora obstaculizado por atribuições provindas do entorno social, encontrava um cenário urbano propício à realização amorosa, rico em atividades de lazer, e acabava em um final feliz, vencendo as adversidades.

O filme norte-americano explorou o *backstage plot*, caracterizado pela presença do mundo artístico do entretenimento que aborda, próprio às demandas do *star system*, a vida de artistas (no caso, diegéticos) por detrás dos palcos. Tais roteiros eram marcados por cenários nos quais o mundo de entretenimento era visto como uma saída à tediosa

vida puritana em direção a expressão amorosa tida como genuína. Nos filmes que atuavam Carmen Miranda, o entretenimento tem destaque especial, articulado à temática política da Boa Vizinhança.

São as casas noturnas latino-americanas, seus teatros e cassinos, ambos vinculados à atividade do turismo, que possibilitam a realização do romance, com a caracterização exótica e propensa à paixão das terras tropicais. A América Latina é expressão de paraísos de lazer prontos a receberem turistas norte-americanos em um cenário apimentado com luares, música e danças próprias à experiência do romance e distante do universo do trabalho metódico e racional representado como estritamente norte-americano.

A presença da temática da “utopia romântica” em terras latino-americanas atesta a existência de processos alinhados: uma intensificação das relações comerciais interamericanas, uma maior conexão entre sujeitos de distintos países, simbolizados na presença de aviões nos filmes e, por fim, a constituição de uma visualidade dos países latino-americanos produzida e amplamente consumida para além de suas fronteiras e vivenciada em forma de sonho romântico.

“*They Met in Rio (A midnight serenade)*” é a canção que embala os momentos românticos do filme de Cummings sobre o Rio. Enquanto a letra versa sobre um amor fortuito impossível, mas genuíno, que surgiu no Rio, a narrativa sugere a possibilidade de Cecília viver um amor de verdade com Larry, já que seu esposo brasileiro é infiel e não lhe dá atenção. Frente às representações paradisíacas do amor no Rio, o casal brasileiro não é separado, antes o Barão aprende com o ator norte-americano Larry como valorizar sua esposa.

O vínculo conjugal é então solidificado, tal como as relações entre os bons vizinhos. A “utopia romântica” era então associada a uma “utopia pan-americana”, na qual, os vizinhos, a despeito do histórico imperialista nas relações entre Estados Unidos e América Latina, eram caracterizados como bons amigos, ao mesmo tempo em que tal representação se fazia acentuando a liderança norte-americana e a parceria subalterna dos países latino-americanos. A desigualdade era expressa quando se conformavam os paraísos tropicais como um espaço marcado pela presença de mulheres sensuais ao encontro de homens norte-americanos.

De uma imagem do Rio de Janeiro moderno, em seu próximo filme Carmen Miranda atuou como cubana, a partir das representações que se faziam da ilha em sua proximidade geográfica e ideológica com os Estados Unidos daquele tempo. Em

*Weekend in Havana* (1941), de Walter Lang, rodado no mesmo ano que o filme anterior, a celebração entre os *good neighbors* reforça a hierarquia a partir de uma “utopia romântica” latina, vivenciada no paraíso hoteleiro e dos cassinos: Havana.

O filme inicia com uma cena em que a neve encobre a paisagem urbana de Nova Iorque, contrastando com as imagens sobrepostas de propagandas turísticas de Havana: “*Havana Wet Indies Line Cuba*”, mostra um desenho de uma mulher negra com turbante e vestido listrado moderno, já “*The year-round playground*”, da fictícia companhia *McCracken* de navios a vapor, mostra uma mulher branca com short curtíssimo e um top, com turbante na cabeça, em referências claras à Carmen Miranda. Por fim, em outdoor da mesma empresa com a legenda “*Sail To Romance*” traz a imagem de Carmen Miranda e o Bando da Lua, contrastando com homens e mulheres vestidos com roupas de inverno formais que caminhavam nas ruas nova-iorquinas.

A câmera aproxima a imagem do cartaz que ganha vida, quando Carmen Miranda e o Bando cantam a música “Week-end in Havana”, com a letra cantada em inglês: “Se você quiser passar um fim de semana em Havana (...) Você nunca voltará o mesmo (...) Que tal ir para onde as noites são tão românticas? Onde as estrelas dançam rumba no céu?” (*tradução da versão brasileira do filme*). A música suscita o sonho que movimenta a trama de Ms. Nan Spencer (Alice Faye), uma garota da classe trabalhadora que juntou todo seu dinheiro para pagar por um cruzeiro com destino à capital cubana em busca de um romance. No entanto, por falha do comandante que estava envolvido em caso amoroso durante a viagem, o navio *Cuba Queen* encalhou.

Representando a empresa de Mr. McCracken (George Barbier), seu futuro genro Jay Williams (John Paine), abortando o plano de se casar na mesma semana com Terry McCracken (Cobina Wright), a filha de seu patrão, é enviado ao navio para conseguir um acordo no qual os passageiros ganhariam outra viagem no navio *Caribbean Queen*. Todos os passageiros assinam o acordo, exceto Ms. Spencer (Alice Faye) que sabia o motivo pelo qual o navio afundara e que não poderia viajar nos dias programados por ter que voltar em breve ao seu trabalho na loja de departamentos *Macy's*.

Com medo de ser processado, Mr. McCracker, sob os protestos de sua filha Terry que queria se casar com Jay Williams na mesma semana, encarrega seu futuro genro da missão de prover as férias que Ms. Spencer requisitava. Em seguida, ela afirmou só assinar um acordo depois da viagem em que ela deveria se divertir tal como anunciado na propaganda da empresa. Jay então acompanha a moça em Havana e

passam momentos em que são sensivelmente tocados pela música e atmosfera romântica cubana.

Havana no filme é uma mistura de praias, plantações de cana de açúcar, cassinos, igrejas católicas, jôqueis clubes e hotéis. E foi no mais caro dos hotéis e na suíte presidencial que Ms. Spencer se hospedou com as despesas pagas pela companhia McCracker. Na narrativa, a moça de classe trabalhadora norte-americana busca e encontra um verdadeiro romance e seu acompanhante, a princípio estritamente pautado em uma ética puritana do trabalho, é tocado pela música e atmosfera cubana, conhecendo, na cena metafórica da quebra de seus óculos, um homem sensível às paixões. Havana é descrita, aproximando-se de *Down Argentine Way*, como uma cidade que varia da vida rural da cana de açúcar aos hotéis e cassinos que oferecem entretenimento e paixões a turistas norte-americanos.

A atmosfera dos trópicos corroborava com o ideal de romance veiculado pelo cinema do período. Havana representa a possibilidade de vivências excitantes e imprevisíveis, como quando Ms. Spencer anda sozinha pelo cassino e volta ao hotel acompanhada do desconhecido e encantador Monte Blanca (Cesar Romero). Os riscos tornam a experiência turística uma aventura que se desdobra em um já esperado romance. Não obstante, o romance não se concretiza com a personagem cubano-americana de Monte Blanca, antes entre Ms. Spencer e Jay Williams que abandona seu casamento já planejado e suas promessas de ascensão na empresa de seu futuro ex-sogro para viver pela primeira vez um grande amor, propiciado pelo ambiente tropical cubano.

Ao lado do romance, sobressaltam as representações sobre os cubanos. As personagens masculinas cubanas são descritas como interesseiras, desregradas e não racionais. Os funcionários do hotel ora estão empenhados em buscar meios de tirar dinheiro de seus clientes, ao mesmo tempo em que são incapazes de entender seus hóspedes ou de efetuar tarefas simples, como repassar telegramas. Monte Blanca, funcionário oportunista, viciado nos jogos dos cassinos, galanteador com domínio na arte da conquista, usa seus dotes de persuasão para tirar dinheiro das turistas. Neste filme, Carmen Miranda não representa a si mesma e sua personagem não tem o mesmo nome que o seu, ela agora é nomeada de Dorita Rivas.

Ela mantém a iconografia da baiana, mas desta descola-se por atuar como uma personagem cubana. A passagem de um filme no Rio para outro em Havana demonstra como a caracterização das latinas era feita de modo generalizável, posto que carregavam características conotativas semelhantes: uma personagem enciumada, com os nervos a

flor da pele e que é movida por interesses amorosos ou sexuais, não resistindo a um homem atraente, fosse ele Blanca ou Jay, sendo que o desenrolar da narrativa a leva a ficar com seu *partner* latino-americano Monte Blanca. O filme se fecha com número musical no qual Rosita é protagonista e os dois casais, Jay e Ms. Spencer e Rosita e Monte Blanca terminam dançando sobre o palco e cantando sobre o paraíso tropical de Havana que convida os norte-americanos a desfrutarem de um fim de semana.

A caracterização dos países latino-americanos como paraísos do romance atualiza narrativas coloniais que atribuem aos territórios conquistados caracterizações de Édens tropicais, mas está articulada neste caso à “utopia pan-americana” própria aos tempos da Política de Boa Vizinhança, sob o protagonismo dos Estados Unidos. Não obstante, o encontro amoroso e a sugestão da possibilidade de um casal de diferentes nações poderia ser sugestivo de uma mistura inter-racial em um período no qual as leis segregacionistas atuavam em muitos estados dos Estados Unidos, tendo a questão racial um foco de atenção especial do *Production Code Administration*.

Para tanto, uma série de negociações foram necessárias para a apresentação desta problemática para o público norte-americano. Muito embora distinta da personagem da mulher negra, a mulher latino-americana também se caracterizava por uma sexualização que a racializava e, neste sentido, era uma ameaça à família tradicional WASP (branca, anglo-saxônica e protestante). A representação da mulher latino-americana no cinema carregava ansiedades em relação a dois sistemas intersectados de gênero e raça:

Desde a conquista hispânica e o destino manifesto, a história de expansão sugeriu que – para o colonizador – a terra e a mulher morena que a habitava estavam prontos a serem colhidas pelo conquistador. O legado colonial é reiterado no casal representacional dos homens brancos e mulheres não brancas (mas não vice-versa), uma convenção cinemática que ilustra como casais racializados e heterossexuais eram centrais para esse processo de construção mítica (...) Mas onde a latina hollywoodiana era codificada como desejável e disponível na tela, sua imagem é inconstante desde que ela não pode legitimamente reproduzir a nação quando em presença da mulher branca. (OVALLE, 2011, p. 05)

A despeito dos países latino-americanos representarem o lugar *sine qua non* do romance e os enlaces destes vistos como a sedimentação das relações pan-americanas, a inserção da mulher latino-americana nos filmes fazia referência, mesmo que indireta, a questões raciais próprias dos Estados Unidos. Em especial no que tange à localização

dos estúdios ao sul da Califórnia, onde a dinâmica de contatos inter-racial era intensa. A história de colonização do oeste norte-americano é a história da conquista de terras antes pertencentes ao México, conquista masculina que incentivava, por meio da violência ou de arranjos familiares, a relação entre homens anglo-americanos e mulheres de origem latina ou indígena.

O contato sexual, visto como inter-racial, seja concreto ou simbólico, não apenas se restringiu a esse período histórico, mas se acentuou com a onda de migrações após a Revolução Mexicana para os Estados Unidos e com a busca de bares mexicanos próximos à fronteira no período da *Prohibition* (1920-1933), lei federal que proibia o consumo de álcool no país. Deste histórico, consolidou-se a representação da mulher mexicana, extensível às demais latino-americanas, como hipersexualizadas, desviantes sexuais e potenciais amantes temporárias. Representação que se materializou no cinema norte-americano, mesmo em períodos de forte censura:

Tais expectativas vieram à tona mesmo quando o *Production Code* começou a policiar as representações de miscigenação. Enquanto as uniões explícitas entre brancos e negros eram patentemente proibidas, os casais das Latinas permaneceram como uma exceção ambígua ou intermediária, levando em conta que a narrativa – em uma forma de negação história – não descrevia evidências de suas procriações. (OVALLE, 2011, p. 29)

Considerando os filmes que participou Carmen Miranda como uma atualização da “colonialidade”, trata-se de analisar como sua versão cinematográfica compôs uma visualidade marcada por aspectos que sustentam formas desejáveis e não-desejáveis de relacionamentos, compondo a ambiguidade do estereótipo da latina-americana. Trata-se de uma perspectiva que redimensiona a temática racial a partir de uma nova hegemonia continental: os Estados Unidos se assumem como herdeiros de tudo o que se concebe como civilização ocidental e a América Latina, como seu oposto, o resto.

O “branco” e, portanto não socialmente marcado, não dizia respeito a características cromáticas que se assemelhavam nos filmes abordados. Caracterizava-se como “civilizado” concebendo-se no contraste e estabelecendo fronteiras com seu Outro, caracterizado sempre pela falta ou pelo atraso. Atrelada à classificação racial, a dominação masculina acaba por sugerir aproximações entre homens norte-americanos e mulheres latino-americanas, resguardando as mulheres norte-americanas na esfera doméstica e neutralizando o potencial erótico dos homens latino-americanos. Como um

pressuposto tácito, não tematizado, as relações desejáveis se dão sempre na esfera heterossexual. A “colonialidade” caracterizava-se cinematograficamente a partir destas conjunções das esferas de gênero, raça e sexualidade.

Em *Down Argentine Way*, o romance de Glenda e Ricardo aparentemente rompe com a “colonialidade” da representação, na medida em que é uma norte-americana que se envolve com um argentino. Nota-se, entretanto, redimensionamentos raciais que permitem tal representação cinematográfica. Em primeiro lugar, Ricardo Quintana tem sua educação e caráter anglo-saxônicos. Acrescenta-se que, em um período marcado pelo *star system*, a forma como o público compreende as personagens é estreitamente vinculada às estrelas que os interpretam. A atuação das estrelas hollywoodianas como Betty Grable e Don Ameche neutraliza a mistura racial, na medida em que representam o padrão hegemônico do *star system* norte-americano, uma *blondie star* em seu auge e um ator branco, ausentes, portanto, de qualquer signo que os inferiorizasse racialmente. Algo distinto seria, por exemplo, se o casal principal do filme fosse interpretado por Carmen Miranda ou Cesar Romero.

Em *That Night in Rio*, a personagem Carmen, interpretada por Carmen Miranda, de forma inédita constitui um par com a personagem de Don Ameche, Larry. Trata-se de um casal entre um norte-americano e uma brasileira, caracterizada como uma típica latino-americana sensual e impulsiva. Não obstante, Don Ameche interpretava dois papéis no mesmo filme e enquanto o par brasileiro composto por Barão Duarte e Cecília eram formalmente casados, Larry e Carmen eram apenas namorados. Alice Faye e Don Ameche constituíram uma representação branca de um casal brasileiro em um filme disposto a agradar o público dos bons vizinhos. A recepção nacional positiva do filme corrobora o fato de como a “colonialidade” estruturava a forma como no Brasil se desejava ver representada a nação, a partir da interpretação das protagonistas por membros do *star system* norte-americano.

As estrelas hollywoodianas, por sua vez, encontravam-se no desfecho do filme ao lado do casal Larry e Carmen. O par inter-nacional e racial dos últimos neutralizava conotações racializantes ao público norte-americano que via o par realmente casado de Cecília e Barão Duarte interpretados na tela por Don Ameche e Alice Faye. A ausência do matrimônio do primeiro par sinalizava a suposta não possibilidade de constituição de descendentes inter-raciais. De outro lado, os dois casais juntos, em um filme caracterizado por uma representação moderna e branca do Brasil e provido de inúmeros

sambas e passagens em língua portuguesa, acabava por insinuar, com as devidas diferenciações, uma similaridade entre os países amigos.

Em *Weekend in Havana*, a narrativa é de uma moça norte-americana de classe trabalhadora em busca de um amor na ilha tropical próxima à costa oriental norte-americana. Passando pela aproximação marcante de Monte Blanca, interpretado pelo *Latin Lover* Cesar Romero, Ms. Spencer acaba se apaixonando por Jay Williams em um cenário que os propicia ao verdadeiro amor: a ilha caribenha tropical que, à época, era também o paraíso para o capital norte-americano.

Rosita, interpretada por Carmen Miranda, a despeito de sua queda e iniciativa por homens atraentes, acaba junto com o galanteador cubano-americano Monte Blanca. Ambas as personagens latino-americanas eram caracterizadas por critérios depreciativos: sexualidade descontrolada, no caso da primeira e falta de caráter, no segundo. Ainda assim, o desfecho aponta para ambos os casais juntos em um número musical, selando a amizade pan-americana.

O filme prova não ter, ao contrário do anterior, muitas intenções de agradar o público cubano, demarcando que a despeito das similaridades que se atribuíam aos países latino-americanos nas representações cinematográficas, faziam-se distinções. O Brasil pode ser considerado um dos alvos principais das tentativas de representação cinematográfica positiva no período da Boa Vizinhança. Não obstante, foi a partir de *Weekend in Havana* que a recepção brasileira expressa nas revistas de cinema passou a se voltar mais enfaticamente contra Carmen Miranda e suas personagens racializadas, conforme abordado no capítulo anterior.

O filme seguinte gravado por Carmen Miranda abandonou o cenário latino-americano, embora não a temática do pan-americanismo. *Springtimes in the Rockies* (1942), de Irving Cummings, encerra as narrativas das viagens interamericanas nos filmes em que Carmen atua, mas se volta desta vez para o norte. O cenário no qual uma narrativa romântica se delineia são as montanhas rochosas canadenses. Trata-se de uma alteridade mais próxima simbolicamente, pois branca, concebida como também digna do legado ocidental, anglo-saxão ou francês, em oposição ao ibérico. Proximidade também geográfica, materializada pelas constantes viagens das personagens entre Nova Iorque e o cenário canadense.

Com a presença quase decorativa, embora comicamente estereotipada de indígenas e também de estrelas e personagens latino-americanos, desdobra-se a narrativa na qual o ator da Broadway Danny Christy (John Payne) busca reconquistar

seu par amoroso e profissional Vicky Lane (Betty Grable). Cansada das infidelidades de seu noivo, ela resolve apresentar seu número com o galanteador e também ator Victor Prince (Cesar Romero) em meio a paisagens naturais.

Embriagado, Danny decide buscar seu amor, superando sua relutância inicial, especialmente quando lhe é oferecida uma oportunidade de trabalho desde que reconquiste seu par. É apenas no dia seguinte, já no Canadá, que o ator norte-americano descobre que havia contratado um criado particular erudito, Mactavish (Edward Everett Horton) e uma secretária brasileira, Rosita (Carmen Miranda) com seus seis irmãos (interpretados pelos membros do Bando da Lua). Rosita, brasileira com descendência paterna irlandesa – característica historicamente racializada e associada em termos pejorativos ao alcoolismo no cinema norte-americano (BERG, 2004, p. 26) –, se caracteriza pela acessibilidade sexual, bem como uma comicidade “natural” que escapa a seu controle, indo da pronúncia errada do inglês a atitudes sociais consideradas impertinentes.

Enquanto Vicky se compromete em noivado com Victor, Danny deixa enciumada sua ex-noiva, quando se aproxima de sua secretária Rosita. O desfecho permite a revelação de que as personagens norte-americanas, para além da resistência de Vicky e da suposta motivação econômica de Danny, tinham um amor “verdadeiro”. Embora abandonado, Victor, com todas as outras personagens, estimula a realização do amor de ambos que, por sua vez, só se concretizou com a astúcia e iniciativa de Rosita, driblando todos os mal entendidos que o obstaculizavam. A potencialidade de um par internacional e racial entre Vicky e Ricardo foi afastada, mas a realização do romance entre o casal norte-americano chegou ao ápice no desfecho do filme em número musical protagonizado por Carmen Miranda no qual a letra versa sobre o jubileu pan-americano, uma grande festa profícua em brindes aos vizinhos, enquanto todas as personagens se alinham dançando.

Carmen Miranda possui uma importância ambígua nos filmes: era central nos números musicais, com presença notável no desenrolar das narrativas e excluída do elemento central dos filmes em que atuou: o casal protagonista. Nada mais explícito sobre o papel repetitivamente desempenhado por Carmen na narrativa fílmica norte-americana do que “Give me a band and a bandana”, um número musical do filme *Greenwich Village* (1944) no qual ela canta: “Give me a band and a bandana, Cause I don't want a Romeo, I don't want a romance. No, I only want to dance, dance”.

Sua sensualidade era constituída por meio da dança nos números musicais, recuperando a representação já consolidada no cinema hollywoodiano. Diferentemente das mulheres brancas ingênuas e inocentes que eram ensinadas a dançar por seus parceiros, as latino-americanas testam o homem branco em sua conjugalidade heterossexual hegemônica, conformando-se em uma caracterização perigosa e desejante (OVALLE, 2011, p. 06). Neste aspecto, a dança acentua a sensualidade que muitas vezes aparece nas narrativas como acessibilidade e iniciativa sexual, sempre em forma de sugestão. Carmen Miranda explorava tais aspectos em suas performances musicais, ao movimentar as mãos de forma singular e, ao mesmo tempo, remexendo sua cintura ao cantar e interpretar sambas.

Segundo Ovalle, “o corpo de Miranda era tão sensual, tão poderoso que era regularmente escrutinado pelo Production Code Administration (PCA), tanto em relação a suas vestimentas ou simplesmente por seu estilo expressivo de performance” (2011, p. 53). Por outro lado, seu humor e alegria era algo presente, também nos números musicais e na narrativa, servindo para relaxar rígidas normas sociais, convidando personagens a dançarem, ressaltando uma comicidade que muitas vezes reiterava o seu lugar de objeto, desta vez do riso coletivo e, por fim, acabava por neutralizar sua sexualização. A sensualidade de Carmen, portanto, passava nas narrativas por uma regulação que a tornava não desejante em termos de relacionamento.

Neste aspecto, há uma diferença crucial entre a função de Carmen Miranda nos números musicais e na narrativa fílmica, já abordada por outros pesquisadores. A sensualidade dos números (e dos palcos) muitas vezes a engrandecia, corroborando a ideia de um exótico chique. Como afirma José Ligiéro Coelho:

As saias de Carmen Miranda em *Streets of Paris* (1939) mostravam quatro recortes por meio dos quais partes de sua barriga e cintura poderiam ser vistas, um estilo considerado muito sensual para o período. O artifício do recorte também foi usado nas saias de *Down Argentine Way* (1940) e em *Weekend in Havana* (1941). Saias longas a dotavam, sem dúvidas, de nobre e única elegância. Não importando que tipo de tecido foi usado, por exemplo, lamê muito fino em *That Night In Rio* (1941), ou pano de algodão com impressão de luz em *Weekend in Havana* (1941). (COELHO, 1998, p. 97-98, *tradução minha*)

Suas vestimentas, em especial as feitas por Travis Banton em seus primeiros filmes, eram elaboradas de modo a ganharem destaque pelo uso do *Technicolor*:

Elas são caracterizadas sobretudo pelo uso de cores que maximizam o potencial do *Technicolor*, com brincos e colares de grandes dimensões, tecidos de lamê e lantejoulas que captam a luz e turbantes extravagantes, variadamente decorados com folhas, flores artificiais e frutas brilhantemente coloridas. Ela é então criada em óbvia oposição ao branco e de cortes de cabelos sofisticados, de não menos que a dama Alice Faye. (2013, SHAW, p. 47, *tradução minha*)

O uso do *Technicolor* valorizava ainda mais a sofisticação exótica de Carmen Miranda e era, de fato, algo que explorado de forma diferencial em suas atuações. Vale lembrar que entre 1940 e 1944, Carmen gravou todos os setes filmes comerciais em colorido (com a exceção de sua rápida participação em preto-e-branco em *Four Jills in a Jeep*), quando “apenas por volta de dez por cento das produções feitas pelos maiores estúdios de Hollywood nesses quatro anos eram filmados com estoque de cores, devido ao alto custo envolvido e a colega de Carmen na Fox, Betty Grable, foi obrigada a fazer vários filmes preto-e-branco nesse período (SHAW, 2013, p. 76-77, *tradução minha*). O uso do filme a cores, na época enfaticamente colorido, acabava por dar um tom de fantasia aos filmes, algo buscado nas “utopias pan-americanas” que Carmen participava. A exotização de Carmen Miranda em suas performances e vestimentas vinculava-se intimamente com o auge do *Technicolor*.

Os números também se referiam à estrela do *show business* norte-americano e fazia com que o público extra-diegético pudesse sentir um compartilhamento de experiências com as personagens fílmicas que assistiam as apresentações da artista. Trata-se, portanto, de uma sensualidade refinada dos palcos de uma estrela. Ao mesmo tempo, seus números representavam supostamente de forma positiva os bons vizinhos em encontro. Nas narrativas, por sua vez, a sensualidade relacionava-se a sua *persona* caricata que se referia à forma como aparecia na imprensa. Ao contrário dos palcos, a exotização sensual de Carmen Miranda durante o enredo não a engrandecia, mas sempre a caracterizava em termos ridicularizantes, com seus erros de inglês e sotaque reforçado e seu temperamento incontrolável.

Lisa Shaw (2013, p. 45) salienta para os duplos sentidos que apenas eram compreensíveis ao público norte-americano, quando ela trocava as palavras, dotando às vezes sentidos sexuais não intencionais. Em *Uma Noite no Rio*, por exemplo, quando convidada pelo Barão para ir beber ela respondeu: “You are making love to me?”. Em síntese, “o tempo cômico de Carmen é excelente em seu papel pastelão, o qual difere marcadamente de suas performances dos números musicais e de dança que são

altamente polidos e não intentavam ser cômicos” (SHAW, 2013, p. 45). A narrativa, diferente de uma experiência da fruição de suas performances artísticas dos palcos, acabava por neutralizar seu atrativo sexual, constituindo-a como uma diferença racial impeditiva de constituir um casal com uma personagem dominante.

Progressivamente, os números musicais de Carmen Miranda deixaram de ser novidade e ela passou a atuar como atriz coadjuvante, ao invés da *entertainer* principal. Em seus últimos filmes pela Fox, como sempre de fora da trama amorosa na narrativa, Carmen passou a desempenhar cada vez um papel de elemento auxiliar no desenvolvimento do enredo e seu desfecho de uma forma particular. No desenrolar das narrativas, transformava-se definitivamente na latino-americana excluída da busca amorosa que era estruturada relacionalmente entre a racionalidade e iniciativa masculina e a ingenuidade e passividade feminina.

As personagens da brasileira não precisavam se ajustar aos códigos representacionais de gênero, na medida em que se situavam fora do binário que se concretiza na união branca heterossexual. Sendo assim, elas se caracterizavam por auxiliar ativamente a busca amorosa alheia por meio de qualidades especiais como: intuição, sabedoria e sagacidade. Aparte da racionalidade anglo-saxônica e superficialidade emocional do mundo capitalista, as personagens de Carmen revelam-se conselheiras do coração para personagens femininos e masculinos, captando sentimentos nas entrelinhas e atuando para o bom desfecho amoroso.

Carmen em sua vida pessoal, embora desejasse se casar e ter filhos, foi muitas vezes abandonada por possíveis pretendentes. Difícil não pensar no peso do estereótipo vinculado à hipersexualidade em sua vida pessoal. B. Ruby Rich (2004) analisa aspectos semelhantes na trajetória da primeira atriz asiática a fazer sucesso em Hollywood, Anna May Wong. Também caracterizada pelo exotismo e sexualidade, as personagens de Wong não encontravam par amoroso, como a atriz que as interpretaram, que ainda carregava em similaridade com Carmen a forte crítica de sua audiência chinesa. A hipersexualização racializante acabava por destacar certas mulheres em uma lógica androcêntrica que, a despeito de valorizá-las na cultura de massas, acabava por desvalorizá-las na busca matrimonial.

Entre suas atuações filmicas e aparições na imprensa, Carmen Miranda era, a partir de sua nacionalidade brasileira, constituída enquanto diferença racial. De forma sinedóquica, uma brasileira era representante do “jeito sul-americano” que nada mais era do que uma variação de uma performance latino-americana já conhecida do público

norte-americano. Trata-se de uma representação genérica que ganhava hipervisibilidade em suas atuações e era, por sua vez, consumida também em seu país de origem. De forma ambígua, as características que tornavam Carmen Miranda uma imagem cada vez mais visível e de destaque no cinema norte-americano que abusava do *Technicolor* eram justamente aquilo que delimitava os limites nos quais poderia ser representada. A carreira de Carmen se fez nos limites de uma cumplicidade criativa com os elementos simbólicos norte-americanos que reinterpretava em suas atuações.

Embora a imagem de Carmen estivesse atrelada a seu apelo ao público norte-americano, ela se difundiu para além das fronteiras daquele país, sendo incorporada no país de origem, posto que sua personagem já carregava uma história nacional. Em seu país Carmen não se caracterizava pela hipervisibilidade calcada no “excesso corporal” de suas personagens no cinema norte-americano. Antes, era representativa da branquitude que se redimensionava incorporando a diferença racial negra na figura da baiana. No próximo capítulo, apresentarei como Carmen Miranda foi protagonismo neste processo de incorporação central na discussão da identidade nacional, negociando com os limites raciais na representação do nacional e se caracterizando pela importância dada ao corpo feminino. Em uma dinâmica internacional, a imagem hollywoodiana de Carmen era consumida no Brasil, consolidando a imagem da mulher brasileira como ícone nacional e internacional.

## **CAPÍTULO 4: O QUE É QUE A BAIANA TEM? A MULHER BRASILEIRA NO MERCADO DE CULTURA DE MASSAS**

### **4.1. Cultura de massas e o feminino nacional**

No ano de 1909, na pequena cidade portuguesa Marco de Canaveses, nasceu Maria do Carmo da Cunha, moça de família sem grandes recursos que viria a se transformar em um símbolo nacional do outro lado do Oceano Atlântico, em terras antes colonizadas pelos seus compatriotas. Filha de barbeiro e de dona de casa pensionista, ambos portugueses, veio habitar a capital brasileira logo no ano seguinte de seu nascimento, com sua família que tentava a sorte nos trópicos. Um promissor e marcante destino não esperava seus pais, mas acolheu Carmen Miranda que não apenas enriqueceu, mas se tornou a mais proeminente cantora de música popular no mercado de entretenimento e nos modernos meios de comunicação de massa da capital federal.

Neste capítulo, meu foco se volta para a carreira nacional de Carmen e a invenção da personagem da baiana antes de sua migração e transformação no estereótipo da latino-americana que se sobrepôs a ela. Enquanto Carmen Miranda, a partir da estilização da baiana, constitui-se como diferença racial nos Estados Unidos, no Brasil ela representava as expectativas de unidade nacional, fazendo referência a uma personagem “autêntica” que poderia se referir ora a um Brasil profundo, colonial, da Bahia, ora a uma personagem negra que compunha as ruas da capital federal, com notável importância para os sambistas da Praça Onze.

A incorporação de uma figura negra, representada em sua corporalidade e sensualidade próprias à diferença racial no contexto brasileiro, demandou de Carmen lidar com uma moralidade presente nos códigos de gênero de seu tempo. Apropriava-se de elementos associados à negritude, mas filtrada por códigos dos modernos meios de comunicação de massa, no caso, o cinema. Trata-se, novamente, de um redimensionamento da negritude a partir da branquitude de Carmen que denotava ao mesmo tempo uma sofisticação aceita pelas classes médias e altas e apontava para o reconhecimento de expressões populares. Tudo isso no período auge do nacionalismo do regime varguista, acentuado no Estado Novo.

As negociações de Carmen Miranda em relação a sua corporalidade, vestimentas e performances, seguidas de sua viagem para os Estados Unidos e a constituição de uma visualidade internacional da brasilidade, ajudaram a constituir a ideia de uma mulher

nacional. A mulher nacional valorizada carregava em si uma pontinha de malícia tropical e sensualidade cuja origem remonta simbolicamente à negritude. Não obstante, ela é constituída a partir do filtro da cultura de massas, filtro este baseado na corporificação e na diferença cuja imagem que se difunde é feminina para o consumo masculino. Trata-se de um feminino que para se definir como nacional ao mesmo tempo faz referências à “autenticidade” nacional, mas também a uma almejada modernidade que só poderia ser expressa na aparência branca de Carmen Miranda.

Crescida em bairros populares e centrais da capital, incorporou naqueles meios os valores negociados que adentravam então nas representações da nação, bem como lidou com valores morais que eram renegociados. Em síntese, Carmen Miranda era uma mulher branca que passou a ser um ícone nacional ao ocupar os espaços do mercado de entretenimento, do rádio a revistas, passando por cassinos e teatros, com suas performances marcadas pela sensualidade e representando uma cultura associada à população afro-brasileira. Devido a seu grande impacto no público feminino, aumentado com sua migração para os Estados Unidos, pretendo analisar como Carmen Miranda forjou a ideia de uma mulher nacional, redimensionando os códigos de gênero vigentes.

A cidade do Rio de Janeiro tomava outra face desde a virada do século. Entre 1903 e 1906, inspiradas em modelo urbano francês, reformas tomavam conta da cidade sob o governo do prefeito Pereira Passos com novas praças, parques e prédios, além da “novíssima avenida Central (atual Rio Branco) – toda cercada de palácios de mármore, no melhor estilo *Art Nouveau* -, um imenso bulevar que ‘botou abaixo’ as antigas construções coloniais e rapidamente se transformou na coqueluche da burguesia carioca” (FENERICK, 2005, p. 30).

Para tanto “foram expulsos todos os habitantes de cortiços e malocas, os frequentadores de botequins e freges (bares populares), além das barracas, carroções e carrinhos de rua”, além disto, “perseguiu-se o seresteiro e instrumentos populares como o violão e o pandeiro, os ‘pés descalços’ e os ‘sem camisas’, os macumbeiros, os curandeiros populares, além das tradicionais festas da Glória e da Penha” (FENERICK, 2005, p. 31). Concebida como vitrine da civilização brasileira, a cidade tomava uma face higienista, burguesa e branca.

Aos olhos das classes médias e altas, a moderna capital abrigava novos ambientes de sociabilidade e modelos de intimidade que atualizavam os padrões de comportamento e códigos de gênero. A exposição pública torna-se central na vida de cada um e, relacionada a ela, a necessidade de apresentar-se bem aparentado e vestido.

A preocupação estética é visível nas campanhas publicitárias da época que vão de cremes e loções a modos de se vestir. As mulheres passaram a ocupar as páginas das revistas com seus novos *looks*, baseados especialmente no modelo das estrelas hollywoodianas e a cidade deu lugar às passarelas dos concursos de beleza feminina.

A sociabilidade masculina passou a ser cada vez mais mediada pela prática de esportes, visível com a formação de diversos clubes na época, sendo o pioneiro o *Club de Regatas do Flamengo*, formando uma equipe de remo ávida para exibir os músculos no espaço público. Na ânsia de se mostrarem, os homens de elite ostentavam seus automóveis, base da vaidade masculina (diga-se das classes abastadas), que se tornou “um emblema de poder e força, indispensável para atrair as mulheres” (SEVCENKO, 1998b, p. 559). Dentro deste contexto de culto à juventude e saúde, os lares passaram a ser marcados por uma nova disposição arquitetônica que privilegiava o cuidar de si, amparados pelos conselhos médicos, formavam-se casas com salas bem arejadas e banheiros amplamente espelhados e ricos em cosméticos.

Eva Illouz (1997) explora a reconfiguração das relações sociais com a urbanização e formação de mercados culturais e de entretenimento nos Estados Unidos (que se expandiu globalmente com peculiaridades locais), ampliando fortemente o espectro de possibilidades para além dos vínculos comunais e de parentesco e intensificando as relações interpessoais na esfera pública. Com a criação de centros urbanos no século XX, as vidas individuais passaram a ser mediadas pelo mercado e constituiu-se um padrão de vida voltado à esfera pública na qual os encontros interpessoais eram intersectados com o consumo de atividades comerciais de lazer (restaurantes, cassinos, cinemas) e compra de mercadorias para cuidar da apresentação pública (xampus, sabonetes, cremes, loções etc.).

Neste processo, criou-se um *ethos* antimodernista, em seu sentido calvinista clássico, que ao contrário da valorização do trabalho e da poupança, baseava-se no consumo e na diversão. De um lado, este mercado constituiu uma arena heterossocial na qual práticas sociais e expressões culturais das classes populares se encontravam com o estilo de vida das classes médias e altas e o modificavam. De outro lado, o mercado de lazer e bens culturais se constituiu de forma estratificada, definindo acessos e limites àqueles que poderiam ou não desfrutar ou investir em bens e produtos.

A urbanizada capital brasileira acompanhava as transformações globais de ordem econômica e cultural, estruturando um mercado de lazer e entretenimento de rica produção cultural, ao mesmo tempo em que no período passava-se por uma mudança da

referência cultural francesa predominante para a norte-americana, em especial, via cultura de massas, por meio da qual foram difundidos hábitos e práticas de consumo. O acesso ao novo estilo de vida era marcado por fronteiras de classe social, definindo certos tipos de diversão para grupos sociais privilegiados, como cassinos e clubes, e outros mais acessíveis às camadas médias e baixas, como os cinemas e botequins.

No espaço interior das casas de classe média e alta se difundiam as revistas, porta de entrada dos novos comportamentos sancionados socialmente, nas quais se estampavam além das estrelas norte-americanas e suas vidas em Hollywood, os cartazes do rádio brasileiro, suas apresentações de samba e atuações em carnavais que passavam a ocorrer nos teatros e nos clubes da sociedade. Os sons eram captados pelo aparelho, cada vez mais presente nos lares, e as imagens, as opiniões e a vida pessoal das novas estrelas eram impressas nas páginas das revistas. Por todos estes meios, as representações e as práticas produziam a figura da mulher moderna:

[...] com o marketing agressivo de exportação cultural dos Estados Unidos, principalmente de filmes, a imagem da nova mulher decidida e independente representada nas produções de Hollywood tornou-se um símbolo importante do lazer moderno para a geração do período pós-Primeira Guerra Mundial no Rio de Janeiro. (CAULFIELD, 2000, p. 141)

Tal imagem tornou-se difundida naquele contexto, mas não sem oposições e matizes. A constituição de espaços heterossociais na moderna Rio de Janeiro trazia redimensionamentos das relações raciais e mudanças de uma moralidade que ditava códigos de gênero que só podem ser abordadas de forma interseccional. Em primeiro lugar, o mercado de lazer trazia aspectos de uma cultura afrodiáspórica, seguindo uma tendência que também se dava em outros centros urbanos como Nova Iorque e Paris. Jazz, ragtime, samba, choro dentre outros ritmos circulavam globalmente, com predominância para a música afro-norte-americana.

Tais ritmos internacionais eram difundidos em nosso país e influenciavam as estéticas musicais locais que se consolidavam no mercado de entretenimento que, por sua vez, centrava-se na ideia de uma música “autenticamente” nacional. As músicas e danças que mesclavam a influência norte-americana e afro-brasileira tomavam conta de novas e criativas facetas do capitalismo no Rio de Janeiro que se tornava uma Meca nacional do mercado de entretenimento, com seus diversificados locais em contato, dos teatros de revistas, aos cafés, boates, cassinos e o esperado carnaval.

Ritmos, danças e performances corporais passaram a ser objeto de atenção privilegiada, destacando os corpos femininos. Incentivaram-se comercialmente novos padrões e valores relativos à diversão, esfera pública e cultura de massas que ressignificaram os espaços urbanos que, por sua vez, foram progressivamente ocupados por mulheres. De outro lado, Sueann Caulfield (2000) explora como o surgimento da imagem da “mulher moderna” atualizou formas de controle social das mulheres, sob o argumento de defesa da honra, contendo juízos de valor que eram marcados por diferenciações de raça e de classe.

Dentro de um histórico colonial no qual se valorizava a castidade feminina e baseava-se na ideia de que a “reclusão das mulheres da elite fazia-as moralmente superiores às mulheres do povo” (CAULFIELD, 2000, p. 29) ao mesmo tempo em que o casamento era predeterminado por estratégias político-econômicas, a modernização trouxe novas questões de como controlar as mulheres em um novo contexto heterossocial, com menor supervisão familiar e marcado pela escolha individual dos pares amorosos. Tratava-se da problemática de como diferenciar moralmente as mulheres provenientes da elite – alocadas a uma esfera de respeitabilidade social – das da classe populares, boa parte negras e mestiças.

Tiago Gomes (2004) demonstra como se estabelece certa crítica na década de 20 à modernidade, comparando-a a uma barbárie racializada. Nessa visão racializada, com o forte impacto da música afro-americana e afro-brasileira, a figura da mulher moderna era criticada porque se assemelhava às de origem africana, ao mesmo tempo em que a modernidade era vista como enegrecida. Naquele período, formou-se um “pânico perante o que parecia a muitos observadores a sexualização, a feminilização e a dissolução de fronteiras de raça e classe no espaço público das grandes cidades” (GOMES, 2004, p. 146-7).

Segundo Caulfield (2000, p. 167), havia na época um amplo consenso na esfera jurídica de que os “estímulos sensuais” modernos traziam a degeneração moral. Algo que fazia frente a uma certa democratização advinda da estruturação de um mercado de cultura de massas já que, segundo Gomes (2004), os novos valores traziam algum nivelamento social e o que era visto como crítico era a aproximação das moças de elite das “mulatinhas”, suas criadas, seja no vocabulário, seja na suposta permissibilidade sexual. A tudo isso, soma-se a influência considerada potencialmente nociva do cinema, algo presente na visão de um jornalista como Antônio Torres que, no artigo Se o Cinema é Útil (Gazeta de Notícias, 1-5-20), disserta sobre a preocupação com o cinema

e estilos de vida modernos que não mais estabelecem fronteiras entre corpos respeitáveis e não respeitáveis, que eram antes supostamente delimitados (GOMES, 2004, p. 135).

Partindo da análise de discursos jurídicos e processos criminais sobre “defloramento”, Caulfield (2000) constata que a despeito das mudanças históricas da virada do século à década de 40, permanece uma moral na qual a honra sexual da mulher, também concebida como “honestidade sexual”, era considerada base da família, por sua vez sustentáculo da nação. Assim sendo, a ideia de uma liberalização sexual feminina – em certos aspectos promovida pela reestruturação social por meio das novas arenas heterossociais da modernidade calcada nos mercados de entretenimento urbanos – sofria uma séria restrição moral a ser controlada “para o bem da nação”. A despeito das transformações sociais substanciais, continuava-se a atribuir às mulheres um papel principal em relação ao qual deveria subordinar suas outras atividades: o da maternidade. O controle moral da sexualidade tinha óbvios contornos de gênero. Aos homens, permitia-se o uso do espaço público e não se cobrava recato sexual, às mulheres exigia-se domesticidade e salvaguarda de sua “honra”.

Mulheres consideradas emancipadas, livres ou modernas eram responsabilizadas nos julgamentos, assim retirando dos homens a obrigação de assumir a paternidade de um filho já que se tratava de uma mulher “desonesta”<sup>28</sup>. Honestidade, neste caso, significava submissão à vigilância dos pais, enquanto que seu oposto poderia ser constatado na presença da mulher na esfera pública andando em bondes, em atividades de entretenimento como a dança desacompanhada, dentre outras que denotavam sua autonomia. Neste sentido, o que se percebe é que as leis e direitos sexuais eram centrados na missão reprodutiva e moralizadora da mulher ao invés da defesa de seus direitos individuais.

Os processos por defloramento partiam de acusações em geral a homens que pertenciam a uma categoria racial e social equivalente, reforçando a prevalência da endogamia racial. No entanto, a autora se debruça sobre o problema das heranças do

---

<sup>28</sup> A honra sexual, sinônimo de virgindade, passou no saber jurídico de valor a ser defendido na virada do século a algo anacrônico que incentivava as tendências populares de exageros sexuais. A jurisprudência, a partir dos anos 30, passou a defender então uma “integridade moral”. Neste aspecto, a perda da virgindade feminina poderia ser justificada quando associada a intenções de casamento. Os discursos de defesa de processos sobre o “crime contra a honra”, analisado pela autora, baseavam-se predominantemente no argumento do consentimento sob promessa de casamento. Sendo assim, em instâncias jurídicas a valorização da mulher se dá em termos de oposição à imagem da “mulher moderna” propagandeada nos meios de comunicação de massa e publicidade (CAULFIELD, 2000).

“desejo colonial” brasileiro focado na figura sexualizada da mulata, as narrativas de iniciação sexual com trabalhadoras domésticas e seu contraste com o fato de que poucas empregadas levavam o patrão a juízo. Demonstra então aspecto empírico importante de que “nas fontes consultadas, nenhum dos 19 patrões acusados de crime sexual contra empregadas foi condenado” (CAULFIELD, 2000, p.296). Reforçava-se a ideia, de forma implícita, de que as mulheres mestiças e negras eram permissivas sexualmente e, acompanhando a moral do período, menos respeitáveis do que as brancas e de classe média e alta que mereciam então a tutela da justiça.

Tais aspectos do discurso e prática jurídica elucidam a existência de um controle moral de mudanças comportamentais estimuladas na época pela cultura de massas. Em especial, a partir dos espaços que davam visibilidade às danças tidas como sensuais, com destaque para o samba enquanto dança que se tornava representativa do nacional. Em direção oposta a esses discursos e práticas que visavam o controle comportamental, a esfera do lazer na capital federal com as emergentes indústrias fonográficas, cinematográficas e do rádio apropriou-se da cultura popular urbana, expandindo e modificando práticas sociais e culturais vigentes. Assim, alteravam-se os valores e padrões morais, constituindo novas formas de diversão, novos gostos musicais, chegando a impactar até nas formas de se relacionar amorosa e sexualmente.

Illouz (2007) explora como a partir da formação de um mercado de entretenimento nos Estados Unidos as classes privilegiadas adotaram, de forma negociada, costumes próprios à cultura popular. No caso brasileiro, difundia-se, com a presença do rádio dentro das casas, mas também nos clubes, teatros e cassinos, canções e danças que valorizavam costumes e uma tradição popular e afro-brasileira. Criavam certos ícones como a figura da mulata, vista como aquela que dominava as artes da dança e da corporalidade, estabelecendo-se como modelo dos códigos modernos de sociabilidade, ao mesmo tempo em que era vista como desviante da função maternal e doméstica exemplar da feminilidade vista pelo saber jurídico e por um pensamento conservador que tinha sua expressão na imprensa.

Carmen Miranda desenvolveu sua carreira levando em conta a moralidade de seu período, ora se vinculando à mulher moderna, ora atribuindo sua ligação com a figura da morena e da mulata e, muitas vezes, reivindicando um lugar da respeitabilidade nos termos em que era concebida em sua época para mulheres “honestas”. Ao mesmo tempo, tornou-se um ícone nacional e um novo tipo de mulher moderna nacional,

caracterizada por estar sintonizada com as modas ditadas pelo cinema norte-americano e por sua vinculação com os ritmos que se reproduziam no entretenimento carioca.

Cantava sambas de forma autoral, marcada por suas gírias e modo de cantar falado, incorporando a música popular que se fazia na então capital nacional, já com algumas influências disseminadas no teatro de revista. Fenerick (2009) aborda como o cantor era dotado de uma importância central no processo de gravação das músicas dada sua importância em um iminente *star system* à brasileira, sendo que a interpretação pessoal deste muitas vezes alterava o produto final. Nesse quesito, Carmen Miranda era uma personagem à parte, com a iminência da gravação elétrica foi a cantora que se notabilizou por um cantar falado cotidiano<sup>29</sup>.

Trata-se de um elemento importante, pois como afirma Lisa Shaw: “seu estilo de interpretação cativante já sugeria a facilidade com que ela fez sua transição às telas” (2013, p. 14, *tradução minha*). José Ligiéro Coelho descreve com precisão as qualidades específicas da estrela nacional:

Desde o começo de sua carreira no começo da década de 1930, Miranda desenvolveu um estilo vocal pessoal verdadeiramente semelhante à fala. Ela era capaz de projetar sua voz em suas apresentações com o suporte dos microfones de alta qualidade que importava da Alemanha. Seu estilo contrastava com muitos de seus contemporâneos que tentavam impressionar o público com o volume de suas vozes. Como ela não tinha uma abertura vocal ampla, ela tentava um artifício teatral de recriar uma imagem vocal elusiva para cada palavra, transmitindo seu conteúdo a partir de impressões sensórias. Enquanto cantava, ela frequentemente adicionava exclamações e comentários que se vinculavam ao cantar e narrar, ambos inseparáveis da tradição africana. Ela complementava suas canções-histórias variando com expressões faciais, movimentos de olhos e sorrisos, inspirados pela tradição oral do samba. (COELHO, 1998, p. 69, *tradução minha*)

Equilibrando-se nos valores morais e negociações que envolviam a definição de nacionalidade, pôde se estabelecer como um ídolo admirado por fãs de diversas origens sociais. Nas palavras de Sevchenko, como uma marca deste novo período, as rádios incentivavam “primeiro criar mitos, depois penetrar e divulgar com estardalhaço os

---

<sup>29</sup> Sobre sua interpretação, em 1930, grava *Os home implica comigo* de Josué de Barros, a primeira e uma das poucas músicas cuja letra é dela, e diz: “Eles pensa que eu sou dessas garotas de arengação, mas estão muito enganado. ‘Comigo não violão!’”. A revista *Phono-Arte* de 30 de setembro do mesmo ano traz uma matéria que salienta: “Esta última frase (‘Comigo não, violão’) está dita com uma entonação bem picante e, quem sabe, intencional”.

detalhes mais palpantes de suas vidas privadas. Isso estabelecia o circuito ídolos-fãs-dramas-lances bombásticos-records de audiência como o projeto ideal” (SEVCENKO, 1998b, p. 591). Aliado ao rádio, como afirma o historiador José Adriano Fenerick (2009, p. 62): “o ser visto, juntamente com o ser ouvido, tornam-se questões fundamentais para aqueles que queriam galgar os degraus da fama, e os meios de comunicação de massa levam rotineiramente tanto a imagem quanto o som (a música) para todo o público, quase à exaustão”.

Carmen Miranda não apenas participou deste florescimento do estrelato, como apontou enquanto figura chave lidando de maneira diferencial com o entrelaçamento das diversas mídias presentes na capital carioca, bem como valorizando sua aparição no espaço público, inovando a partir de valores que ganhavam centralidade no período e ditando comportamentos sancionados como modernos. De fato, Carmen Miranda esteve mesmo antes de sua consagração como cantora, muito próxima ao cinema, seja em seus *looks* como em suas tentativas de participar do emergente cinema nacional. Nas palavras de Lisa Shaw, “ela posava incessantemente para fotografias em uma série de roupas de sua criação inspiradas em Hollywood” (2013, p. 12, *tradução minha*).

Três anos antes de Carmen colocar os pés em uma gravadora, ela já estampava seu sorriso na revista *Selecta*, em julho de 1926, na matéria “Quem será a rainha do cinema brasileiro?”, a despeito de seu nome não ter sido mencionado (CASTRO, 2005, p. 46). Em pouco tempo, Carmen também teve foto publicada na revista *Cinearte* candidatando-se a participar de filme que se anunciava como o mais ambicioso do cinema brasileiro (CASTRO, 2005, p. 46).

Tendo o pleito recusado, sua trajetória no cinema só se iniciou depois de firmada como um cartaz do rádio, na medida em que o cinema nacional em seus primórdios tinha em seu elenco as estrelas do *broadcasting* nacional. A cantora atuou em *Carnaval Cantado* (1932), *Alô, alô Brasil!* (1935), *Estudantes* (1935), *Alô, alô, Carnava!l* (1936) e *Banana da Terra* (1938), filmes os quais rodaram nos cinemas brasileiros de diversas regiões que davam aos espectadores a oportunidade de ver a imagem de sua estrela em movimento. Para além do cinema, Carmen exibiu sua voz e performance em eventos solenes, nos cassinos cariocas e em vários outros ambientes.



Vida Doméstica, 1930.



A Noite Ilustrada, 1933.



Cinearte, 1936.

A imagem de Carmen dirigindo seu carro é emblemática. O carro era um símbolo do reino do consumo, clichê iconográfico do cinema hollywoodiano e ligado ao referencial cultural norte-americano. Associado à masculinidade e ao poder, o automóvel vinculava-se a valores hegemônicos da sociedade de consumo, quais sejam: intensidade, velocidade, excitação e aventura. Tornou-se parte da reestruturação do espaço público e privado, sendo vinculado à liberdade sexual dado que seria o ícone mais representativo das “ilhas de privacidade” (ILLOUZ, 1997, p. 56) que se constituem no espaço público, remodelando os padrões de namoro, considerado na época uma ameaça a formas de controle tradicionais dos pais.

Foi em um dos passeios motorizados para bairros desertos com seu namorado Mario Cunha, fascinado por carros, que Carmen Miranda teria perdido sua virgindade segundo o biógrafo Ruy Castro (2005, p. 29). A posse de um carro alçava Carmen à expressão de uma feminilidade modernizada *avant-garde*. Característica que se complementava com suas imagens em revistas e no cinema esbanjando beleza e sensualidade, algo que talvez motivou seu séquito de fãs do sexo feminino (CASTRO, 2005).



Carmen Miranda e seu carro na década de 1930

Não se trata de valores que poderiam ser incorporados por qualquer mulher, já que facilmente deporiam contra a “honestidade” feminina que requeria domesticidade e supervisão parental. Carmen, como ícone do rádio, ocupava um lugar privilegiado que a possibilitava um posicionamento *avant-garde* em um contexto no qual desde o “período entre-guerras, mais e mais mulheres de projeção das classes média e alta rejeitavam os limites conceituais que as excluía[m] do espaço público” (CAULFIELD, 2000, p. 138). Naquele período, ao lado de mulheres que se organizavam e lutavam e faziam lobby para defender seus direitos, notabilizavam-se Patricia Galvão (Pagu), Tarsila do Amaral e muitas outras que criticavam a família patriarcal e defendiam a liberdade sexual para as mulheres. Além delas, outras figurariam importantes na mudança dos códigos de gênero:

Muitas mulheres das classes média e alta estavam menos interessadas em organizações feministas ou em políticas radicais que em garantir sua própria subsistência ou seguir os costumes e os comportamentos da mulher moderna que elas viam nos filmes e nos anúncios europeus e norte-americanos. Qualquer que fosse sua motivação prática ou ideológica, muitas mulheres das classes média e alta ocupavam fisicamente áreas cada vez maiores do espaço público, juntando-se a homens no trabalho e no lazer. (CAULFIELD, 2000, p. 139)

Enquanto a imagem pública de Carmen incorporava tais valores modernos, sensualidade e romance eram temas recorrentes em suas músicas. Illouz (1997) demonstra como uma “utopia romântica” estruturou e impulsionou um mercado de bens e serviços de consumo. O consumo de bens e serviços criava novas demandas ideais de

feminidade, de masculinidade e de relacionamento. Aos homens, caberia sustentar o investimento em entretenimento e diversão, levando suas namoradas ou mulheres em seus carros a restaurantes, cinemas, cassinos, etc. Às mulheres, caberia investir em sua aparência, moldadas em padrões ditadas pelas revistas ilustradas e pelo cinema. Esperava-se que um romance não se bastaria por si só, o seu sucesso se tornava dependente de investimentos no novo mercado de lazer e entretenimento, garantindo que não se tornasse tedioso.

Carmen cantava novas formas de se vivenciar a feminilidade conectando o popular com o moderno. Em “Eu preciso me pintar” (1930), das canções cômicas de Desmond Gerald, versa com humor sobre as novas exigências e expectativas em relação ao cuidado da beleza entre as mulheres. Diante de um naufrágio de um navio, o comandante chegou e disse “Depressa Srta., sua vida a salvar!”. Fiquei indignada e respondi assim: “Espere aí sêo Capitão, Oh! que eu preciso me pintar!”. Em “Por causa de você YoYô” (1934), de Assis Valente, a temática do cuidado com a beleza reaparece voltada a um caso amoroso em linguagem popular: “É por causa de você Ioiô que eu agora vou desacatar. E vou andar toda bonita, meu bem p'rá todo mundo ver tudo o que você me dá. É por causa de você que os outros morenos só olham p'rá mim, parece que querem me roubar”.

Em “Allô, Allô Carnaval” (1935), de Hervé Cordovil e Janeiro Ramos, a música se volta para a festa popular e as possibilidades amorosas vivenciadas a partir de um eu lírico feminino: “Dizem que Pierrô se apaixonou por mim. P'rá fazer inveja ao meu querido Arlequim. Dizem que Arlequim é o meu melhor freguês. Eu engano os dois querendo os dois de uma vez”. Em “Espera um pouquinho” (1932), de André Filho, a folia vem antes do casamento: “Casar agora é uma dificuldade. Tenho muito medo de passar necessidade (...) A vida é curta, quero aproveitar. Porque depois, mais tarde, já não posso mais brincar”.

Às novas expectativas de comportamentos de gênero e de relacionamentos que pairavam sobre as letras das músicas, somava-se a linguagem que incorporava padrões de sociabilidade das classes populares e aspectos raciais, da qual o interlocutor do caso amoroso é o moreno ou o mulato e o pano de fundo da diversão é o carnaval. É em congruência com esses elementos, que novos padrões de sensualidade são tecidos, articulados com o feminino em algumas canções, como “Sou da Pontinha” (1930) de Ary Barroso. “Meu bem, eu dei, não sei em quem. Um beijinho que me fez (muito) mal

numa noite de carnaval (...) todos dizem que eu sou da pontinha na rua andando me requebrando”.

Em “Beijo Bamba” (1936), de André Filho, a temática do beijo volta: “Todo beijo p’rá ser bamba Tem que ser dado na boca! E o beijo dado na boca, num recanto à beira-mar. Faz uma sensação louca (e nos deixa a delirar!)”. Em “Eu dei” (1937), de Ary Barroso, a temática extrapola o beijo em um diálogo sexual sugestivo ao ouvinte: “CM: Eu dei... Coro: O que foi que você deu meu bem? CM: Eu dei... Coro: Guarde um pouco para mim também. Não sei se você fala por falar sem meditar. CM: Não digo... e adivinhe se é capaz...” Até a revelação: “Coro: Foi um terno e longo beijo? CM: Se foi, se foi... Coro: Desses beijos que eu desejo? CM: Pois foi, pois foi...!”.

A “Pequena Notável”, cantando sempre a partir do eu lírico feminino, apresentava-se como um ideal moderno nacional de feminilidade que se constituía via mercado de produtos culturais como a indústria fonográfica, o cinema e as revistas. Dentro de um período no qual a música popular adentrava-se na esfera da cultura de massas, o referencial da linguagem de Carmen remetia à mulher popular e sua forma de falar coloquial, seu amor pelo moreno bamba e sua paixão pela folia. Assim, a cantora se associava ao popular, vinculando-se à autenticidade nacional e reforçando sua sintonia com a vida cotidiana urbana. Mas ela também se vinculava aos hábitos modernos, posto que o eu lírico cuidava de sua beleza, segundo os critérios da moda, paquerava e tomava liberdades de rejeitar o casamento pela brincadeira de carnaval.

O maior cartaz nunca foi só uma voz, era ademais uma imagem marcada pela corporeidade<sup>30</sup>, imagem essa que, por sua vez, era carregada de elementos que se constituíam no universo simbólico nacional: a sensualidade feminina, a malícia e a modernidade. As mulheres das canções gravadas pela maior cartaz do rádio representavam um novo tipo da mulher brasileira, morena e sensual, que embora enfrentasse oposições, caracterizava-se por sua imersão na vida moderna e folia, com acesso ao espaço público e tornava-se senhora de seu destino amoroso.

---

<sup>30</sup> Ruy Castro comenta o impacto contemporâneo da recepção de Carmen quando ouvida pela primeira por aquele que ajudaria a alçá-la a carreira de sucesso no Brasil, o compositor de “Pra você gostar de mim”: “Conforme a história já muito contada, o educado e retraído Joubert de Carvalho, então famoso pela canção ‘Tutu marambá’, passava pela rua Gonçalves Dias quando foi chamado pelo Sr. Abreu, gerente de A Melodia, loja de discos e partituras ao lado da Confeitaria Colombo, para ouvir um disco que acabara de sair. O disco era ‘Triste jandaia’, com a desconhecida Carmen Miranda. Segundo Joubert, a audição lhe provocou uma sensação inédita: a de estar *vendo* a cantora, ‘como se ela estivesse dentro da vitrola’” (CASTRO, 2004, p. 51).

Embora suas canções enfatizassem uma feminilidade supostamente livre e democrática, já que vivenciada a partir de um eu lírico feminino da morena e da mulata, na prática – como demonstrou Caulfield (2000) – percebe-se que se trata de uma experiência histórica privilegiada de se viver a feminilidade como o fez Carmen, a partir de seu prestígio. Não obstante, sua carreira foi marcada por certas correspondências na vida pública a uma moralidade que prescreviam códigos de gênero. Carmen Miranda não frequentava então os locais de sociabilidade masculina dos sambistas, como Café Nice e o Café do Papagaio, antes era procurada em sua casa por sambistas que buscavam legitimar sua carreira com a cantora amplamente reconhecida.

Carmen era acompanhada de seu pai em suas apresentações, muitas vezes até em viagens pelo país. Ela também não se dispunha a participar de peças no teatro de revista. Nas palavras do biógrafo Abel Cardoso Junior: “nessa época, Carmen ainda tinha preconceitos contra o teatro e achava que não devia descer do seu pedestal radiofônico e representar cenas de comédia em revistas” (1978, p. 68).

Na análise de Davis (2009, p. 124) ela aprendeu como separar suas performances de vida privada de sua *persona* pública. Tanto Carmen quanto sua irmã Aurora, também estrela do rádio, não frequentavam a vida boêmia – salvo em algumas situações quando acompanhadas – em um momento no qual mulheres que se envolviam com carreira musical poderiam ser associadas a prostitutas. Afastar-se da boemia e reiterar sua vinculação com a família eram estratégias para se afirmar como “garota descente”.

Um contraste entre Carmen e Araci Cortes, considerada a rainha do teatro de revista, faz-se interessante para se compreender as perspectivas e limitações impostas às carreiras de ambas. Como Carmen, mas antes dela, Araci incorporou signos de brasilidade associados ao universo simbólico nacional que se difundia por meio da cultura de massas: era uma mulata vista como o tipo da mulher nacional no teatro. A estética do teatro de revista era marcada pela presença de favelas e de personagens como a mulata e o malandro, as narrativas eram cômicas, cheias de duplos sentidos e insinuações sexuais, além de conter críticas morais e políticas (WILLIAMS, 2006, p. 11). Pode-se dizer que Araci Cortes adiantou muitas coisas que ficariam como marcas de Carmen Miranda, como a forma de cantar cheia de humor e sensualidade, as personagens que interpretou como “Boneca de Piche”, “Banana da Terra” e a “Baiana”, salientando o fato de que em seu funeral estava vestida de baiana.

Cabe a indagação de por que o sucesso de Carmen foi muito mais amplo do que o de Araci, com abertura para ela em casas de entretenimento de elite e viagem internacional. Parte disso pode ser explicado pela construção de suas *personas* públicas relacionadas com expectativas de gênero e raça. Araci Cortes era reconhecidamente uma mulata, o que garantia uma aceitação de parte da população, mas uma possível rejeição de outros. Ela também fez sua carreira nos teatros populares da Praça Tiradentes, bem como transgrediu a distância requerida às mulheres da vida noturna e da esfera pública e mais do que isso, expôs-se publicamente seminua.

Carmen Miranda, diferentemente de Araci, não começou sua carreira no teatro de revista e em seguida migrou para o rádio. Antes começou sua vida profissional no rádio, “descoberta” na pensão familiar dirigida por sua mãe na região central do Arco do Telles no Rio de Janeiro pelo compositor Josué de Barros. Além dele, Carmen manteve laços com muitos compositores populares, como Pixinguinha, Donga e João da Bahiana que também frequentavam a pensão de seus pais (CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 47). Sua branquitude a possibilitou incorporar, sem uma resistência que obstaculizasse sua carreira, elementos relacionados à cultura popular e afro-brasileira difundidos no mercado de entretenimento carioca e encontrar maior recepção em ambientes de elite.

Muito além de Araci, Carmen levou tais elementos ao rádio e se diferenciou das cantoras de rádio anteriores, com feição lírica, colocando ênfase na zombaria, sensualidade e brincadeira. Assim, Carmen era vista como alguém que representava os valores populares que com ela se expandiam para além dos teatros populares da Praça Tiradentes:

[...] as performances de Carmen Miranda eram metáforas do divertimento da classe popular e recentemente alcançaram respeitabilidade. O público poderia ver e ouvir as classes populares em sua voz, linguagem e maneirismos quando ela performava gênero, raça e nação. Suas performances eram também celebrações da estética e estilo popular, particularmente nos movimentos de seu corpo e sua apresentação e atitude geral. (DAVIS, 2009, p. 124, *tradução minha*)

Carmen conseguira fazer tudo isso, sendo ao mesmo tempo considerada estrela do rádio, em sintonia com a moda difundida por Hollywood, a qual incorporava criativamente, vestindo terninhos imortalizados por Marlene Dietrich no cinema norte-americano. Criava uma moda própria, ao inventar seus sapatos plataformas. Em um processo de mão dupla: incorporava elementos da cultura de massas dos Estados

Unidos, dando um tom nacional e incorporava os elementos populares, sofisticando-os a partir das influências estrangeiras.

Com seu sucesso, era cada vez mais aceita em cassinos e espaços de entretenimento de elite, aprendendo a manejar signos e performances para distintas plateias, tornando-se o que Ana Rita Mendonça chamou de um “primoroso equilíbrio de opostos”, correspondendo a expectativas de públicos distintos, antes conflitantes e que começavam a adquirir feições compartilhadas. Neste sentido, compreende-se como foi um ícone importante durante o governo Vargas, que buscava exatamente uma integração nacional para além das divisões sociais e raciais da sociedade brasileira e encontrou no samba, mas particularmente na figura de Carmen, uma representação síntese da harmonia racial que caracterizaria a singularidade nacional.

Cantora de sambas no rádio, ajudou a difundir a cultura popular urbana que se expandia no Rio de Janeiro e adentrava nos espaços de classe média, tornando certos valores e comportamentos modelos a serem incorporados como nacionais. Carmen Miranda esbanjava sensualidade em suas interpretações “maliciosas”, no dizer da época. Indaga seu biógrafo Ruy Castro “Carmen Miranda às vezes se dizia ‘sambista de favela’ e alegava ter aprendido a rebolar com ‘as mulatas dos morros’. Mas teria um dia subido a algum?” (CASTRO, 2005, p. 92). A ida concreta de Carmen importa menos do que os significados simbólicos para estas questões que floresciam.

Carmen cantou em seus sambas e incorporou em suas interpretações a morena que sofre de amor pelo “mulato bamba”, mas que não deixa de esbanjar sensualidade e, com sua ginga, arranjar meios de esquecer seus sofrimentos na folia, ou adiar o casamento por conta dela. A cantora morava em seu início de carreira em região central, próxima a Lapa onde viveu parte de sua juventude, frequentando um ambiente caracterizado por intensos intercâmbios culturais que devam margem a uma sociabilidade que unia cultura popular e círculos intelectuais:

Bairro boêmio, a Lapa concentrava vários cabarés, salões, restaurantes, livrarias, cafês e botequins. Centro de um meretrício todo especial, a Lapa era a “boêmia artística de literatos e músicos, artistas plásticos e jornalistas que, junto com o ambiente geral do lugar (igrejas, Arcos, velhos sobrados etc.), os tipos populares (meninos de rua, malandros, macumbeiros etc.) e os artistas oriundos das camadas baixas da população, definem um panorama de realidades e espaços mesclados”. (GARDEL apud FENERICK, 2009, p. 33)

Ambiente que garantiu a Carmen que “numa época em que se exigia das moças um recato de porcelana, inclusive linguístico, ela trouxera da Lapa um farto repertório de gíria” (CASTRO, 2005, p. 21), visivelmente presente em suas apresentações, entrevistas e muitas vezes inclusas nas letras das músicas que gravava. Sua carreira de sucesso é tributária desse contexto e sua projeção dependeu de um talento individual ao incorporar códigos e linguagens que marcariam sua época. É possível pensar o extraordinário sucesso de Carmen, observando a alcunha que recebera de “cantora do *It*”<sup>31</sup>, denotando um carisma especial no olhar de seus contemporâneos, destacando-a dos demais. Aspecto que estava relacionado a uma trajetória da cantora que se embebia de um caldo de cultura popular que permeava a moderna sociabilidade carioca:

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)

A passagem de Carmen pela Lapa era marcada por restrições, já que se tratava um espaço de sociabilidade masculino, de lazer erótico e prostituição, onde “os homens podiam satisfazer seus anseios por camaradagem ou convívio masculino, buscando a sexualidade transgressora fora da família sem ameaçar o controle da sexualidade feminina dentro dela” (CAULFIELD, 2000, p. 138). Neste sentido, trata-se de um espaço marcado pelo afastamento das mulheres “honestas”.

A fama da Lapa (...) derivava de seus malandros de terno branco, de suas mulatas e do samba – tudo aquilo que mais tarde se tornariam ícones da cultura popular brasileira. Na Lapa, os símbolos do erotismo europeu misturavam-se com o espaço para a transgressão moral tipicamente carioca, no qual os homens das classes média e média alta, incluindo muitos intelectuais, artistas, jornalistas e políticos importantes da cidade escapavam do confinamento da vida familiar burguesa. O bairro representava a identidade sensual do Rio de Janeiro para os homens que se reuniam para beber, comer, ouvir

---

<sup>31</sup> O “It” era uma expressão hollywoodiana atribuída à atriz Clara Bow pela escritora Elinor Glyn; uma expressão que denotava algo que alguém possuía, como um carisma especial, que a diferenciava de outras pessoas. No Brasil, dada a originalidade de Carmen no seu modo de cantar, interpretar e se apresentar em público, passou a ser considerada a “cantora do It”, como aparecia em jornais e revistas que a descreviam. A expressão denotava como se relacionava a valorização de artistas nacionais a partir de referências ao cinema norte-americano.

samba, conviver com malandros e se divertir em companhia das garçonetes e prostitutas. (CAULFIELD, 2000, p. 136)

Carmen Miranda, apesar de ex-moradora, certamente não participava da boemia da Lapa, mas soube reunir os códigos culturais que pairavam no ar da “irradiante” capital brasileira, nos termos de Nicolau Sevcenko, e que se destacavam no ambiente cultural da Lapa. O mercado fonográfico e o rádio no período buscavam reproduzir o que era vendável no contexto da capital e acabaram por definir a feição de uma música nacional em seu repertório. A gravadora Victor contava com a participação inédita de um músico brasileiro negro para arranjos e regência, com sua formação musical próxima às produções populares. Trata-se de Pixinguinha que também atuava como músico e compositor e com quem Carmen tinha proximidade.

Em 1929, Carmen assinou contrato com a RCA Victor, quando a Odeon já tinha como maior cartaz, o cantor Francisco Alves. Em entrevista para *O País*, em 22 de junho de 1930, Carmen é perguntada sobre o seu amor ao tango, ela responde que embora aprecie o ritmo argentino, seu público poderia não gostar, seria ingratidão gravá-los (CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 55-58). Em 1930, A Victor estimou a venda de “Taí” ou “Pra você gostar de mim” em 35 mil discos somente no primeiro ano, algo incomparável às estimativas prévias na vendagem de disco. Enquanto a Victor explorava a música nacional, Carmen a transformou na maior companhia de gravação do período (COELHO, 1998, P. 43).

Em agosto de 1933, assinou contrato com a Rádio Mayrink Veiga, fato inédito que demarcou o início da profissionalização no rádio que antes trabalhava com o pagamento de cachês. Ao lado disto, apresentava-se em clubes, teatros, cinemas e festivais, como o de 19 de junho de 1930, com o nome de Festival Carmen Miranda, com vários artistas lotando o Teatro Lírico. Carmen então fazia suas performances de palco serem conhecidas na capital (CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 84-87).

Carmen se transformava em ícone nacional também a partir da relação que se criava com o público, basicamente restrito à capital federal, dos palcos. Em 23 de fevereiro de 1930, o jornal *O País* já definiu um aspecto marcante em sua trajetória: “a simpatia comunicante de Carmen Miranda” (CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 292), ou a facilidade com que criava empatia com a audiência. O mesmo jornal, em 1º de junho de 1930, salienta: “Carmen é uma estrela interessante e que tem o mágico poder de conquistar o auditório, mal inicia o disco a reprodução de sua maviosa voz,

plena de vida e de calor” (CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 297). A partir destes espaços a cantora brasileira passa a divulgar uma forma então valorizada de identidade nacional por meio de suas interpretações.

Com forte conteúdo nacional pairando sobre a produção de cultura de massas na capital, sua trajetória passou a moldar as representações de brasilidade e, em especial, de um símbolo fundamental: a morena, o tipo da brasileira.

“Aí uma coisa interessante”, disse Carmen ao repórter. “Todos que me conhecem pensam que sou brasileira, nascida no Rio. Como se vê, sou morena e tenho o verdadeiro tipo da brasileira. Mas sou filha de Portugal. Nasci em Marco de Canavezes e vim para o Brasil com um ano de idade [na verdade menos]. Mas meu coração é brasileiro e, se assim não fosse, eu não compreenderia tão bem a música desta maravilhosa e encantadora terra”. (CASTRO, 2005, p. 63)

Carmen assim responde em entrevista a Magalhães Jr. na revista *Vida Doméstica* de julho de 1930 quando perguntada se nasceu “aquí mesmo, no Rio”. O acordo de Carmen com a gravadora Victor de 1930 previa que ela não revelasse sua origem portuguesa, visando o mercado que se baseava na ideia de que era importante criar uma estrela nacional. Ruy Castro (2005) diz que Randoval Montenegro era um compositor “pau para toda obra” do *cast* da Victor e compôs a música *Eu Gosto da Minha Terra* a pedido da gravadora para reafirmar a nacionalidade de sua cantora.

Em tempos de forte antilusitanismo, declarar-se portuguesa poderia ser contraproducente à carreira de Carmen Miranda. O contemporâneo Orestes Barbosa, em seu livro *Samba* (1933), fala de um choque e decepção na revelação do local de nascimento por Carmen Miranda. Tais situações atestam a formação de um mercado de cultura de massas que buscava se caracterizar como singularmente nacional. Dito isso, Carmen Miranda buscava salientar seu enquadramento com o ideal de uma estrela nacional, o que de outro lado, considerando seu destaque, acabava por influenciar uma nova maneira de se conceber a mulher nacional, vinculada ao samba.

Na entrevista citada, a nova cantora que embalava as multidões na capital carioca com a marchinha carnavalesca “Pra você gostar de mim” exortava suas qualidades que definiam sua nação do coração: sua morenidade tipicamente brasileira e a musicalidade própria a uma terra exuberante em beleza. Não foi o bastante. Em seguida, gravou o samba de Randoval Montenegro “Eu Gosto da Minha Terra” como que para provar que sua real nacionalidade pode ser percebida no seu olhar, no seu dançar e no seu “feitiço” de brasileira.

Deste Brasil tão formoso eu filha sou, vivo feliz  
Tenho orgulho da raça, da gente pura do meu país  
Sou brasileira reparem, no meu olhar, que ele diz  
E o meu sambar denuncia que eu filha sou deste país

Sou brasileira, tenho feitiço  
Gosto do samba, nasci p'rá isso  
O "fox-trot" não se compara  
com o nosso samba, que é coisa rara  
Eu sei dizer como ninguém  
toda a beleza que o samba tem  
Sou brasileira, vivo feliz  
Gosto das coisas do meu país.

Carmen Miranda atualizava as narrativas da mulher brasileira, a mulata que “tem feitiço” e se transforma progressivamente, com passagens anteriores pelo teatro de revista, em ícone nacional e do samba. A cantora do rádio, com sua habilidade peculiar de incorporar os signos culturais relevantes de seu tempo, representava a morena inventada pela indústria fonográfica, rádio e esfera do entretenimento: acrescentando sal e canela a sua origem e aparência branca, dava materialidade à definição do tipo feminino nacional.

Segundo Laura Moutinho (2004), a “mulata” ocupa um lugar central nas narrativas fundacionais da nação, articulada com o homem branco<sup>32</sup>. Por meio deste casal, funda-se uma nação mestiça e tendente ao branqueamento. Nestas representações é frequente a classificação do homem branco como civilizador e da mulher mulata como sensualizada. A figura da mulata perpassa a obra de autores que pensam a especificidade da nação brasileira, como Nina Rodrigues, Paulo Prado, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, para os quais ela “é definida pelo sexo, pela sensualidade e pelo desejo infrene seja para ameaçar a nação, seja para constituí-la” (MOUTINHO, 2004, p. 345). Na literatura brasileira do final do século XIX, a personagem Rita Baiana já ganhava as páginas do romance *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo, representando a mulata sensual e ligada à dança e à música. O mesmo autor, em parceria com seu irmão

---

<sup>32</sup> Nas palavras da autora: “na ‘mistura entre raças’ os elementos em questão são dispostos de forma hierárquica. Não se trata, portanto, de uma ‘mistura’ entre elementos equitativos e equidistantes. O ‘mestiço’ sempre guardará algo das ‘raças’ que o formaram – seja negativa ou positivamente. Acredito que na elaboração da noção de mestiçagem, a concepção e o peso relativo das ‘raças’ consideradas, assim como as hierarquias entre os sexos são determinantes na construção final desta idéia – algo, portanto, nunca percebido como total fusão de seus elementos” (MOUTINHO, 2004, p. 54-55).

Arthur Azevedo, foi responsável por inserir a mulata – sempre interpretada por uma atriz branca – nos teatros de revista.

A “morena nacional” de Carmen permitia agrupar em uma só pessoa a cultura popular e a branquitude coincidindo com as promessas de unidade nacional e harmonia racial vigentes na esfera política daquele contexto. Não obstante, o termo “morena” repleto de ambiguidades também coincide com uma ideia de estar sintonizado com a modernidade, na medida em que está ligada a um espaço especial na construção de “boom do lazer heterossexual cosmopolita”, bem mais receptivo à presença das mulheres do que a Lapa dos anos anteriores: a morenidade, neste sentido, está ligada ao novo hábito de se bronzear na praia.

As idas à praia e os maiôs, que poucos anos antes teriam causado um escândalo, tornaram-se rotina nas décadas de 1920 e 1930. A praia tornava evidente que as noções modernas sobre o lazer público saudável estavam substituindo o isolamento tradicional das mulheres honestas, da mesma forma como as críticas sobre a moralidade dúbia da família patriarcal tradicional começavam a ficar comuns. (CAULFIELD, 2000, p. 140)

Acessível a mulheres das classes médias, os espaços de sociabilidade das praias cariocas que se formaram nas décadas de vinte e trinta já eram racializados e demarcados por posições de classe. O acesso a praias com amplas faixas de areia, para o novo espaço de sociabilidade, era restrito nos anos 30 a certas praias como Copacabana e Ipanema. As dificuldades de utilização dessas praias por populações pobres era notória pela distância, custos de transporte e falta de acesso a locais para vestir as roupas de banho (BARICKMAN, 2011).

B. J. Barickman (2011) demonstra como neste período passou-se a valorizar na sociedade carioca a morenidade por meio do bronzamento, invertendo o modo de distinção social anterior caracterizado pela valorização da alvura nas elites, demandando então às classes sociais altas despenderem tempo e participarem da nova sociabilidade das praias cariocas. O autor explora ainda que além de distinção social, a prática de “pegar um bronzado”, que se tornara uma tendência mundial, ganhava no contexto nacional um sentido intrinsecamente vinculado ao ideal de nação.

O ideal de morenidade se estabeleceu em um período de transformação da esfera pública, no qual se difunde um *ethos* hedonista e individualista que passa a demandar novos comportamentos e formas de apresentação em público consideradas modernas,

demarcando mecanismos de distinção social erguidos a partir das fronteiras raciais e de classe social que exigiam tempo e dinheiro investido em produtos, serviços ou práticas culturais e esportivas.

A morenidade é uma designação marcada pela polissemia e ambiguidade. Diz-se que cicrano é moreno quando não se quer acentuar sua negritude, refere-se também a alguém branco de cabelos escuros e por fim, a partir deste momento histórico, usa-se o termo quando se quer enfatizar a brasilidade de alguém. Não obstante, tornar-se moreno, ou morena, passou a ser, naquele período, a marca da nacionalidade brasileira, sendo que se estabeleciam mecanismos de diferenciação entre uma morenidade “natural” e uma adquirida pelos banhos de sol.

Tal diferenciação já era perceptível na época de Carmen, quando uma das formas de diferenciação do período entre morenidade “natural” (mulata) e adquirida pelos banhos de sol era o tipo de cabelo. A música de Lamartine Babo “O teu cabelo não nega” gravada em 1932 corrobora com a ideia de que algo que poderia ser confundido pela cor da pele, passava a ser diferenciado por outras características fenotípicas. Apesar da diferenciação no nível das relações sociais que demarcaram processos de racialização, no âmbito simbólico nacional difunde-se o moreno como um tipo homogêneo e genuinamente brasileiro, alcançável seja pela ascendência racial ou pelo bronzeamento, corroborando a ideia de longa data de que a nacionalidade brasileira se constitui por sua localização nos trópicos e pela miscigenação<sup>33</sup>.

Barickman (2011) ainda explora como a caracterização de morenidade quando feminina tinha uma carga semântica distinta. Dentro de um histórico colonial e escravista que reservou às mulheres negras e mestiças nas narrativas nacionais a qualidade de exacerbadamente sensuais, a morenidade quando feminina tomou emprestado uma pontinha de sensualidade. É neste contexto que surge a nova personagem nacional, dialogando e se diferenciando da mulata, a morena bronzeada uniu distinção social de sua origem branca com o *sex appeal* da mulata. A partir de então se associava o bronzeamento com a ideia de uma mulher “verdadeiramente brasileira”, o que tornou a morena uma interlocutora privilegiada (e desejada) nas letras do que se convencionou chamar de música popular brasileira.

---

<sup>33</sup> Para uma discussão sobre as origens de uma ideia de identidade nacional vinculada a explicações raciais e climáticas no século XIX, consulte Ventura, 1993.

Carmen Miranda, ao tornar-se ícone da música popular nacional, não podia se apresentar de forma melhor do que como uma morena, o tipo da brasileira. A morenidade, no seu caso, estava vinculada à branquitude e seu acesso às praias, constituindo mais uma forma de vinculação com os modernos meios de sociabilidade em voga. Fazia-se presente nas distintas praias cariocas, como frequentava espaços públicos marcados por uma esfera de consumo de bens e serviços culturais nos quais a ideia de morena como tipo nacional passou a ser explorada. A ambiguidade do termo morena permitia ironicamente que uma forma de distinção social se apresentasse como um ideal democrático caracterizador da mulher nacional. Como se nota, a morenidade de Carmen se constituía de forma não problemática com sua tez muito clara. Ao contrário, sua brancura fazia de sua morenidade um aspecto mais valorizado.



Fotos de Carmen Miranda em praias do Rio de Janeiro durante a década de 30.

A trajetória de Carmen Miranda é tributária da abertura às mulheres de novos espaços sociais. Além das praias, salienta-se a importância de sua inserção no mercado de trabalho quando desde o “começo do século XX muitas jovens de ‘boa aparência’ (um eufemismo para ‘cor branca’) da classe trabalhadora podiam conseguir emprego como vendedoras nas confecções e nas novas lojas, que atendiam principalmente às consumidoras mais ricas” (CAULFIELD, 2000, p. 121). Carmen trabalhara na loja de roupas e gravatas “A Principal” e, em seguida, na loja de modas e chapéus “*La Femme Chic*”, onde costumava cantar para as clientes e colegas de trabalho e onde aperfeiçoou seu tato para a moda, adquirindo talento para a costura (CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 36), algo que foi fundamental no auge de sua carreira no Brasil e, em especial, em sua carreira internacional.

O gosto de Miranda para a moda e sua preocupação a respeito de quão bom estava em uma roupa era evidente mesmo antes de ela começar sua carreira. Em suas primeiras fotos é fácil ver sua preocupação com qual pose e como explorar os recursos visuais de suas vestimentas. Suas roupas também não refletiam mais sua família de classe média baixa, mas deu a ela a aparência de uma garota de família rica.

Ela também demonstrou seu interesse na moda quando escolheu seus primeiros empregos. Aos dezesseis, enquanto trabalhava como atendente em uma loja cara de gravadas, Miranda encontrou seu primeiro amor, Mário da Cunha, um renomado atleta que participou em duas olimpíadas e era membro das classes altas cariocas.

O segundo emprego de Miranda foi em uma loja de chapéus chamada *La Femme Chic*. Lá ela aprendeu como elaborar e fazer todos estilos de chapéus femininos, tão bem como vendê-los. Nesse emprego, ela aprendeu como explorar todas as possibilidades de criação de chapéu: materiais, texturas, cores, tamanhos. (COELHO, 1998, p. 40, *tradução minha*)

Com tais características, aliadas a seu prestígio, passou a representar uma brasilidade moderna, vinculada à cultura popular e a uma nova figura da mulher nacional, respeitando certos elementos dos códigos de gênero de seu tempo. A inserção nestes padrões visuais do período a adequavam ao modelo moderno de branquitude, que a possibilitou levar elementos populares a apresentações para diversos públicos: de carnavais a cassinos de elite, ampliando a aceitação dos novos signos da nação que alçavam a cultura popular urbana a nacional. O baterista João de Freitas Ferreira, conhecido como Jonjoca, explica como ela conseguia conectar um carisma às classes populares, representando uma “simplicidade” valorizada, ao mesmo tempo que não deixava de apresentar sua sofisticação, dependendo dos contextos em que se inseria:

aquela que eu via de tarde, na pensão, cum um vestidinho simples, via, num estúdio de rádio ou num palco, com um vestido elegante e uns sapatos espetaculares, com uma “maquillage” perfeita e um turbante vistoso, com gestos artísticos e andar importante. Mas, se na ribalta era assim, por dentro era a mesma alma, pura, boa, sadia. (CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 325)

O talento de Carmen ia muito além do que aspectos técnicos vocais de uma cantora, podendo-se antever já na carreira brasileira sua habilidade em agrupar signos e equilibrar tensões. Muito mais do que um reflexo de um determinado contexto sócio-político, trata-se de uma elaboração artística sofisticada, presente em seu agenciamento. Ela captava e incorporava o que se constituía como nacional entre o moderno e o popular, na complexidade que isto significava, conforme bem descrito por Nicolau Sevcenko, de modo a sintetizar o que foi aqui apresentado:

Segundo seus próprios depoimentos, desde pequena ela era extremamente fascinada por cinema e só pensava em ser estrela (...). Com seu talento e esforço pessoal, assistindo a filmes, estudando fotografias, pesquisando modas, ouvindo discos, ela se tornou mestra em todo tipo de linguagem não verbal: risos, olhares, gestos, poses, movimentação corporal, coreografias, maquiagem, penteados, roupas, chapéus, adereços, saltos altos, gritos, gemidos, sussurros, canto e encanto. Quando chegou aos grandes veículos de comunicação já era praticamente uma estrela completa. Não só entendeu a natureza da cultura moderna, mas usava as tecnologias para o máximo proveito de suas qualidades expressivas. (1998b, p. 615)

A figura da mulher nacional era anterior a Carmen, já presente nas peças do teatro de revista, sempre em torno da mulata, em que as negociações raciais tomavam corpo. Antonio Herculano Lopes (2009) demonstra como se passou de uma interpretação da mulata por atrizes brancas como Pepa Ruiz e Ana Maranezzi (ambas estrangeiras) para as mestiças Júlia Ribeiro, Otília Amorim e Araci Côrtes. A ideia de uma quintessência da mulher brasileira era fincada na figura da mulata, uma possibilidade de apresentar um tipo que denotasse a harmonia racial e ao mesmo tempo recuperasse as narrativas coloniais que sensualizavam a mulher escravizada. Trata-se de peças que se passavam em torno da Praça Tiradentes, caracterizadas pela frequência de camadas mais populares da população, por conta dos ingressos considerados baratos.

Desde a Primeira Guerra, tais teatros passaram de uma influência lusófona, por conta da vinda de companhias portuguesas, a um “abrasileiramento”. Por conseguinte, essas manifestações teatrais estiveram ligadas à música popular, à persistente influência da cultura francesa, com seus toques de sensualização, e ao cinema norte-americano, incorporados dentro de uma estética própria ao humor escrachado e duplos sentidos carnavalescos da cultura popular urbana (VENEZIANO, 1991). A associação ao popular e a falta de respeito à moralidade da época marcavam esses ambientes que, por sua vez, recebiam críticas conservadoras. As expressões culturais que ganhavam materialidade nos teatros populares encontravam barreiras que impediam sua apresentação em espaços com públicos mais elitizados – algo estendido às chanchadas do cinema por sua familiaridade estética.

Segundo Ruy Castro (2005, p. 58), Carmen Miranda apenas se apresentou uma vez no Teatro de Revista, em 1930 na revista *Vai dar o que falar*, quando já era estrela do rádio, em uma apresentação marcada por um cenário fortemente caracterizado pela expressão do popular, de uma zona de meretrício, com presença de personagens

prostitutas e malandros, além de uma forte crítica ao prefeito de então. O espetáculo acabou sob as vaias da plateia. Não obstante, conforme angariou fama e reconhecimento, Carmen acabou ocupando espaços cada vez mais elitizados, como os cassinos onde se apresentou no Rio de Janeiro e em outras localidades. Os cassinos

[...] representavam os mais glamorosos e assim os mais restritivos em termos de classe e raça. Mesmo assim, os cassinos não eram totalmente fechados aos negros e apresentavam um número de artistas morenos. Os palcos musicais dos cassinos eram bem financiados já que os cassinos costumam ter um grupo estável de investidores que os frequentavam para jogar. Eles eram também os mais internacionais dos fóruns, chamativos e acessíveis para turistas nacionais e internacionais, bem como para cariocas ricos. (DAVIS, 2009, p. 56, *tradução minha*)

O auge de sua carreira nacional foi marcado por um contrato entre Carmen e o Cassino da Urca, comandado pelo empresário Joaquim Rolla. Neste ambiente, Carmen apresentava os sons e as performances que atualizavam as representações nacionais e a figura da mulher nacional já difundida nos teatros de revista, mas a outro público e a partir de sua incorporação estilizada da personagem da baiana.

Devido ao sucesso de sua personagem no filme *Banana da Terra* de 1938, Carmen a levou para os palcos e transformou-se de uma cantora a uma *entertainer* para o público nacional e internacional que frequentava a Urca. Foi em uma das apresentações de sua baiana que foi descoberta por Lee Shubert e, de imediato, passaram-se as negociações para contratá-la para atuar na Broadway. Do cassino de elite, a personagem negra da baiana, estilizada e branqueada por Carmen, tornar-se-ia um ícone nacional com sua viagem aos Estados Unidos.

#### **4.2 A Baiana de Carmen Miranda: “autenticidade” nacional e a mulata sensual revisitada**

Tem graça como ninguém  
Como ela requebra bem!  
Quando você se requebrar  
Caia por cima de mim  
Caia por cima de mim  
(Dorival Caymmi, 1938)

Os olhares fixos dos homens sentados em posição inferior a Carmen Miranda em *Banana da Terra* complementam a letra da baiana que tem graça, requebra como

ninguém e que é convidada a “cair por cima” de alguém. Trata-se do número musical do filme *Banana da Terra*, lançado em 1939 pela *Sonofilms* de Wallace Downey. Como de costume, o cinema nacional era um meio de divulgação dos cartazes do rádio e da festa popular por excelência: o carnaval. Aliado a ele, havia uma nova personagem que chamara atenção da plateia e que constituiria uma história própria no mundo da cultura de massas: trata-se de baiana estilizada de Carmen Miranda.

Ary Barroso era o compositor para os números de Carmen que interpretaria as músicas “Boneca de Pixe”, pintada de negra em um cenário que remeteria a uma senzala, e “Na Baixa do Sapateiro”, com um cenário em uma rua enluarada e com coqueiros. No entanto, o compositor não concordou com o preço oferecido por Downey, obrigando o diretor a procurar por outras músicas em substituição que correspondessem ao cenário já montado. As músicas escolhidas foram “Pirolito” de Braguinha e Alberto Ribeiro e “O que é que a baiana tem?” do baiano novato e recém conhecido no mercado carioca, Dorival Caymmi.

Caymmi estava no Rio de Janeiro para tentar carreira desde abril do ano anterior, buscando se profissionalizar como compositor e músico. Para o filme, foi descoberto por Alberto Ribeiro, Mário Lago e Almirante quando assistiam outra apresentação na Rádio Transmissora e por acaso ouviram com admiração a canção depois utilizada no filme de Downey. “O que é que a baiana tem?”, gravada também em disco na Odeon no ano seguinte na parceria entre Caymmi e Carmen, foi o número e música que mais impactou no mercado carioca naquele ano. Caymmi trazia para o samba que se nacionalizava a figura da baiana de partido alto, própria às festividades de Salvador, de onde vinha. Mas por que o interesse nessa personagem?

Trata-se, na verdade, de uma personagem já antiga que mobilizava os olhares da capital federal. Como atestam as pinturas de Jean-Baptiste Debret, dentre outros registros, ao menos desde o século XIX, as baianas faziam parte do retrato das ruas do Rio de Janeiro, vendendo seus quitutes. Aliado a isso, a baiana tinha seu significado simbólico relacionado a um Brasil inventado como “autêntico”, reservatório social e cultural que deu origem a expressão mais genuína de seu povo: o samba. Evento curioso e pouco conhecido é que antecede ao primeiro samba reconhecido como tal “Pelo Telefone”, com toda a polêmica sobre sua autoria, um outro baseado na figura da baiana. Trata-se da gravação de Alfredo Carlos Brício de “Em casa de baiana”, em 1913, reiterando a importância da personagem, bem como de sua casa (MOURA, 1995).

Como já abordei no primeiro capítulo, o grupo dos baianos estava radicado no Rio de Janeiro e organizado social e culturalmente desde as primeiras décadas do século XX. Os homens, excluídos do mercado de trabalho formal que se consolidava na capital que se industrializava e se modernizava, encontravam trabalhos pesados como estivadores no porto ou provisórios, sem segurança e proteção trabalhista, tais como pedreiros, carpinteiros, pintores, marceneiros, etc. Da zona portuária, surgiram as primeiras organizações de trabalhadores, sendo boa parte composta por negros. Mas outro tipo de liderança surgiu, ocupando os espaços públicos: mulheres que trabalhavam nos âmbitos privados, os cortiços, como lavadeiras, quituteiras, ou saíam dele para serviços domésticos e comércio. Dentre elas, as baianas desempenhavam um papel de destaque em uma esfera pública específica<sup>34</sup>.

A história das expressões culturais afro-brasileiras no Rio de Janeiro é tributária de muitas das baianas, dentre as quais citam-se “tia” Ciata, “tia” Bebiana, “tia” Perpétua e “tia” Veridiana. Hilária Batista de Almeida, “tia” Ciata, é considerada a mais influente, tendo em sua casa um espaço fundamental de criação do samba, antes entendido como uma produção comunal que abrigava festas e cerimônias religiosas, na mesma reunião (FENERICK, 2005). O carnaval também gozava de vínculo com a religiosidade, como afirma Rachel Soihet sobre os momentos que antecediam os ranchos e a importância da “tia” Bibiana e outras baianas desde o princípio do século:

[...] estavam, de tal forma, ligados às raízes originárias que ainda não se dissociavam do elemento religioso. Assim, os desfiles presididos pela “tia” eram feitos diante dos presépios. Essa reverência à figura da “tia” permanece, mesmo mais tarde, quando os ranchos ganham o espaço das ruas e perdem a conotação religiosa. Pediam-se proteção e bênção às “tias” antes do início da folia, e esse compromisso era tão sério que, se os ranchos não o cumprissem à risca, eram desconsiderados. (SOIHET, 2008, p. 114-115)

Como afirma Moura, os principais candomblés desde a Bahia eram chefiados por mulheres, “mantenedoras das festas realizadas em homenagem aos santos que

---

<sup>34</sup> O depoimento de dona Carmen, “tia” baiana, dá pistas sobre a importância econômica e social das mulheres que preenchiam um vazio deixado pela falta de espaço aos homens negros no mercado: “Quem trabalhava mais mesmo era português, essa gente, espanhol, era mais essa gente mesmo. Não era fácil não, eles não gostavam de dar emprego pro pessoal assim que era preto, da África, que pertencia à Bahia, eles tinham aquele preconceito. Mas mulher baiana arranjava trabalho. Porque sabe, a mulher baiana elas têm assim aquelas quedas, chegavam assim ‘iaiá, que há?’ e sempre se empregavam nas casas de família pra fazer um banquete, uma coisa. Tinha fábrica, já tinha aí pra Bangu, já tinha, mas eram os brancos que trabalhavam. Muitas mulheres trabalhavam em casa lavando pra fora, criando as crianças delas e dos outros, mais dos outros do que delas. (MOURA, 1995, p. 168).

depois se profanizavam em encontros de música e conversa, onde se expandia a afetividade do corpo, atualizando o prazer e a funcionalidade da coesão” (1995, p. 92).

A importância simbólica da personagem passou a ser tão evidente que:

além da venda dos doces, Ciata passa também a alugar roupas de baiana feitas pelas negras com requinte para os teatros, e no Carnaval para as cocotes chiques saírem nos Democráticos, Tenentes e Fenianos, as associações carnavalescas da pequena classe média carioca. (MOURA, 1995, p. 99)

No entorno da “Pequena África”, novas expressões culturais tomavam corpo, em centros lúdicos e religiosos (as casas das “tias” baianas”) e organizações festivas, nos quais mulheres negras assumiam posição central. Dentre os papéis adotados por elas, destaca-se a habilidade para negociação, a preocupação em legitimar seu grupo social e, por fim, o estabelecimento de alianças estratégicas com membros de outros setores da sociedade, buscando assim o reconhecimento de suas vidas e expressões culturais. Por conta de seu destaque, as baianas passaram a ser objeto de interesse artístico, tanto dos músicos originários dos grupos baianos que buscavam legitimar suas expressões culturais, como de artistas intelectualizados em busca de expressões “folclóricas” para peças de teatro e composições musicais que versavam sobre o “autenticamente” nacional.

Segundo o historiador Durval Albuquerque Jr. (2009), as imagens e textos regionais são fortemente produzidos no período, integrados à identidade nacional, criando “sistemas de visibilidade” sobre determinadas regiões do país. Os modernistas paulistas se debruçavam sobre os “elementos regionais como signos a serem arquivados para poder posteriormente rearrumá-los numa nova imagem, em um novo texto para o país” sob o protagonismo paulista na linguagem e visão modernistas (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009, p. 69).

No mesmo período, há uma efervescência cultural com a fundação do Centro Regionalista do Nordeste em Recife cuja referência central era Gilberto Freyre. Entre obras literárias do romance de 30 e sociológicas como o *Nordeste* de Freyre, formulou-se uma série de imagens nostálgicas a um passado dos engenhos, das Casas-Grandes e da Zona da Mata açucareira pernambucana, reelaboradas no período, inventando uma nova região, o Nordeste, e dignificando sua importância nacional. Estava estabelecida uma “busca” pelo regional como representativo de expressões culturais autênticas,

construindo discursivamente comunidades imaginadas que pertencem a uma comunidade imaginada abrangente: a nação brasileira.

A indústria fonográfica e o rádio também apostaram no regionalismo, criando imagens e estereótipos das regiões do país com traços culturais esboçados em termos essencialistas nas canções da música popular brasileira, indo ao encontro dos interesses governamentais de integrar a diversidade regional em um quebra-cabeça que formava um todo harmônico nacional. O pernambucano Luiz Gonzaga é um exemplo desta valorização do regional no mercado musical carioca: contratado na década de quarenta pela Rádio Nacional, teve o sucesso de sua carreira atrelada à nostalgia do nordestino migrante, com sua indumentária que reunia a roupa do vaqueiro nordestino e o chapéu usado pelos cangaceiros (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009, p. 174).

Dorival Caymmi é outro exemplo do cantor regional que construiu sua carreira a partir de representações sobre a Bahia, suas praias, sua religiosidade e elementos simbólicos que se destacavam. Caymmi ainda teve uma importância chave na construção da baiana de Carmen Miranda que se internacionalizou, ajudando-a em suas vestimentas e gestualidades no filme *Banana da Terra*, mas também elaborando a caracterização da personagem a partir de seu olhar baiano. Sua carreira no Rio de Janeiro foi precedida pelo baiano Assis Valente, considerado um compositor carioca por excelência (e não baiano), com quem estabeleceu relações quando chegou à capital. Mas o que facilitou o deslanchar da carreira de Caymmi foi a anterior exploração da temática da baiana e da Bahia, realizada especialmente por Ary Barroso, e o grande sucesso de Carmen Miranda interpretando sua composição “O que é que a baiana tem?”.

A Bahia ocupava um lugar privilegiado nas canções cariocas do período e é com Ary Barroso que ela se transformou em uma fórmula musical (CASTRO, 2005, p. 164). Após uma viagem a Bahia em 1929, Ary compôs com Luiz Barbosa “No tabuleiro da baiana” em 1936, com Sylvio Caldas, “Quando eu penso na Bahia” em 1937, e sozinho, “Na Baixa do Sapateiro” em 1938. Todas as canções foram gravadas por Carmen Miranda que também gravou “Canjiquinha quente” em 1937 do carioca Roberto Martins, “Baiana do tabuleiro” de André Filho, “Nas cadeiras da baiana” de Portello Juno e Leo Cardoso, em dupla com Nuno Roland e, “Na Bahia” de Herivelto Martins e Humberto Porto. Como salientara seu biógrafo, “Carmen gravara sete canções ‘bairanas’ em menos de dois anos” (CASTRO, 2005, p. 166).

A baiana nas letras das músicas gravadas por Carmen aparece como a que “tem candomblé, tem feitiço, Canjerê”, “tem sedução, ilusão”, tem “amor tão fugaz e

enganador”. O Brasil autêntico localizável na Bahia e resgatado na esfera do cinema e do entretenimento ganhava uma personagem central, a baiana, marcada pela feminilidade expressa no amor, sedução e sensualidade e perpassada por elementos vinculados à negritude em sua religiosidade do candomblé ao sincretismo do Bonfim, em suas vestimentas e comidas típicas e ocupando um cenário com luar propício ao romance e permeado por coqueiros ou frutas tropicais.

No mercado de cultura de massas, a importância simbólica da Bahia era especial naquele momento de reconfiguração do nacional. A Bahia evocava a origem da nação, o “descobrimento”, fazendo parte da mítica brasileira, recuperando a carta do escrivo Pero Vaz de Caminha em que revela a autenticidade e ingenuidade dos povos que aqui se encontravam e a exuberância tropical da Terra de Vera Cruz. Nas canções de 30, “a Bahia aparece como o lugar natural do samba, apartada do mundo real, é a terra da felicidade. A Bahia, idealizada na canção, nega seu passado escravocrata e reafirma o mito de origem do paraíso edênico” (GARCIA, 2004, p. 130). A Bahia também era associada ao Brasil colonial autêntico, tendo sido Salvador a primeira capital do país.

Na interpretação da baiana em *Banana da Terra*, Carmen Miranda canta a música de Caymmi em um cenário constituído por uma pequena rua marcada pela tropicalidade com uma grande lua cheia, casas de tipo colonial e um coqueiro. Um aspecto interessante é a imagem que antecede o número interpretado de Carmen: quando o violão e a percussão entram, a imagem mostrada à distância e separada pelo mar é a do Corcovado com o Cristo Redentor e, logo em seguida, entra a cena da baiana na rua colonial. A “Bahia” e o Rio são ligadas em planos seguidos, nos quais as distâncias geográficas e temporais são eliminadas (a imagem do Cristo, recente no Rio, pois instalado em 1931, contrasta com a imagem representativa da rua).

Trata-se de uma representação de um Brasil genuíno e originário de um passado colonial, alocado na Bahia, que se encontra ligado ao Rio de Janeiro atual, tendo sua imagem relacionada à paisagem natural do Corcovado e do oceano, ambas remetendo à religiosidade: na letra da música que faz referência à Igreja do Nosso Senhor do Bonfim de Salvador e na imagem do Cristo Redentor na capital federal. Associada a essa representação mítica do nacional, emerge uma apresentação calcada na centralidade do feminino, com Carmen representando a baiana:

ela aparece no palco cercada por cantores de apoios masculinos, com quem ela interage com flertes sutis, expressões e gestos, tais como

olhadas laterais, sorrisos tímidos e braços estendidos. Seu charme e abraço aberto são igualmente direcionados à câmera e então para o espectador, com piscadas, olhares tímidos e sedutivos cabisbaixos e amplos sorrisos, (SHAW, 2013, p. 33, *tradução minha*)

Em síntese, no mercado de cultura de massas a baiana se refere a histórias que se encontram: a de um Brasil mítico e imemorial que se apresenta de forma homogênea da Bahia ao Rio de Janeiro, a do reconhecimento relativo a uma cultura popular afro-brasileira alçada ao nacional, e a do “desejo colonial”, atualizando formas de sexualização da figura negra, especialmente quando transformada em mulata, atualizando a ideia de um país que se forja a partir de relações raciais harmônicas. Isto feito a partir da interpretação singular de Carmen Miranda, na qual ela substitui o lugar de “objeto sexual” para um papel de sujeito, visível em sua forma de comunicar com o público, traço que permaneceu durante toda sua carreira.

A história teatral da baiana data de 1890, quando a personagem da Sabina aparece na revista *A República* de Arthur Azevedo e seu irmão Aloísio de Azevedo. Contendo uma referência a Sabina – uma baiana real que ficou famosa porque um grupo de estudantes de medicina na capital se solidarizou em protesto no ano anterior ao ter sido proibida de vender seus quitutes em frente à Imperial Escola de Medicina – foi interpretada por Ana Menarezi, soprano branca e de origem grega. Apresentar uma mulher negra no teatro requeria certo tato ao público, na visão dos autores, para tanto utilizaram de uma atriz branca estrangeira que, por sua vez, se associava à sensualidade muito vinculada às mulatas nas representações vigentes (GOMES; SEIGEL, 2002).

Em 1892, foi a vez da atriz espanhola Pepa Ruiz interpretar a baiana na revista *Tim Tim por Tim Tim*, na qual o “lundo-baiano” “Mungunzá” deu o tom da caracterização da baiana que era descrita no cruzamento do talento culinário e malícia feminina, algo que ficou imortalizado em muitos sambas gravados na década de 30, muitos deles por Carmen Miranda. Em 1915, a personagem da Sabina voltou, interpretada desta vez pela italiana Maria Lino. Em seguida, passou-se a incorporar atrizes brasileiras, muitas delas mulatas ao papel, das quais se destacam Otília Amorim, Araci Côrtes, Heloísa Helena e Déo Maia (CASTRO, 2005, p. 172). A baiana se constituiu definitivamente como um tipo sensual do teatro de revista:

Se atualmente a mulata é comumente representada como mestiça desejável sexualmente, enquanto a baiana é retratada como reserva de uma autenticidade cultural afro-brasileira, muitas vezes aparecendo como uma mulher de idade avançada e assexuada, na virada do século

XIX as duas figuras poderiam estar bem próximas, ambas funcionando como tipificações altamente erotizadas da mulher afro-descendente. (GOMES; SEIGEL, 2002, p. 181)

Desde a década de 10, há ecos de sua presença no carnaval. Em um primeiro momento, eram os homens que se vestiam de baianas nos cordões, mas em seguida passaram a ser a ala composta por mulheres e que se tornou obrigatória nas escolas de samba (GARCIA, 2004, p. 113). Sinhô dirigia o Grupo das Sabinas na primeira década do século XX e uma música carnavalesca de sucesso da década de 20 era “As Sabinas do Poleiro”, musicando o desfile de homens de alta extração social cuja performance fazia jus às tradições de travestimento do carnaval, incorporando uma figura já marcada simbolicamente pela sensualidade.

Na análise de Seigel e Gomes (2002), o carnaval brasileiro fundiu nesta época o mito romano das sabinas, ao enfatizar simbolicamente o “sequestro” de mulheres nos dias do carnaval, com a imagem afro-brasileira da baiana Sabina, mediada pela cultura de massas, que associava a imagem da mulher afro-brasileira à sensualidade. Para além da baiana da cidade, do teatro de revista e do carnaval, a presença da figura da baiana tornou-se tão impactante no Rio de Janeiro que chegou a aparecer no cinema norte-americano como uma personagem típica da capital no filme *Voando para o Rio* (1934).

No auge desta história de incorporação, Carmen Miranda interpretou a baiana no cinema-com a canção “O que é que a baiana tem?”, uma pergunta que tinha um sentido especial ao morador carioca, familiar aos quitutes da baiana e de seu papel de protagonista no período em que samba e outras expressões afro-brasileiras passavam a ocupar lugar de destaque na capital. Na letra de Caymmi, cantada e interpretada por Carmen, ela tem “torso de seda”, “pano da costa”, “brinco de ouro”, “pulseira de ouro”, “saia engomada”, “sandália enfeitada”, “balangandãs” e outros adereços.

Trata-se de elementos abordados por Heloísa Alberto Torres, em tese de 1950 reproduzida nos *cadernos pagu* (2004), em suas pesquisas iconográficas em Salvador, um estudo sobre os elementos da vestimenta da baiana, na qual destaca o pano da Costa. Literalmente, “Costa” significava o que vinha importado da África, tecelagem africana, por sua vez, desenvolvida em contato com o mundo oriental e navegações, com características próprias. No entanto, a importação era coisa rara e as características de tal “pano” no país eram *sui generis*, dadas as possibilidades materiais locais a partir de uma tecelagem que se desenvolveu com os afrodescendentes em Salvador, na qual se

destaca a inovação de cores no Brasil, relacionada às práticas religiosas afro-brasileiras e aos orixás, por sua vez, inspirados no colorido vivo dos paramentos eclesiásticos.

Assim, o pano da costa é mais do que uma vestimenta, é um símbolo, vincula-se ao passado, “terra de origem” imaginada. A autora destaca seus múltiplos usos e suas posições distintas a partir da atividade que realiza. Além dele, enumera outros elementos como a saia, traje de beca, sandália de luxo ou de couro (dependendo da ocasião), torso, balangandãs e jóias em geral (brincos, pulseiras e anéis). Vestidas em grande gala, as baianas participavam dos festejos católicos, uma possibilidade de ausência temporária dos grilhões e apresentação própria em termos de riqueza, beleza, felicidade e prestígio.

Era essa baiana do partido alto que Dorival Caymmi inovava ao trazer elementos concretos em sua letra, ante a uma definição prévia muito idealizada da personagem. Com Caymmi, ela é descrita a partir de elementos novos ao contexto e com termos baianos, como torço ao invés de turbante. Caymmi se apropria do contato com seu tio Nonô, e incorpora o ditado que ouvia deste, no qual “quem não tem balangandãs não vai ao Bonfim”. Trata-se em síntese de uma descrição que o compositor faz pensando no público carioca, posto que na Bahia não recebiam a mesma designação, chamadas antes de crioulas (CAYMMI, 2013, p. 123).

Frequentador de candomblés, como o de Gantois e Axé Ôpô Afonjá, descreve as baianas, nos dias de festa, de forma a enaltecê-las. Ele inovou ao trazer um estilo específico de samba, embora tenha negado a existência de um samba propriamente baiano, o definia: “e o samba na Bahia era um estilo de samba de mote e glosa, é você abrir um estribilho e o outro responder, é o samba de umbigada, samba de rua, com influência portuguesa e africana” (CAYMMI, 2013, p. 122).

Seguido ao trabalho de criação da letra, tratou-se da criação visual para a construção da personagem fílmica, tarefa que foi compartilhada por Carmen e Caymmi. Deu-se início à estilização da baiana, característica fundamental da carreira de Carmen a partir de então no Brasil e nos Estados Unidos, proporcionada pela própria letra que deu origem à personagem. Com estrofes construídas em resposta ao que a baiana “tem”, a letra aponta para uma infinidade e riqueza da vestimenta, possibilitando uma criação artística infundável que pudesse manter a forma, mas deslocar os conteúdos. Algo que começou por iniciativa própria da cantora, com habilidades prévias no mundo da moda:

A própria Carmen ligou para a pensão e buscou Caymmi para irem juntos ao ateliê de J. Luiz, figurinista da Fon-Fon, uma revista muito popular na época. Lá, Caymmi procurou explicar o traje típico da baiana – torço, pano da costa, bata rendada, balangandãs – para o figurinista, que foi criando uma concepção estilizada, apropriada para o filme. (CAYMMI, 2013, p. 121)

Depois de acompanhar Carmen Miranda na peregrinação pelos inúmeros lugares que ela percorreu, em busca dos acessórios para compor sua baiana – desde a casa da sua costureira, mulher do compositor Vicente Paiva, para que o artista opinasse sobre uns tecidos argentinos adquiridos por ela recentemente, até a Casa Turuna, especializada em artigos para carnaval e teatro, localizada na Avenida Passos, no centro do Rio, em busca de componentes para improvisar um balangandã –, Caymmi participou da filmagem a pedido da cantora, servindo-lhe de ponto. (CAYMMI, 2013, p. 128-129)

Dorival Caymmi então auxilia Carmen Miranda na gravação, mostrando a ela os elementos da roupa que ela deveria expor em sua performance, além de ajudar em sua coreografia, buscando uma aproximação com as performances das baianas que conhecia de Salvador. Carmen Miranda, sempre próxima dos costureiros e mesmo criando ou acompanhando suas próprias vestimentas de show e sociais, gerenciava sua imagem pública. Desde o Brasil, mas especialmente nos Estados Unidos, construiu parcerias com reconhecidos estilistas que a ajudavam a valorizar suas vestimentas:

Treinada como costureira e chapeleira, Miranda exagerou e maximizou o estilo baiana para criar um visual com assinatura que complementava seu corpo; ela aprimorava seu pequeno tamanho com um turbante, usava influências europeias para desenvolver sandálias plataformas que criavam a ilusão de altura, apertava as saias para destacar sua cintura e adicionava um excedente de colares e blusa com abertura na área do umbigo para amplificar seu estilo. (OVALLE, 2011, p. 58, *tradução minha*)

O resultado da criação artística singular foi o recorde de audiência no Cine Metro-Passeio, “templo dos cinemas e confeitarias da época”, onde estreou em 10 de fevereiro de 1939 (CAYMMI, 2013, p. 130). Já em 27 de fevereiro, ambos os artistas gravaram a música na Odeon em São Paulo. Na avaliação de Stella Caymmi (2013), “O que é que a baiana tem?” teve uma importância similar a “Taí” na trajetória da cantora, canção que consagrou definitivamente Carmen Miranda como ídolo nacional. A composição de Caymmi, por sua vez, abriu caminho para o auge de sua carreira no Brasil e para sua carreira internacional.

Segundo a mesma autora (2013, p. 130), Carmen antes mesmo do filme ser lançado, já incorporava outra roupa de baiana para seu guarda-roupa. A partir de então,

a baiana se tornou seu principal número em apresentações nos cassinos brasileiros, apreciada pela elite e reverenciada até mesmo por atores e atrizes hollywoodianos, como Tyrone Power, de passagem pela capital carioca. A baiana de Dorival Caymmi remetia a uma singularidade nacional, uma “autenticidade” de uma personagem que só poderia ser encontrada na própria Bahia colonial. A baiana de Carmen, por sua vez, passava pelo procedimento da estilização que a transformava substancialmente:

A cantora vestiu uma saia de veludo, nas cores dourada, verde e rosa-claro, com listras em diagonal, com uma pequena bata do mesmo tecido, deixando a barriga à mostra e um “pano da costa” diáfano e brilhante, além de muitos colares no pescoço, frutas na cabeça e balangandãs nos braços. “Lamentavelmente o filme era em preto e branco, pois a roupa tinha um colorido lindo – lembra Dorival”. (CAYMMI, 2013, p. 129)

Estilizada com brocados e brilhantes e um arranjo na cabeça que pouco se assemelhava às vestes e adereços das negras do partido alto descrita pela música de Caymmi, resgatava a raiz negra da nossa cultura, dissimulada na cor branca de sua pele européia. A baiana, embora inspirada na cultura nativa, tinha o brilho e o glamour das estrelas de cinema; (GARCIA, 2004, p. 61)

Trata-se de uma operação complexa que combinava a mercadorização da cultura afro-brasileira, a ideia de uma cultura genuinamente nacional, ambas calcadas na branquitude que mediava seletivamente a forma de integração dos elementos simbólicos que no período eram tidos como controversos. A cantora, ao mesmo tempo em que sabia do apelo da baiana no mercado de cultura de massas e de como no período era importante “vestir-se” da negritude para representar e vender o nacional, buscava uma distinção do universo simbólico negro e o fazia a partir do glamour inspirado e depois transportado ao cinema hollywoodiano. Algo que fica visível no depoimento retrospectivo de Carmen à revista *O Mundo Ilustrado*, em 19 de dezembro de 1954<sup>35</sup>:

A Urca foi o meu trampolim. Nessa época nem sonhava em vestir uma baiana. Aliás, no Baile do Municipal desses tempos saudosos, marinheiros e baianas eram fantasias proibidas, vulgares demais. Acontece que eu tinha de me apresentar cantando “O que é que a bahiana tem” e a letra da música explicava que ela tinha isto, tinha aquilo, coisas que a minha fantasia precisava ter. Então, pedi ao Tropowski que desenhasse uma baiana para mim. Foi a minha primeira fantasia. Era branca, com uma

---

<sup>35</sup> Carmen se confundiu na entrevista, com a baiana de Tropowski se apresentou para Shubert em 1939, mas a primeira baiana foi produzida por J. Luiz, a mesma usada em *Banana da Terra*, e usada em apresentação ainda em 1938, quando vista por Tyrone Power.

barra preta e um pão de açúcar ao lado. Para completá-la, comprei na avenida Passos uns colares de 1\$500 e duas cestinhas de 7\$000.

Sentindo o sucesso que a originalidade da vestimenta e a beleza da música brasileira fazia nos EEUU, Sonja Henie – a madrinha do meu sucesso – insistia tenazmente com Shubert para contratar-me. Ele não queria, mas acabou vencido pela perseverança da minha amiga e de um dia para outro vim em palcos americanos, cercada de aplausos por todos os lados.

O curioso é que eu temia botar aquela baiana. Pedi até a um repórter que explicasse o motivo por que eu botava uma fantasia tão vulgar. (apud CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 133)<sup>36</sup>

A estilização de Carmen Miranda, portanto, respondia à vulgaridade da fantasia. Vulgaridade perfeitamente relacionada a seus vínculos com as baianas da “Praça Onze”, conforme abordei na crítica de Viany à carreira internacional de Carmen que a criticava comparando-a a vestimentas da localidade vinculada às heranças africanas. Carmen repete a baiana, já presente na cultura de massas nacional, performando a nacionalidade autêntica expressa na negritude da personagem, mas a partir da branquitude. O autêntico ainda inclui um elemento novo: a Bahia de Caymmi e seus balangandãs, adereços próprios das negras do Bonfim que passam a ser mercadoria consumida por uma elite ávida pelo nacional autêntico.

A importância do novo termo ficou patente em *Joujoux e Balangandãs*, um espetáculo beneficente organizado por Darcy Vargas no Teatro Municipal em dois de março de 1939, visando levantar fundo para duas instituições de caridade, a Cidade das Meninas e a Casa do Pequeno Jornaleiro (CAYMMI, 2013, p. 222). Trata-se de duas palavras com o mesmo sentido, as joias, uma remetendo ao nacional autêntico e negro e outra ao “civilizado francês”, denotando o encontro entre “branquitude” e unidade nacional. Na ausência de Carmen Miranda, contou com a presença de Dorival Caymmi, sendo transmitido ao vivo pela Rádio Nacional e transformado em filme pela Cinédia. Fato curioso, “no foyer do Theatro Municipal foi organizada uma exposição de balangandãs autênticos, que remontavam ao tempo da escravidão do país, alguns exemplares em ouro e prata, emprestados de colecionadores” (CAYMMI, 2013, p. 216).

Celebrava-se então o passado colonial com os mesmos adereços da baiana que impactavam no mercado da moda norte-americano. Quando Carmen Miranda voltou ao

---

<sup>36</sup> É interessante como a mesma entrevista foi reproduzida por Stella Caymmi (2013, p. 165), mas retirando os trechos iniciais e finais nos quais Carmen aponta a problemática racial, ou a “vulgaridade”, de vestir uma baiana. Caymmi (2013) assim esquiva-se de tratar da incorporação via “branquitude” por Carmen, em procedimento comum no qual a música popular é vista como celebração da harmonia racial, escondendo os procedimentos nos quais a racialização é evidente.

país, depois da recepção negativa em sua primeira apresentação na Urca, passou a se defender musicalmente das acusações de que havia se americanizado. Foi quando Carmen Miranda encomendou os sambas “Disseram que voltei americanizada”, de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, e “Diz que tem”, também de Vicente Paiva com Aníbal Cruz. Ambos citavam os balangandãs, tornados “‘peças’ de defesa da brasilidade da artista, entre outros elementos citados na música: aparentemente, de uma hora para outra, os balangandãs haviam se tornado símbolo do país, e não somente da Bahia” (CAYMMI, 2013, p. 212). A baiana carregava a negritude para uma plateia ávida em comercializá-la, expressão de uma nacionalidade autêntica e, ao mesmo tempo, passava a redimensionar o nacional por meio da sensualidade.

Em *Banana da Terra*, a música “O que é que a baiana tem?” é cantada em forma de diálogo por ela e pelo Bando da Lua, interpretada por dançarinos profissionais do cassino da Urca que se vestiam de camisas listradas e chapéus brancos. Carmen atua com sensualidade, deixando os ombros e a barriga desnudos, “temperando” a música com suas expressões coloquiais (“tem?”, “ahh!”, “que bom”, “que demais”), gesticulando ao mostrar os elementos de sua vestimenta e mexendo as mãos num protótipo de suas interpretações mais aprimoradas no cinema hollywoodiano. Sua posição é central em relação às figuras masculinas que sentados mantêm seus olhares afixados nela, levantando para tocar nos elementos de suas vestimentas que estão sendo citados na música. Trata-se de uma figura nacional centrada no feminino e, aliada a ele, à sensualidade em sua suposta origem negra.

Rosemary Coombe (1996) demonstra como o século XX substituiu uma esfera pública do século XIX onde o sujeito universal e descorporificado do homem branco e burguês invisibilizava seus outros, sejam eles femininos, das classes populares ou hierarquicamente racializados. No século da difusão ampliada da cultura de massas, elabora-se uma esfera pública com maior orientação visual e para o consumo dos “outros” corporificados (p. 207). Tal transformação colocou em destaque os produtos culturais massivos centrados nas figuras corporais de mulheres, negros, indígenas para o consumo do homem branco e burguês.

No capítulo anterior, meu foco foi como a “corporificação” de Carmen Miranda funcionava como um “Outro” no mercado norte-americano, no qual em contraste com suas personagens filmicas, as personagens anglo-saxônicas se caracterizavam pela discricção corporal e racionalidade. No mercado brasileiro, dentro de uma lógica própria das narrativas nacionais, mas também carregando vínculos com as dinâmicas políticas

internacionais e suas representações, o “Outro” corporificado passa a fazer parte da identidade nacional. Em especial, vinculado à figura da mulata que apontava para uma narrativa histórica na qual o país se fundara na relação harmônica entre as raças, materializado na miscigenação entre o homem branco e a mulher mulata.

Na interpretação de Carmen Miranda tal figura é sofisticada e modernizada, podendo ser amplamente aceita como um ícone nacional. Muito ligado ao samba e à estética do teatro de revista, o cinema emergente nacional, na análise de Robert Stam (2008), incorpora o negro como um pano de fundo para o protagonismo branco: “a presença velada da dança e da música afro-brasileira em inúmeros filmes marca, paradoxalmente, a ausência afro-brasileira da tela” (STAM, 2008, p. 132). De outro lado, o autor salienta uma dívida multidimensional à cultura afro-brasileira de Carmen em suas performances desde sua linguagem corporal ao uso da voz.



Almirante e Carmen Miranda interpretando “Pirolito” maquiados de negros em *Banana da Terra*, 1939.



Carmen Miranda e Almirante em apresentação em Campinas com a baiana estilizada, 1939.

O número de “Boneca de Piche” (1938), de Ary Barroso e Luiz Iglesias, foi substituída por “Pirolito” (1938) em *Banana da Terra*, ambos números nos quais Carmen contracenava com Almirante. Trata-se de uma letra em diálogo entre um casal de “pretos” no qual a mulher declarava a seu parceiro trajado de branco, tal qual a figura do malandro, que muitos homens brancos também a assediavam. No número, o qual foi apresentado em outras ocasiões em teatros pelos dois artistas, Carmen se pintava de “preta”. Trata-se da tematização do “desejo colonial” em um número muito interpretado

antes e depois de Carmen. Na Revista de 1930, com o nome “Eh! Eh!”, chegou a ser apresentado no Teatro Recreio com João Martins e Araci Côrtes.

Da passagem da figura da baiana, líder social de grupos afro-brasileiros a sua incorporação pela cultura de massas, há mudanças fundamentais que a constituem: ela se transforma na mulata, com um histórico de representações nas narrativas hegemônicas nacionais. A sensualidade e o amor passavam por uma característica central que une gênero e raça: a baiana, acessível desde a narrativa de *O Cortiço* – do mesmo autor Aloísio de Azevedo que incorporou a baiana no teatro de revista em 1890 – na figura de Rita Baiana, uma mulata, a qual era (e é) descrita nos discursos mais diversos por meio de um procedimento paradoxal que faz de seu amor, fugaz e enganador, e de sua sedução uma ilusão, como nas letras sobre a Bahia gravadas por Carmen Miranda.

Mariza Corrêa (1996) oferece estudo pioneiro ao analisar a mulata como construção discursiva heterogênea dos oitocentos a períodos recentes, dentro de uma perspectiva inovadora de unir estudos de relações raciais com estudos feministas. A mulata, na perspectiva da autora, adentraria em dois sistemas hierarquizantes (gênero e raça), produzindo hierarquizações internas, ou seja, a raça seria constitutiva do campo semântico das relações de gênero e vice-versa. Historicamente, a mulata foi construída como um objeto social com estatuto próprio, a meio termo entre os polos branco e negro, sexualizada, transformada em símbolo de uma sociedade mestiça. A autora aborda de passagem um deslocamento progressivo nos discursos nacionais de uma mulata baiana para a mulata carioca como personagens centrais na construção simbólica da nacionalidade brasileira.

Em texto mais recente, partindo de uma crítica à psicanálise freudiana e à ênfase na triangulação edípica na formação subjetiva que exclui a figura da babá, ostensivamente presente nas classes médias modernas, Corrêa (2007) propõe uma reflexão sociohistórica das classes altas brasileiras caracterizadas em sua origem pela presença das amas de leite (e recentemente pelas empregadas ou babás), fornecendo elementos sociais para se pensar na produção discursiva sobre o sexo que alocou a mulata como uma figura sensual.

As babás brasileiras, na virada do século dezenove para o vinte, eram figuras centrais nas famílias burguesas, estigmatizadas e vistas como ameaça de contaminação e corrupção moral, ao mesmo tempo objeto de desejo dos patrões e de iniciação sexual de seus filhos. Trata-se de uma experiência sociohistórica de origem escravocrata de uma

intimidade constituída a partir de uma figura entendida como ambígua: boa, pois levava carinho e doava seu leite e má, pois carregava os males que poderia ser portadora. Sedimentou-se uma convivência íntima entre brancos e negras que raramente se verificou no caso oposto (mulheres brancas e homens negros), sendo que “essa atração parece ter se cristalizado no mito brasileiro da ‘mulata gostosa’” (CORRÊA, 2007, p. 82).

Trata-se de um processo comum a contextos históricos de colonialismo e escravidão que o sociólogo Robert Young denominou de desejo colonial, no qual as mulheres negras (no caso brasileiro, as mulatas) foram significadas ao mesmo tempo como sensuais e repugnantes (YOUNG, 1995, p. 185) ou, nos termos de Avtar Brah (2006), de processos de sexualização da raça e racialização do sexo.

A obra “A redenção de Cam” de 1895 do pintor espanhol radicado no Brasil Modesto Brocos y Gómez revela as expectativas sociais na virada do século, descrevendo uma tela na qual a avó negra comemora, ao lado da filha mulata, o nascimento do filho branco. Trata-se de uma representação que repercutia nos meios discursivos mais heterogêneos e que estruturou várias dimensões da compreensão da nacionalidade brasileira: uma valorização da miscigenação articulada a um otimismo embranquecedor, uma definição do que seria o “bom sexo” dimensionando uma distribuição do que é ou não erótico, com contornos bem especificados sobre gênero e raça, dentro de uma matriz heterossexista e, por fim, um sistema hierárquico androcêntrico amparado na dupla moral sexual masculina e na submissão feminina com contornos raciais específicos.

De forma geral, as narrativas nacionais sexualizam a mulata, enquanto que o elemento masculino “negro” é quase sempre ausente. Neste sentido, Laura Moutinho aponta a existência de uma “relação entre ‘cor negra’ e erotismo, algo, entretanto, que somente foi enfatizado em relação à lúbrica ‘mulata’ ou operando um gênero indeterminado” (2004, p. 344-5). Era a mulata e o “elemento civilizador ‘branco’” que seriam fundacionais à nação. No entanto, a esfera das relações inter-raciais era representada (e praticada com expressividade) como extraconjugais, sendo a relação homem branco e mulher branca a esperada para as relações matrimoniais. A mulher branca era representada como a esposa do lar e mãe e, neste sentido, classificada a partir da pureza e assexualidade. As assimetrias das relações de gênero se imbricam com as assimetrias raciais constituindo a gramática da sexualidade inter-racial presente nas

narrativas nacionais, algo que pode ser acessado com uma leitura crítica da contribuição de Gilberto Freyre:

A imagem do *pater familias* funciona em Freyre (e nas análises que a tomam como modelo) como a representação da virilidade – como dupla moral sexual – e, ainda, como um modelo nacional de dominação, vide o sadismo de mando – algo que abarca desde a conduta mais individual até uma representação nacional. Às mulheres cabe, nesse modelo, atuar no espaço doméstico e zelar, através de uma conduta moral e sexual retilíneas e da educação das crianças, pela honra da família. Aos homens, no “patriarcalismo poligâmico”, é concedida a autoridade máxima como pai e marido. O *pater familias* não vivia com a esposa “branca” a satisfação do desejo sexual, e sim, com a amante “negra”. O casamento, aliás, não é o espaço para a vivência da sexualidade: nem para o homem, nem para a mulher. (MOUTINHO, 2004, p. 164)

Esta reconstituição sociohistórica nos permite entender a escolha da personagem da baiana que coincide com o auge da carreira de Carmen Miranda no Brasil. A “baiana” branca interpretada por Carmen Miranda, por sua vez, vinculava-se à branquitude da modernidade, apontando para a possibilidade de apresentar um tipo nacional de forma mais abrangente, ausente de conflitos morais. Sendo a mestiçagem e a sensualidade, dentro da ideologia do Brasil mestiço, características fundamentais de um Brasil harmônico e inclusivo racialmente, a figura que a representasse só poderia ser uma mulher. Nos termos de Monica Schpun:

Ser uma mulher é algo essencial no sucesso que viveu, no fato de ter-se tornado um verdadeiro fenômeno. Um homem não poderia representar com tamanha perfeição (e, de fato, nenhum o fez) o consenso criado no Brasil em torno dos ingredientes que compõem a cultura nacional: a festa, a alegria, o riso fácil, o humor, a sensualidade e o erotismo. (2008, p. 467)

Antonio Lopes coloca a seguinte pergunta: “Por que não apareceram no primeiro quartel do século XX os correspondentes masculinos a Júlia Martins, Otilia Amorim e, mais tarde, Araci Cortes, ou seja, atores reconhecidos e celebrados enquanto “mulatos” nos palcos da praça Tiradentes?” (2009, p. 81). O autor constata que:

O mulato, enquanto personagem, apareceu de diversas formas no teatro musical ligeiro: o capadócio, o malandro, o capoeira, o “povo da lira”. Mas esses tipos não tinham o mesmo grau de celebração que tinha a mulata, enquanto ícone da nacionalidade. O ator masculino costumava encarnar o bufão a conduzir a comicidade e a crítica ferina, além de apresentar a

personagem central feminina, portadora de majestade, sensualidade e graça para uma plateia masculina apreciativa. (LOPES, 2009, p. 81)

Tal constatação dos autores, embora pertinente, exige uma explicação histórico-analítica. Em primeiro lugar, sinalizava para a importância da figura feminina no mercado de cultura de massas, voltada a uma plateia de consumidores masculinos. Trata-se de uma representação histórica de longo alcance que intersectava problemáticas raciais e de gênero. Um homem não poderia incorporar a sensualidade e mestiçagem, pois estaria colocando em xeque os sistemas hierárquicos de gênero e raça constituintes da inteligibilidade cultural da nação brasileira. A erotização estava atrelada à negritude e associá-la ao masculino implicaria em questionar a viabilidade do branqueamento, o caminho civilizacional brasileiro visto como resultado do encontro entre homem branco e mulher mulata.

De outro lado, erotizá-lo implicaria em questionar o sistema hierárquico que privilegia a dupla moral sexual do homem branco, deixando intocável a sexualidade da mulher branca e considerando a sexualidade da mulata à sua disposição. Neste sentido, é compreensível que Grande Otelo, ator negro do cinema nacional emergente e *partner* de Carmen em algumas de suas apresentações, seja caracterizado como “comicamente assexuado” com o único papel de ajudar nas intrigas amorosas de seus parceiros brancos (STAM, 2008, p. 159).

Uma série de negociações se efetuaram até o reconhecimento da baiana como ícone nacional. As primeiras foram interpretadas no teatro de revista por atrizes brancas e europeias, seguidas por atrizes brasileiras mulatas nos teatros populares. A baiana de Carmen Miranda representa a consagração dessa figura chegando a se apresentar em diversos teatros e cassinos brasileiros frequentados pela elite e, em seguida, migrando aos Estados Unidos como uma representante nacional.

A branquitude de Carmen Miranda, chave para sua ampla aceitação, pode ser compreendida não apenas na cor de sua pele, a despeito de também ser algo essencial. Carmen Miranda ligava-se ao mundo do entretenimento e dos meios de comunicação de massa, compreendidos na lente da época como representativos da modernidade. A morena sensual, antenada e influente nos novos códigos culturais pôde assim ser representativa de um Brasil moderno, uno e autêntico em suas características nacionais.

Sua sensualidade era negociada, compreendida na época como uma “sensualidade brejeira”, uma suposta “malícia ingênua”. Dentro das filmagens

acessíveis, o rebolado de Carmen é matizado, não intensificado como em performances comuns no carnaval. Mesmo porque o uso dos pés é limitado por conta das plataformas que vestia (COELHO, 1998, p. 152). As caracterizações de sua sensualidade atentam para aloca-la não a uma “sensualidade bárbara”, vinculada às expressões de rua das classes populares e marcadas pela negritude. Ao contrário, era vista como representante de uma sofisticação, passível de incorporação do popular e transformá-lo em nacional. Mediada pela esfera do mercado cultural carioca, valoriza a mestiçagem, mas não deixa de insinuar que está distante da “vulgaridade” da fantasia da baiana, então sofisticada.

Não se tratando de uma operação unívoca, a incorporação do popular e da negritude por Carmen Miranda abria a possibilidade de outras interpretações. Seguindo as pistas de Martín-Barbero (2009), compreendo que a baiana, tal como outros elementos simbólicos afro-brasileiros da época, eram socialmente reconhecidos de forma ampla no contexto de industrialização e urbanização que se iniciava na sociedade brasileira, mediados pela produção de cultura de massas através dos meios de comunicação e do mercado de entretenimento da capital federal que a partir da lógica do consumo reconfigurou os elementos do nacional pelo massivo. Atuando junto com o mercado, por sua vez heterogêneo e lidando com diversos públicos, o Estado buscava a possibilidade de representação nacional una e coesa, alcançável através do samba e da figura da baiana incorporada por Carmen e com amplo sucesso no mercado carioca.

Para além da branquitude, quando se trata da cultura de massas percebem-se “diferentes lógicas em conflito tanto na produção quanto no consumo” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 176). Dentro de tais lógicas, as narrativas nacionais passam a ser produzidas entre diversos atores e espaços sociais, muito embora dentro de um filtro moral e racial do mercado que estabelecia um teto de vidro às pretensões de carreira de vários artistas negros e pobres (DAVIS, 2009) e, além disso, buscando uma representação nacional integrativa e harmônica, mas restringindo uma representação negra do país. A entrada dos elementos afro-brasileiros nos circuitos mais abrangentes da cultura de massas também representava para parte da população das classes baixas e de origem africana a sua participação no universo simbólico nacional.

O estrelato vivido por ela requereu negociações com uma esfera pública da cultura de massas, mediado pelas gravadoras, estações de rádio e demais meios nos quais atuou sob contrato, mas – se comparado à sua carreira norte-americana – gozou de relativa autonomia a partir da qual negociando códigos raciais e de gênero constitui-se como estrela nacional e é dotada de experiência na negociação da sua imagem com o

público, mediada pela imprensa. A estrela levava então consigo ao cinema norte-americano elementos que, a partir de sua trajetória, passavam a fazer parte da identidade nacional e, dentro de uma engrenagem própria do *star system* norte-americano, soube renegociá-los, mas em outro enquadramento simbólico.

Transformada naquele contexto em uma diferença racial, Carmen Miranda passou a representar um outro tipo de sensualidade, marcada pela hipervisibilidade em seu “excesso corporal”. Tal mudança acabou por alocar Carmen Miranda a uma sensualidade acentuada, talvez homóloga no contexto brasileiro àquela muito vinculada simbolicamente às classes populares e à negritude, causando uma recepção fortemente negativa entre seu público das classes médias e alta que versavam sobre sua carreira nas revistas ilustradas. A *Cena Muda* trouxe uma série de exemplos nos quais leitores e leitoras contrastam as performances de Carmen Miranda no Brasil e nos Estados Unidos (Acervo da BJKS).

Na visão dos leitores da revista, Carmen no novo contexto “na convicção de possuir um ‘sex-appeal’ quando, na verdade, com as fantasias exóticas – um mixto de baiana e indú – e com seus graves erros de pronuncia nos dá a impressão de um bonecão movido a corda de relógio” (Vera Margarida Faria, Rio, 23 de janeiro de 1943 p. 20). Passou de “nossa meiga e delicada Carmen Miranda, encantadora sem ser bela” para “caricata de gestos exagerados”, “de graciosa a engraçada” (Silvia Maria, Rio, 13 de abril de 1943, p. 37). Tornou-se uma “figura exótica e ‘sem sal’”, “verdadeiro monstro” (Arnaldo Avila Campos, 16/03/1943, p. 06). Não mais a “garota maliciosa e brejeira”, seria então seu oposto, “até gorda ela apareceu, feita, desajeitada” (José Giroto, S. Paulo, 27 de abril de 1943, p. 6-7). Perdeu seu “geitinho brejeiro”, dando lugar a “requebros exagerados ou as caretas ou a ‘boca larga’”. (Miguel de Azevedo Teixeira, Rio 18 de maio de 1943, p. 06).

Carmen Miranda estava direcionada a sua carreira no novo mercado norte-americano e, para tanto, correspondia às expectativas daquele contexto que não a viam como uma representante nacional. Antes, compreendiam-na como um novo tipo da latino-americana vinda do sul do equador. Diferente dos fãs que queriam de volta a “sensualidade brejeira” de Carmen, outros fãs, ao contrário, salientavam com orgulho as interpretações de Carmen naquele contexto. Celina Chaves, do Rio de Janeiro, em 1º de junho de 1943, ressaltou os vínculos entre a sensualidade e brasilidade de Carmen, com seus “requebros naturais”, vinculando-a a figura da mulata.

Independente das polêmicas, ou até mesmo por meio delas, tornava-se patente, em uma arena internacional, a relação entre a brasilidade e a feminilidade sensual. O sucesso de Carmen Miranda e seu impacto na moda acabou não apenas por gerar críticas nacionais, mas também estimulou a reverberação de sua fantasia nos contextos de elite. Muitas mulheres incorporavam, estimuladas pela publicidade e mercado de fantasias do carnaval, a baiana de Carmen Miranda inspirando-se na ideia de uma feminilidade nacional, prestigiada e refletida nos filmes produzidos em Hollywood.

### **4.3. A baiana internacional consumida**

Mesmo no baile do Municipal, o mais selecto de quantos se realizam no Rio de Janeiro(...) houve sensível maioria de “bahianas”. Este aspecto realmente curioso, que fixamos nas presentes páginas, onde vemos as mais bellas baianas que dansaram na festa do nosso maior theatro. (Revista *O Cruzeiro*, 17 de fevereiro de 1940, Arquivo da BN)

A matéria “As bahianas invadiram o Theatro Municipal” da revista *O Cruzeiro* registra a disseminação de uma fantasia antes renegada nos bailes carnavalescos de gala cariocas, o que pode ser captado pelo texto que demarca “este aspecto realmente curioso”. Registra-se desde o ano anterior a presença das baianas nos bailes de carnaval e em páginas que antecedem a época carnavalesca, vê-se seu destaque nas seções de fantasias sugeridas ao baile. Tal incorporação foi seletiva e passageira, segundo Tania Garcia: “se nos Estados Unidos a baiana vestia os manequins das vitrines de Nova York, influenciando a moda e o comportamento das mulheres de lá, no Brasil a indumentária era apenas uma fantasia para ser usada durante os quatro dias de carnaval” (GARCIA, 2004, p. 118).



(Revista *O Cruzeiro*, 17 de fevereiro de 1940, Arquivo da BN)<sup>37</sup>

A influência da moda norte-americana baseada no impacto de Carmen Miranda não alterou no dia-a-dia a racialização da vestimenta e todos os significados e valores atribuídos a ela: “considerando que uma das funções da moda é demarcar fronteiras sociais, o traje da baiana, após o carnaval, continuou entre nós a vestir somente as negras que ganhavam a vida com seu comércio de iguarias e frutas nas ruas da capital da República” (GARCIA, 2004, p. 118). Em outros termos, os turbantes e adereços que tanto impactaram no comércio da moda norte-americana, aqui não fizeram o mesmo sucesso devido ao universo simbólico ao qual estava relacionado.

Mesmo que delimitada, a aceitação da fantasia da baiana no carnaval de elite se concretizou com uma série de negociações, perpassando o estratificado mercado de produtos culturais e entretenimento do período: das revistas ilustradas, ao que tudo indica também as lojas de roupas, adereços e fantasias de carnaval, aos teatros e clubes que ofereciam bailes de carnaval. Na contracapa da mesma revista *O Cruzeiro* que descrevia o aspecto “curioso” da “invasão” das baianas nos bailes de carnaval, havia

<sup>37</sup> Agradeço ao Acervo Jornal Estado de Minas, à Revista *O Cruzeiro* e ao fotógrafo pela autorização para a utilização das imagens.

uma propaganda da revista *A Cigarra* com um desenho no qual se contrastava ao fundo uma baiana negra com um tabuleiro típico das baianas e uma jovem branca fantasiada de baiana na frente com um chapéu feito do tabuleiro da baiana reverso. Abaixo da imagem, seguia-se o seguinte texto:

O tabuleiro da bahiana... (desenho) serve para muita coisa. As garotas bonitas de Copacabana descobriram que com certo jeito elle se transforma até num chapeo elegante, e se, um chapéu elegante lhe interessa, procure-o nas páginas da mais completa revista mensal brasileira *A Cigarra-Magazine*. (Revista *O Cruzeiro*, 17 de fevereiro de 1940, Arquivo da BN)



(Revista *O Cruzeiro*, 17 de fevereiro de 1940, Arquivo da BN)<sup>38</sup>

Em uma revista direcionada a um público de classe média e alta, verifica-se uma diferenciação radical entre dois tipos de baiana. A primeira negra e representante dos estratos populares seria o anti-modelo e para tanto, ofuscada pela figura à sua frente. A figura jovem e branca, destacada à frente, seria um modelo “às garotas bonitas de Copacabana”. A representação da baiana negra passava a concorrer com outra visão “sofisticada” da mesma, em concomitância com sua influência na moda e revistas norte-

<sup>38</sup> Agradeço ao Acervo Jornal Estado de Minas, à Revista *O Cruzeiro* e ao fotógrafo pela autorização para a utilização das imagens.

americanas, com o sucesso de Carmen Miranda. Vestir-se da distinta baiana significava incorporar durante o baile do carnaval elementos que se referiam a uma caracterização da mulher moderna nacional, difundida por Carmen no cinema de Hollywood, com a sensualidade descrita nas páginas da mesma edição da revista *O Cruzeiro*:

Mãos que acompanham num rythmo indefinivel aquella dansa exotica que Carmen levou para as ribaltas americanas. Mãos introduziveis, mãos que dizem o que a 'pequena notável' tem de poesia e encanto na alma exquisita, cheia dos perfumes tropicais, que levou para as terras de Tio Sam toda a alegria carioca. (Arquivo da BN)

A matéria sobre o sucesso de Carmen Miranda na Broadway trazia como assunto principal sua performance com as mãos, com o título “A magia de duas mãos”. Vestir-se de baiana era incorporar a sensualidade, o exotismo e a tropicalidade que caracterizariam a mulher moderna peculiarmente nacional. A baiana incorporada nos carnavais de gala deixava para trás seu passado negro, com todos os seus sentidos conotativos, e apontava para sua relação íntima com o cinema mais reconhecido mundialmente: o dos estúdios de Hollywood. A negritude pertencia então ao passado e a figura no Brasil se associava a uma brasilidade calcada na branquitude.

Tal apropriação se fazia no momento específico do carnaval, no qual “mulheres usualmente recatadas, à aproximação do carnaval, [deixavam ] aflorar, mesmo de forma sub-reptícia, seus desejos ocultos” (SOIHET, 2008, p. 218). Antes de uma leitura essencialista da sexualidade, trata-se de enfatizar um período no qual as mulheres poderiam ter maior liberdade em relação à sexualidade. Trata-se de uma liberdade relativa, dado que eram alvo de discussão e controle presente na imprensa e nos saberes jurídicos do período. As mulheres da elite nacional poderiam escapar dos rígidos controles de gênero, incorporando novos valores que passavam a associar brasilidade com uma feminilidade nacional.

O tabuleiro da baiana se transformou em um elegante chapéu, temperando a mulher branca, que nas narrativas nacionais aparecem como assexuais, de uma sensualidade apimentada própria às mulheres latino-americanas ou, em nosso contexto, das mulatas, mas que por meio da mediação de Carmen, poderiam se afastar dos termos pejorativos associados a ela. A incorporação da baiana nos bailes de carnaval articulava-se com novos padrões de brasilidade que se impunham às mulheres, deixando visível a demarcação das diferenças raciais. Carmen Miranda foi figura chave, pelos modernos

meios de comunicação de massa, deste processo no qual a sensualidade feminina tornou-se uma característica nacional e não característica de determinado grupo.

Tal processo se estruturou não nos contornos das fronteiras nacionais, mas para além delas, nas representações pelos meios de comunicação que influíam na forma de se conceber a identidade nacional. Processo marcado pela “colonialidade”, ou seja, por uma matriz de poder colonial caracterizada pela racialização, na qual em dois momentos se incorpora a sensualidade e feminilidade à identidade nacional, atualizando as narrativas coloniais em prol da submissão à masculina América do Norte, ao mesmo tempo em que internamente, elegeu-se uma representação branca como produto genuinamente nacional. A mulher nacional caracterizada pela sensualidade e sedimentada nas figuras da mulata e de sua versão branqueada da morena, corrobora a ideia da harmonia racial brasileira, paradoxalmente sedimentando algo que Mariza Corrêa (1996, p. 50) argutamente sinalizou: a rejeição da “negra preta” da esfera erótica nacional.

Da baiana de Carmen vemos o protótipo da morena ou da mulata carioca que como na sua interpretação em *Banana da Terra* continuam a ser o centro das atenções dos olhares masculinos, seja em programas de televisão ou como rainhas de bateria nas escolas de samba. A imagem progressivamente se dissociou da baiana, que continuou – com a persistência da ala das baianas nos carnavais – vinculada à negritude. E tornou-se símbolo nacional: a morena ou a mulata brasileira cujo habitat natural seria o cartão postal do país: o Rio de Janeiro.

Longe de significar caracterização que nivelava as mulheres de diferentes origens sociais, a sensualidade feminina sempre se caracterizou por distinções sociais. Da mulata a ser apresentada aos turistas estrangeiros no carnaval à morena do “corpo dourado e do sol de Ipanema” a ser valorizada desde os anos 60 com a bossa nova, a mulher nacional era simbolicamente representada como algo homogêneo, mas na prática se configurava a partir de uma sensualidade diferenciada, antes demarcada pelo bronzeamento do que pela ascendência afro-brasileira. O “desejo colonial” mostrou-se pronto a ser reelaborado, mas não superado no fim do século XX e começo do XXI, em representações dinâmicas que visam o público nacional e internacional e movimentam o mercado interno e externo.

A carreira de Carmen Miranda teve uma importância crucial na valorização deste tipo de representação feminina e desejante da nação, em cumplicidade criativa com os elementos simbólicos que a precederam e foram redimensionados por ela.

Adentrando em dois contextos, sua trajetória é rica em continuidades e criações de representações caracterizadas pela “colonialidade”. No entanto, sua carreira não se resume a isso, entre os desejos de duas nações, acessíveis por meio dos deslocamentos e repetições subversivas do hegemônico. Nos próximos capítulos, abordarei como suas interpretações davam vazão a outros sentidos para determinados públicos. Para tanto, analiso no próximo capítulo a importância da paródia, do exagero e do humor em suas atuações no cinema norte-americano.

## CAPÍTULO 5: PARÓDIAS, AUTOPARÓDIAS E EXAGEROS: DESLOCANDO A IMAGEM DE CARMEN MIRANDA

### 5.1. A repetição sul-americana

Uma apresentação das “Copa girls” no *nightclub* Copacabana é entusiasticamente saudada pela plateia, enquanto o diretor Steve Hunt e seus assistentes reclamam da repetição enfadonha dos números apresentados na casa de entretenimento. Concomitantemente, Lionel Deveraux (Grouxo Marx) e Carmen Navarro (Carmen Miranda) chegam ao recinto para tentar um espaço para uma apresentação artística. Deveraux almeja ser recebido pelo proprietário para convencê-lo, mas é rejeitado por seu anonimato e acaba sendo expulso do local depois de sua insistência. Trata-se das cenas iniciais do filme *Copacabana* (Alfred E. Green, 1947), nas quais a plateia extradiegética ainda não identifica os nomes das personagens de Marx e Miranda, causando efeito humorístico: trata-se de Carmen Miranda sendo recusada de atuar em uma casa de entretenimento norte-americana chamada Copacabana.

Copacabana foi o primeiro filme realizado por Carmen depois de sair da Fox, em que dividiu o protagonismo do filme com o comediante Grouxo Marx. Segundo o biógrafo Ruy Castro, o ator norte-americano buscou reduzir a importância de sua colega no filme: “Grouxo fez com que a produção demitisse três roteiristas até que o roteiro final reduzisse Carmen a simples escada e deixasse todo o humor por sua conta” (CASTRO, 2005, p. 419).

O filme pensado para ser lançado em *Technicolor*, com material publicitário em cores, acabou materializado em preto-e-branco na busca de antecipar sua estreia. O adiamento tinha o propósito de acompanhar em tempo o lançamento do *nightclub* Copacabana de Monte Proser em Los Angeles, uma filial de sua casa de entretenimento de Nova Iorque, uma das mais reconhecidas, tendo sido inaugurada com apresentação de Aurora Miranda (CASTRO, 2005, p. 418). Como detalhe importante, consta que apenas Carmen e Monte Proser patrocinaram o filme, enquanto Grouxo Marx não (CASTRO, 2005, p. 418).

A ficção revela elementos da realidade, com destaque para transformações que já se operavam em relação à figura de Carmen Miranda no mercado de cultura de massas norte-americana. O filme foi lançado pela *United Artists* e contava com a participação artística das verdadeiras dançarinas do “Copa”, revelando que a marca do

Brasil, e particularmente do Rio de Janeiro, definitivamente invadia o mercado de entretenimento norte-americano, aproveitando o sucesso de Carmen. Com a proposta de uma casa de shows em Hollywood com uma sala inspirada em Carmen Miranda, o filme acabou por sinalizar a passagem da *entertainer* das telas de cinema aos palcos do entretenimento. Um paradoxo da realidade é pano de fundo da narrativa fílmica em forma de paródia: a mesma Carmen que sustentava o crescimento da comercialização da imagem brasileira nos Estados Unidos, tinha seus números latino-americanos, que poucos anos atrás tiveram notável sucesso, alcançado relativo esgotamento comercial.

De volta ao filme, em uma segunda tentativa, Sr. Deveraux consegue um meio para entrar e conversar com Steve Hunt e, decidido a promover sua noiva, a descreve como a maior estrela do Brasil que acabara de chegar aos Estados Unidos. Um dos assistentes do proprietário desdenha da proposta, contando que possui em sua lista de talentos mais de dezesseis sul-americanas. Mesmo assim, o produtor consegue convencê-lo a assistir uma de suas apresentações. Em seguida, Navarro apresenta o já reconhecido número “Tico-Tico no Fubá” de Miranda, com seu turbante composto por frutas e plantas. Steve não se empolga, pede outros nomes em uma fictícia lista de talentos que trazia Deveraux, que por sua vez, tenta persuadi-lo que sua maior estrela era a brasileira Navarro.

Andy Russel, interpretando ele mesmo como artista do Copacabana, lê em voz alta o nome de Madeimoselle Fifi na lista de Deveraux. Steve demonstra-se entusiasmado em testá-la no dia seguinte, buscando alguma atração para seu sofisticado salão de coquetéis. Pressionada pelo companheiro, Carmen Navarro então passa a representar a personagem francesa. Ela se fantasia de Madeimoselle Fifi, expressando um toque orientalista, ao usar um véu inspirado em uma propaganda pregada na parede do hotel em que se hospedava. Tal propaganda trazia uma mulher indiana com véu para a marca de cigarro chamada “Mahatma cigarettes”. A fantasia serviu para disfarçá-la afim de que Steve não a reconhecesse como a mesma cantora do dia anterior.

A escolha do nome de Madeimoselle Fifi não parece ser fortuita. O exotismo e sensualidade se voltam para o outro lado do Atlântico, em uma representação orientalista da França no pós-guerra, quando os Estados Unidos passavam a investir economicamente naquele continente com o Plano Marshall. Não obstante, tal personagem tinha uma história curiosa no entretenimento norte-americano. Trata-se do pseudônimo da atriz canadense Marie-Rose Angelina Yvonne Lussier, conhecida como Fifi D'Orsay que se tornou famosa em Nova Iorque depois da *Greenwich Village Follie*,

cantando em francês a música “Yes, we have no bananas”, música esta que fazia alusão à falta de bananas no mercado norte-americano.

No lugar das bananas, Fifi canta em francês e é supostamente impedida de tirar seu véu por conta de suas tradições, sendo apresentada como uma marroquino-francesa. Ao final de sua apresentação tenta, com Deveraux, convencer Steve a contratar Navarro. Steve retruca dizendo que a brasileira é boa, mas Fifi é diferente. Uma personagem homônima, apenas com o sobrenome distinto, contribui para a associação com a atriz. Dizer que Fifi é diferente equivalia a dizer que Carmen já era repetitiva. Ao fim das contas, Steve Hunt decide contratar ambas e o efeito cômico do filme reside então no desafio de uma personagem interpretar a si mesma e a outra personagem simultaneamente em uma mesma casa de show.

Em diálogo dentro do camarim com Lionel, Carmen demonstra-se preocupada em relação a como interpretar as duas durante a mesma noite de apresentações. Lionel responde que é simples e tira uma tabela de horários sobre os shows e alternâncias aparentemente impossíveis de serem cumpridos. Trata-se, outra vez, de uma referência à carreira da própria *entertainer* nos Estados Unidos, marcada por uma rotina de trabalho com inúmeros e diversificados compromissos profissionais.

Os jornalistas Earl Wilson e Luis Sobol e Abel Green interpretam eles mesmos no filme, assistindo a uma apresentação de Fifi. No dia seguinte, os jornais e revistas importantes são tomados por matérias como “Fifi incendeia os fãs”, “Nova Estrela Francesa Lota o Copa”, “Furacão em Nova Iorque”, “O melhor que nos deu desde a Estátua da Liberdade”, “Se sua temperatura continua a mesma depois de ver Fifi, então consulte um médico”. Matérias que parodiam a própria recepção de Carmen, ressaltando que foi o próprio Earl Wilson quem publicou seu apelido “Brazilian Bombshell” em sua chegada nos Estados Unidos.

A novidade anunciada não era mais uma estrela sul-americana – que no filme era personificada por Navarro – mas uma francesa que, para acentuar sua exotização e sensualidade, tinha ascendência marroquina. Há dois camarins para as artistas Carmen Navarro e Mademoiselle Fifi. Steve Hunt avisa ambas com antecedência prévia ao primeiro show de cada uma, Navarro o atende e, quando este se volta para a francesa, Navarro adverte que Fifi está descansando, para não fazer barulho. Nesta passagem, Lionel faz papel de Fifi, deitado com perucas e de costas para a porta, enquanto Navarro se compromete a avisá-la, no lugar de Steve.

Em outro momento do filme, Lionel senta à mesa com Steve e Anne, sua secretária, e diz que tem outra atração, desta vez um artista. Steve aceita testá-lo e ele decide por conta própria apresentá-lo ali mesmo, com a casa cheia, para desespero do proprietário. A estrela é interpretada por Groucho Marx duplicado, posto que também estava presente assistindo e aproveitando da performance com Steve, Anne e a plateia. A simultaneidade das personagens reforça o não realismo fílmico da narrativa, sublinhando a temática da “ilusão” do cinema e colocando ênfase na criação artística arbitrária das personagens.

A troca das personagens entre Fifi e Navarro começa a apresentar problemas quando Steve Hunt passa a dar atenção especial a ambas, chegando a cortejá-las. Como Lionel se apresenta como namorado de Navarro, Steve passa a se dedicar a Fifi, causando desentendimentos com Sr. Deveraux. Para complicar ainda mais a situação, o último acabou fazendo um péssimo negócio vendendo o contrato de Fifi por baixo preço. Então Lionel e Navarro decidem que a situação ficou insustentável. Lionel diz que Fifi virou a “Sra. Frankenstein”. A ideia de que a criatura se volta contra o criador também encontra ressonâncias na carreira de Carmen Miranda que, como no filme, criou uma personagem para si da qual não conseguiu se livrar.

Deveraux e Navarro resolvem que Fifi desapareça a partir de um plano de briga entre ambas para dar cabo ao sumiço. As duas personagens esperam a presença de testemunhas no corredor dos camarins e então Carmen, fazendo barulho, supostamente agride Madeimoselle Fifi. Steve, Anne e muitas outras personagens se juntam para ouvir a briga fictícia do outro lado da porta. Lionel ajuda Navarro a derrubar os móveis no quarto e quebrar objetos, reiterando uma característica das personagens de Carmen em outros filmes: atirar objetos. Com a preocupação das demais personagens, a porta é arrombada e elas se deparam com Navarro que, perguntada sobre Fifi, avisa que esta fugiu pela janela. Como parte do plano, Lionel simula uma morte afogada de sua criação marroquino-francesa, jogando seu véu em um rio.

Deveraux acaba sendo acusado do crime de tê-la afogado e de volta ao Copacabana se vê obrigado a fugir dos policiais que o procuram. Adentra no camarim das “Copa Girls” e despista um policial, vestindo um chapéu de abacaxi usado pelas dançarinas da casa. Em seguida é capturado e interrogado. Lionel então tenta, em vão, explicar toda a criação da personagem. Mas a confusão só se desfaz quando Navarro, vestida de Fifi chega ao local. Um policial afirmou que viu Carmen entrar no camarim e sair como Fifi. Todos passam a acreditar que Navarro personifica a francesa quando esta

beija um por um e eles, já tendo sido beijados por Fifi em outra ocasião, admitem a história de Lionel. Por fim, a artista e sua criação acabam sendo contratadas por um empresário de Hollywood, seguindo os passos da real artista brasileira, quando se supõe um inevitável sucesso no cinema da artista diegética.

“Passar-se por alguém que não se é” revelou-se o mote humorístico da narrativa. Navarro interpretava Madeimoselle Fifi, uma criação exótica e sensual, tal como a *persona* da própria Miranda e suas personagens. Copacabana não se soma aos filmes cuja narrativa é voltada à amizade pan-americana, mas centra-se parodicamente na irônica história de uma talentosa artista brasileira que por meio da criação de uma *persona* caricatural, acaba por criar uma criatura que se volta contra ela mesma. Não resumindo a isto, essa criatura passou a tomar uma vida própria, afastando-se da própria artista. No filme, Carmen tornava alvo de paródias que deslocavam a autenticidade de uma estrela sul-americana, quando na vida real já era personificada por muitos outros artistas do cinema e teatro nos Estados Unidos.

Carmen, finalmente saía de seus papéis em que a figura da baiana predominava em suas vestimentas. Com o cabelo tingido de louro, no período da hegemonia absoluta da *blondie star*, encontrou como par a personagem do comediante Groucho Marx. Lionel Deveraux não é exatamente o melhor dos parceiros amorosos, esquivando-se de cumprir obrigações socialmente atribuídas aos homens. Lionel está em noivado com Navarro há dez anos e, ainda assim, não toma providências para efetuar o casamento – o que obriga os dois a ficarem em quartos separados e, portanto, com mais despesas – e, além disso, esquiva-se da obrigação de pagar as contas do hotel. Além disso, galanteia mulheres em sua presença. Trata-se, evidentemente, de um relacionamento por interesse, Deveraux quer se aproveitar financeiramente do talento de sua artista.

Ao contrário de seus filmes anteriores, o *partner* masculino não era interpretado por alguém considerado um galã do cinema. Ambos acabam por constituir um casal cômico, bem distinto do padrão hegemônico de Hollywood, sinalizando que a saída de Carmen da Fox, provida de expectativas de abandonar seu estereótipo, revelou sua influência mais duradoura do que um contrato com um estúdio. Sua viabilidade profissional se mostrou atrelada a uma imagem marcada pelo “excesso” corporal e comicidade.

Ironicamente, foi Copacabana que garantiu a Carmen encontrar o homem com quem se casou, David Sebastian, muito embora com muitos rumores de que tal escolha lhe trouxe infelicidades pessoais e profissionais. Para uma estrela que colecionara galãs

namorados e *affairs* desde o Brasil com o esportista de elite Mário Cunha e passando por John Payne, casar-se com um assistente de produção desconhecido, inexperiente e desprovido de dinheiro, suscita a interpretação de que tal escolha levou em conta sua idade já avançada para o casamento, nos padrões da época, e o período em que sua fama decaía no entretenimento norte-americano. Carmen Miranda fracassava em tentar modificar sua imagem nos Estados Unidos, tornando-se refém de seu estereótipo.

Em contraste, Priscilla Ovalle (2011) analisa a mobilidade racial de Rita Hayworth nos Estados Unidos. Margarita Carmen Cansino, filha de pai espanhol e mãe descendente de ingleses e irlandeses, nasceu em Nova Iorque e foi descoberta por produtores de Hollywood em uma casa de shows mexicana. Fez sua carreira em apresentações espanholas, como seu pai, na fronteira entre a Califórnia e o México. Nesse período, tingia seu cabelo de preto, para acentuar sua latinidade. Em 1937, a Columbia a fez tingir seu cabelo de vermelho, buscando evitar uma estrela racializada para os papéis que precisava, criando uma ambígua *strawberry blonde*. Sua *persona* explorava uma ambiguidade racial que ao mesmo tempo em que a americanizava, acentuava sua origem irlandesa e ainda com traços sensuais que persistiam em sua caracterização sexual, compondo filmes de cenários latino-americanos ou espanhóis.

Sua americanização se torna patente quando em *You'll Never Get Rich* (1941) ela representa a mulher de interesse do protagonista Robert Curtis (Fred Astaire) cujas habilidades artísticas eram similares, proporcionando uma representação mais equiparada entre os gêneros. O erotismo era constituído suavizando progressivamente sua racialização, embora esta fosse aspecto importante para diferenciá-la da *blondie star*. Torna-se um protótipo de *femme fatale* em *Gilda* (1946) e mais ainda em *The Lady From Shanghai* (1947), de Orson Welles, com o cabelo tingido de loura. As negociações raciais que mobilizaram sua negociação no mercado a integrando à imagem da mulher norte-americana, acabaram por influenciar mudanças nos padrões de gênero difundidos no cinema no que tange às representações relativas à mulher branca norte-americana (OVALLE, 2011). Nas palavras da autora,

Diferentemente de Carmen Miranda, cujas tentativas de mobilidade racial eram, em última instância, limitadas por seu exotismo e “estrangeirismo”, Rita facilitou sua simultaneidade semiótica através de mudanças de nome e anglicização da cor de seu cabelo. Por meio da dança, a *persona* de Rita reteve um tipo de exotismo racializado e sensualidade que era simultaneamente glamorosa e americanizada. (OVALLE, 2011, p. 71, *tradução minha*)

Em *Springtime in the Rockies* (1942) e outros filmes, as personagens de Carmen têm ascendência brasileira e irlandesa, sendo a última uma identidade intermediária, mas mais próxima da identidade norte-americana. Não obstante, Carmen não tinha o inglês como primeira língua e seu sotaque acentuado foi um dos aspectos centrais de sua *persona* e personagens, bem exploradas pela Fox. O cabelo era um aspecto racial distintivo na medida em que servia como característica constituinte das latino-americanas na representação filmica, da qual Carmen era uma exceção.

Em seu caso, a mobilidade racial por meio da transformação do cabelo era limitada, visto que sua imagem racializada se sustentava não no cabelo moreno, mas nos enormes turbantes que a fizeram reconhecida, desde que impactou na moda em Nova Iorque. Não incorporada à imagem canônica da mulher do cinema norte-americano, Carmen viu suas expectativas fracassarem de se tornar uma artista para além do estereótipo e próxima do modelo hegemônico.

Tais personagens interpretados por Carmen poderiam representar uma forma do público acessar uma outra Carmen, por detrás de suas atuações exóticas e sensuais nos números musicais. Richard Dyer (2004, p. 14) argumenta que a percepção do público de suas estrelas se baseia, historicamente, sob uma tensão entre a ideia de que há uma produção das estrelas pelos estúdios e que, em contraposição, há uma verdadeira pessoa por detrás dessa produção, o que move seus fãs a buscarem por detalhes de sua vida privada.

Um deslocamento de sua imagem era possível de ser lida quando reivindicava aos estúdios e deixava claro aos brasileiros que buscava outros papeis, mas lhe eram negados. Carmen reivindicava uma imagem mais “verdadeira” de si, mas também do Brasil, o que significava uma representação para além da exotização de Hollywood e mais sintonizada com o universo cultural que se constituía como nacional no mercado carioca. Declarava sua insatisfação com a representação do Brasil e seus vizinhos, quando disse em entrevista para o *Hollywood Citizen-News* em 25 de julho de 1947 e também na revista *Comoedia* em agosto de 1946, respectivamente:

O que me incomoda nos quase dez anos em que estou neste país é a maneira como a América do Sul é mostrada nos filmes. Somos apresentados como um povo desligado, meio selvagem, que deixa tudo para amanhã (amanhã) e que canta músicas sensuais em cenários de luxo. Não somos absolutamente desse jeito. Damos duro em tudo que fazemos. Se dormimos a siesta, é porque o clima obriga. Mas

começamos a trabalhar todos os dias muito cedo e trabalhamos até mais tarde do que as pessoas aqui. Os estúdios deveriam pesquisar melhor a América do Sul para tentar mostrá-la como realmente é. As pessoas na América do Sul não gostam do jeito que aparecem na tela. Não as culpo. (CASTRO, 2005, p.439, *tradução do autor*)

Como eu não concordava com os enredos de meus dois últimos filmes e eu os fiz contra minha vontade, obrigada pelo contrato que me prendia à Fox, eu decidi que quando o contrato acabasse, eu não o renovaria. (SHAW, 2013, p. 68, *tradução minha*)

Carmen carregou esta expectativa por muito tempo, publicada tanto na imprensa brasileira como na norte-americana. Algo que parecia se concretizar com um suposto filme “Rio” a ser filmado no Rio de Janeiro, com trilha sonora de Ary Barroso, filme esse anunciado por vários veículos. Chegou a ser noticiado como o filme de despedida da brasileira do estúdio em que trabalhava, por conta de sua insatisfação com seu trabalho na Fox (*Los Angeles Times*, 17 de outubro de 1945, BDP). O filme acabou não saindo e os cenários sul-americanos foram substituídos por outros, com destaque para os *backstage plots* baseados em Nova Iorque.

A expectativa de que conforme angariasse mais fama e reconhecimento, mais poder teria sobre sua autoria e negociação sobre seus papéis também se revelou falso. Seus últimos filmes na Fox lhe reservaram menor espaço na narrativa e diminuíram seus números musicais, além de substituírem as cores vivas do *Technicolor* que a destacavam pelos filmes em preto-e-branco. A ampla fama de Carmen nos Estados Unidos esteve atrelada à sua redução ao estereótipo, tornando-a alvo de críticas incisivas em seu país e também acarretando em certo esgotamento de sua carreira e no fim de sua estadia em um dos estúdios mais reconhecidos de Hollywood. Um retrato triste, mas incompleto se não analisado em relação a suas estratégias que a deslocavam do papel de vítima e colocavam ênfase em seu agenciamento.

Ao lado das declarações em que demonstrava sua expectativa de representar de forma “verdadeira” seu país, Carmen negociava com a imagem que se criava dela através do humor e da paródia, imagem essa que se acentuava progressivamente. Desde que chegou aos Estados Unidos, construiu sua persona a partir de uma caricatura cômica. Ruy Castro (2005, p. 219) salienta como ela usou de forma consciente do humor para lidar com a imprensa, não sendo objeto do riso alheio, mas rindo junto com todos e acentuando o que se tornava maneirismos de sua *persona*.

O mesmo humor que a ajudou a construir uma *persona* na esfera pública da cultura de massas norte-americana, permitiu-lhe, em determinado momento de sua

carreira, o questionamento de seus limites ontológicos, destacando-os como uma construção arbitrária. *Copacabana* (1946) expõe como o humor pode se tornar deslocador quando baseado na autoparódia, permitindo a Carmen certo distanciamento do seu estereótipo, deixando claro os mecanismos pelos quais o poder o naturalizava.

“*I make my money with bananas*” (1947) foi uma das músicas que se destacavam nas performances de Carmen em *nightclubs*. Neste número, em performance humorística, ela encarnava parodicamente seu estereótipo, enquanto cantava: “I'd love to play a scene with Clark Gable, With candle lights and wine upon the table, But my producer tells me I'm not able, 'Cause I make my money with bananas”. Assim, expunha o mecanismo excludente calcado no amor branco heterossexual da representação filmica, ao mesmo tempo em que adquiria uma certa distância irônica em relação a sua suposta autenticidade exotizada.

Judith Butler (2003) encontra na paródia um meio de subversão de normas identitárias, quando esta expõe a arbitrariedade social daquilo que se naturaliza por meio de discursos e práticas. Não se trata de qualquer paródia: “o deslocamento parodístico, o riso da paródia, depende de um contexto e de uma recepção em que se possam fomentar confusões subversivas” (BUTLER, 2003, p. 198). Nesse capítulo, volto meu olhar para aspectos deslocadores da trajetória de Carmen, enquanto no seguinte exploro as leituras divergentes sobre a artista brasileira. Meu objetivo é abordar os elementos que dão conta da complexidade da figura da Carmen Miranda, para além de seus vínculos com representações hegemônicas, abordadas nos capítulos anteriores.

Seguindo a orientação de Martín-Barbero (2009, p. 176) de “deslocar a leitura do campo ideológico para ler não só a lógica dominante, mas também as diferentes lógicas em conflito tanto na produção quanto no consumo”, busco evidenciar o “entrelaçamento de submissões e resistências, impugnações e cumplicidades” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 268) presentes em sua trajetória. Questionando o essencialismo na visão do autor hispano-colombiano em sua visão centrada nas dinâmicas de classe (SCOTT, 1998), exploro as dimensões de raça, gênero e sexualidade deslocadas nas performances de Carmen Miranda.

## **5.2. Deslocamentos performativos**

Em *Doll Face* (Lewis Seiler, 1945), Michael Hannegan (Dennis O'Keefe) aposta que seu grupo deveria unir esforços para se apresentar na Meca do teatro de sua cidade.

Chita Chula (Carmen Miranda) então pergunta ao produtor do Teatro Gayety burlesco e popular de revistas: “Você acha que eu farei sucesso na Broadway também?”. Hannegan responde que ela provavelmente será a próxima Carmen Miranda. Ela retruca com surpresa e desdém: “Carmen Miranda? Aquela do tico-tico cá, tico-tico lá?” gesticulando com as mãos. E emenda: “O que ela tem que eu não tenho?” (*tradução da versão brasileira do filme*).

Trata-se de Carmen Miranda interpretando ela mesma. Um papel já supostamente repetitivo naquele momento, a ponto de causar desdém a Chita. Ser mais uma Carmen Miranda não seria uma vantagem para a aspirante no teatro. No filme preto-e-branco *Doll Face*, o nome da personagem, associando-a ao selvagem, revela o prestígio decrescente que a estrela chegou naquele momento na Fox, mas ao mesmo tempo, a performance propicia também uma leitura deslocadora: Carmen Miranda – a *persona* criada nos Estados Unidos – era um papel a ser interpretado.

Passada a temática pan-americana, o mote dos filmes não mais residia nos números latino-americanos de Carmen Miranda, com o exotismo de suas roupas e sua performance corporal. Mas o estúdio passara a apropriar-se comicamente da repetição reconhecida no público das características das personagens de Carmen. Em uma visão restrita, a autoparódia de Carmen apenas reiterava, e de forma ampliada, sua redução a um estereótipo. Não obstante, ao fazê-lo afirmava o caráter arbitrário e construído de sua *persona*. Em outras palavras, de tão marcantes e enfatizados, sua repetição – articulada com sua caracterização exagerada e humor direcionado a ela mesma – causava a sensação do absurdo, ao invés da confirmação de uma essência.

Tal questão nos leva à discussão sobre as subversões performativas de Judith Butler (2003), quando ela afirma sobre identidades dissidentes de gênero, que as “categorias parodísticas servem ao propósito de desnaturalizar o sexo [ou, no caso de Carmen, a identidade da latino-americana]” (2003, p. 177). Enquanto o gênero é naturalizado como objeto do discurso científico, notadamente com a hegemonia da área das ciências biológicas, as representações que lido a partir de Carmen Miranda atuam pelo mercado de cultura de massas.

Neste quesito, trata-se de uma performatividade que calcou sua repetição, como abordei nos capítulos anteriores, em um histórico de representações sobre a América Latina. Tratou-se de representações que objetivavam a conquista de mercado, orientando-se pelas demandas de certas representações, cientes de se afastarem de um suposto realismo. A performativização da latino-americana por Carmen Miranda através

de suas performances criou uma visualidade que, por sua vez, compôs formas de subjetivação identitárias de seu tempo.

Considerando Carmen Miranda partícipe da criação de tal visualidade, sua construção se deu a partir da repetição estilizada de certos aspectos que conferiram a suas atuações uma marca registrada, considerando que a estilização é um ato que “tanto é intencional como performativo, onde ‘performativo’ sugere uma construção dramática e contingente do sentido” (BUTLER, 2003, p. 199). Neste sentido, a repetição “é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação” (BUTLER, 2003, p. 200). Para Butler,

Como organizações historicamente específicas da linguagem, os discursos se apresentam no plural, coexistindo em contextos temporais e instituindo convergências imprevisíveis e inadvertidas, a partir das quais são geradas modalidades específicas de possibilidades discursivas. (2003, p. 208)

Em sua perspectiva, “não há um eu que seja anterior à convergência [dos múltiplos discursos] ou que mantenha uma ‘integridade’ anterior à sua entrada nesse campo cultural conflituoso. Há apenas um pegar as ferramentas onde elas estão, sendo esse próprio ‘pegar’ facultado pela ferramenta que ali está” (2003, p. 209). E é nessa ação, de estilizar a partir do existente que se constituem os “atos corporais subversivos” que assim o são por revelar a estrutura imitativa da identidade e sua contingência. Portanto, a subversão não é anterior ao discurso, mas é quando o discurso se vira contra si, apresentando suas fissuras. Nestes atos, há a dramatização do mecanismo cultural que naturaliza as identidades, questionando sua pretensa essência por de trás da performance:

Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a auto-críticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico. (BUTLER, 2003, p. 211)

Butler (2003) toca em um aspecto fundamental da caracterização de Carmen Miranda: o hiperbólico e o fantasístico, reunidos na construção de sua imagem extravagante. Carmen era mais do que uma representação de uma típica mulher latino-americana morena. Acompanhando o auge do *Technicolor*, representava a encarnação

de uma fantasia, nos dois sentidos que a palavra em português denota: a fantasia colonial de nível psíquico e cultural, relacionada à exotização, alegria e sensualidade, compondo as representações dos territórios colonizáveis; e uma fantasia também no sentido de vestimenta, tal como no carnaval. A baiana estilizada permitia que Carmen incorporasse – literalmente, tornasse corpo – elementos próprios a representações de um continente, em especial unindo sensualidade com as frutas tropicais.

Carmen Miranda, portanto, acabava por denunciar em vários momentos a própria performance como artifício, em tese contrariando a busca de uma representação ideal que carregasse como objetivo a fidedignidade:

[...] porque uma boa atuação significa que já não é possível fazer uma leitura ou que a leitura, a interpretação, se apresente como uma espécie de olhar transparente, em que coincide o que aparece e o que significa. Em contraposição, quando divergem o que aparece e o modo em que se “lê”, o artifício da representação pode ser interpretado como artifício. Os distanciamentos ideais de sua apropriação. Porém a impossibilidade da leitura significa que seu artifício surte efeito, parece que se logra a aproximação à autenticidade, o corpo que representa e o ideal representado se fazem indistinguíveis. (BUTLER, 2002, p. 190, *tradução minha*)

O aspecto fantasístico de suas atuações e vestimentas, sempre constituído de forma hiperbólica, denunciava um contraste com a ideia de uma autêntica latino-americana identificada em suas performances corporais. A estilização da baiana, que incluía e substituía os elementos da vestimenta, permitia que se explorasse a imagem hiperbólica de formas distintas, dentro da estética do filme em cores, aumentando e sofisticando sua exotização. Se, em um primeiro momento, sua interpretação exótica era contrabalançada com uma sofisticação, expressa nas diferentes indumentárias elaboradas por Travis Banton, ela progressivamente encarna o excesso, a exuberância e a ostentação visualizada em suas roupas e performances.

Em seus primeiros filmes, suscitava uma representação que de alguma forma engrandecia os bons vizinhos da América Latina. A repetição do exagero de suas personagens, sua forma hiperbólica máxima no filme *The Gang's All Here* (1943) de Busby Berkeley, acabou por realçar o artifício e a fantasia de sua construção:

Em 1943, em *The Gang's All Here*, suas versões da fantasia da baiana alcançaram o absurdo, com proporções altamente *camp*, particularmente em seus turbantes crescentemente bizarros. No número musical de abertura, quando Carmen aparece desembarcando em um cais de Nova Iorque do navio SS Brazil com outras cargas

brasileiras, ela veste um turbante ornamentado o qual parece ser um grande prato de frutas, uma colheita acima e uma saia decorada com pompoms brilhantemente coloridos, uma fantasia que claramente objetiva evocar conotações de alegria de viver e tropicalidade. (SHAW, 2013, p. 52-53, *tradução minha*)

Ao lado de sua indumentária, Carmen Miranda criou maneirismos que iam de sua forma singular e sensual de mover as mãos dançando ao sotaque reforçado, criando um “papel” facilmente identificável e mesmo repetível. Algo que passou a ser utilizado, argutamente, nas criações fílmicas em que não atuava para efeitos cômicos. Descontextualizando a baiana – que não fazia mais sentido no país anglo-saxão – e participando de um universo simbólico facilmente compreendido como arbitrário, posto que igualava elementos culturais de países distintos em uma só representação, Carmen Miranda pôde cada vez mais inventar uma *persona* com certa distância irônica dela. Neste sentido, Carmen desenvolveu uma consciência da paródia que representava e criou situações cômicas em cima de sua *persona*. De outro lado, a produção fílmica de suas personagens soube lidar com este elemento de forma a comercializá-lo.

O humor da paródia reside no questionamento do suposto original e autêntico. Nas palavras de Butler, conceber a identidade como performativa é entender que “‘o original’ é uma cópia e, pior, uma cópia inevitavelmente falha, um ideal que ninguém pode incorporar. Nesse sentido, o riso surge com a percepção de que o original foi sempre um derivado” (BUTLER, 2003, p. 198). A dramatização artística passa a ser um espaço no qual a performatividade coloca em cheque seus próprios mecanismos, solapando a crença em uma autenticidade anterior à criação. E o exagero surge como uma ferramenta disponível para tal, aproximando o que é tido como natural ao absurdo.

A repetição do exagero já causava efeito cômico em *Springtime in the Rockies* (1942), no diálogo entre Rosita e McTavish (Edward Everett Horton): “em uma cena na qual ela está usando uma vestimenta da baiana branca e lisa, ela deixa claro que ela prefere um estilo muito mais elaborado, declarando: ‘Ele precisa de mais pérolas, algumas flores, frutas, balangandãs, adereços e bugigandas’” (SHAW, 2013, p. 52, *tradução minha*). Na cena seguinte, ela aparece socialmente com a baiana exoticamente produzida para a apreciação dos demais.

Em outro momento do mesmo filme, Rosita representa uma autoparodia de Carmen, quando diz, conversando no banheiro com a personagem Vicky Lane (Betty Grable): “Eu gosto dos seus cabelos louros, são bonitos. Acho que vou tingi-los como os seus”. Vicky responde: “Que espirituosa, Mas meu cabelo é louro natural”. Rosita

então sugere: “Pois então feche sua boca, não diga nada e ninguém saberá a diferença” (*tradução da versão brasileira do filme*). O diálogo sugere o artifício, questionando a ideia de uma naturalidade que caracterizaria o ator, em contraste com a crença difundida pelo *star system* de uma coerência entre a *persona* da estrela e sua vida pessoal.

Ao mesmo tempo em que Rosita salienta a artificialidade da criação da imagem de Carmen, valendo mão da prática de tingir os cabelos, ela coloca em questão, através do humor, o modelo de beleza hollywoodiano. Conforme abordei no capítulo 3, o humor era parte constitutiva da *persona* que criava em sua relação com a imprensa e seu público. O agenciamento de Carmen carregava aspectos próprios da cultura popular carioca na qual fez sua trajetória, conforme abordarei no próximo capítulo, e enquanto elemento que a caracterizava, foi habilmente utilizado pelo cinema na construção de suas personagens, acabando por criar leituras deslocadoras do estereótipo de latino-americana desempenhado por Carmen.

Em *Greenwich Village* (1944, Walter Lang), sua personagem Princess Querida O'Toole, uma cigana que lê a sorte em uma casa de entretenimento de baixo calão, visivelmente disposta a enganar seus clientes, apresenta-se com identidades diferentes em cada situação. Em um primeiro momento se apresenta como uma “princesa indígena” do grupo “Black Foots” e ressalta ser “uma autêntica índia norte-americana”. Em outro momento, diz ser da ilha polinésia do Samoa, quando Bonnie Watson (Vivian Blaine) a desmente, contando que ela é natural de Buffalo, NY, sendo filha de mãe portuguesa.

A pretensa autenticidade da princesa indígena aparece no filme como uma piada, já que Querida representa uma alteridade intercambiante que acaba por tornar qualquer uma das representações estereotipadas objeto de humor. Em muitos filmes, estrelas latino-americanas, como Lupe Velez, Dolores Del Rio e Rita Hayworth, interpretam personagens de contextos distantes, constituídos também pela exotização, racialização e sensualidade. Em *Greenwich Village*, a personagem de Carmen, ao se apresentar como uma alteridade de diversos contextos, acaba por destacar-se de seu estereótipo ao equipará-lo com os demais, todos vistos então enquanto ficções cinematográficas. Concomitantemente, aponta de forma humorística a construção arbitrária e homóloga de um Outro do modelo hegemônico norte-americano no cinema.

Enquanto na narrativa ela se desloca de seu estereótipo, transformando a alteridade em artifício, no número musical “Give me a band and a bandana” ela cria um sofisticado diálogo com o público brasileiro. Em um *pout-pourri* que finaliza o número,

ela canta “O que é que a Bahiana tem?”, “Quando penso na Bahia” e volta à música inicial norte-americana. Nessa passagem, canta sobre suas saudades da Bahia e termina dizendo “E se eu pudesse eu ia para lá!” e, para completar ela emenda: “I don't care for a hoochie-coochie, and I don't like the shimmy, trick my feet to a tropical fit”.

Em um período auge das críticas brasileiras que, em grande parte se baseavam na sua descaracterização musical do samba que se incorporava no cinema misturando-se com outros ritmos latinos, é como se estivesse dizendo que não gosta dos ritmos norte-americanos e sim do Brasil e do ritmo brasileiro: o samba dos baianos. Uma mensagem que só é compreendida pelo público brasileiro que tem acesso ao que fala em português e à legenda da parte em inglês, podendo fazer a ponte entre as letras. Enquanto o público norte-americano via a repetição de um número musical que a associava à latinidade e sua racialização, o público brasileiro estava apto a captar a artimanha da artista, negociando com seu estereótipo.

O sentido era possível já que a autoria de seus números ficava relativamente em sua mão e a criação harmônica e de letras passava pelo crivo do Bando da Lua. Esse é apenas um exemplo de vários nos quais Carmen Miranda parece dialogar com o público de seu país, seja através de letras de músicas ou de diálogos nos quais aparecia trocando o inglês pelo português. Para o público dos Estados Unidos, a troca ainda tinha um sentido cômico, enfatizando a falta de controle racional da personagem. Torna-se relevante lembrar que muitas das expressões eram dificilmente traduzíveis ao inglês, posto que se tratasse de gírias do português falado na capital carioca e que tendia a se difundir pelo país via música e cinema. Neste aspecto, há um diálogo privilegiado entre os iniciados. Ou seja, entre Carmen e o público brasileiro. Nas palavras de Lisa Shaw:

Enquanto que para norte-americanos e outros público alheios à língua-portuguesa essas músicas simplesmente adicionavam um toque “exótico” ao número “Latino”, que apresentavam dançarinos sapateando ao fundo vestindo sombreiros vermelhos de estilo mexicano, para os brasileiros, eles significavam muito mais. (SHAW, 2013, p. 60, *tradução minha*)

quando o filme foi exibido no Brasil, entretanto, essas letras teriam apelado ao público local por meio do recurso que predisunham para entender expressões coloquiais e referências à cultura popular brasileira (samba e carnaval, por exemplo), especialmente os elementos afro-brasileiros. (SHAW, 2013, p. 59, *tradução minha*)

A autora inglesa salienta que a técnica de mudança do código linguístico já era abordada por Carmen Miranda antes de migrar aos Estados Unidos, quando muitas das canções em português eram recheadas de expressões em inglês. Cita-se a letra de 1932 “Goodbye” de Assis Valente, na qual satirizava a influência do inglês ao cantar: “Goodbye, goodbye boy. Deixe a mania do inglês”. Lisa Shaw salienta que era “obviamente consciente das possibilidades linguísticas da troca de código, uma técnica que ela aperfeiçoaria nos papéis hollywoodianos” (2013, p. 15, *tradução minha*).

Para além de recurso cômico, trata-se de um procedimento carnavalesco, o qual abordarei em detalhes no capítulo a seguir, caracterizado pela inversão da branquitude materializada pelo domínio da língua inglesa. Na inversão, o inglês que ditava moda no Brasil era substituído por expressões em português. Carmen leva o mesmo procedimento para os Estados Unidos, quando certo público afinado com as estratégias de inversão na capital poderia compreendê-la como alguém que trapaceava o entendimento do público norte-americano, o mesmo que a reduzia a um estereótipo. Enquanto tal procedimento dependia do compartilhamento de um mesmo código linguístico entre os iniciados restritos à língua portuguesa, Carmen também estabelecia um diálogo deslocador com o público norte-americano em outros momentos.

As paródias, o humor e o exagero eram algo constituinte da *persona* e das personagens filmicas de Carmen, explorados comercialmente pelos estúdios. Após o fim do contrato com a Fox, Carmen inaugurou uma carreira de apresentações em *nightclubs* por todos os Estados Unidos, também passando pela Europa e por Cuba. Chegou a ser considerada *pelo Daily Mirror N. Y.*, em 8 de junho de 1955 a “mais *entertainer* mulher mais bem paga em 1951” (*tradução minha*). O sucesso dos palcos está atrelado ao desenvolvimento acentuado de tais atributos humorísticos. Em 1947, no ano seguinte de seu filme com Groucho Marx, apresentou-se no verdadeiro Copacabana, em Nova Iorque. A Carmen Miranda *entertainer* cantava “I make my money with bananas” de Ray Gilbert e se auto-parodiava nos palcos:

Foi ali, no Copacabana, que (...) Carmen inaugurou a prática de soltar as melenas no palco, para mostrar que estava longe de ser careca e que, ao contrário, tinha abundante cabelo. Se sentisse que a platéia não estava acreditando, pedia a alguém da orquestra que o puxasse com força e gritava “Ai!”. Aos que se espantavam de vê-la loura, apressava-se em informar: ‘É tingido’ – como se ninguém soubesse. (CASTRO, 2005, p. 435)

A sátira sobre si mesma, apontando a falsidade da cor de seu cabelo, atingia o ponto máximo quando mostrava o que antes fazia esforço para esconder em suas performances, como cita o biógrafo Ruy Castro: “Olhem só. É minha cicatriz favorita. E justamente onde aparece mais! Nos filmes, aplico uma borboleta ou uma flor em cima, para disfarçar. Mas, no show, faço questão de mostrar para todo mundo. Gosto que saibam que estive doente, para que fiquem com pena de mim” (CASTRO, 2005, p. 435). Carmen adquirira tal cicatriz em uma operação em 1943 e passou a escondê-la em suas aparições e filmes, até o momento em que decidiu usá-la a seu proveito. O cansaço derivado de uma rotina pesada de shows resultou que Carmen desabou no palco e, em seguida, foi diagnosticada com infecção intestinal e encerrou a temporada, seguida de uma briga judicial com o *nightclub* Copacabana.

Carmen Miranda fez sua carreira nos Estados Unidos nos palcos, sejam eles dos teatros da Broadway ou dos filmes de Hollywood em seus números musicais. Uma característica marcante era predominante em suas apresentações: a sensualidade, demarcada na cadência de sua cintura, em parte de sua barriga e pernas à vista e, especialmente, na forma de mexer suas mãos. No fim da década de 40, já chegando aos quarenta anos, a sensualidade passou a não ser mais um diferencial de suas atuações, quando sua imagem já estava atrelada à caricatura que fez de si. A estratégia de Carmen foi potencializar o humor:

Carmen calculava que sua carreira teria de passar por uma reformulação em pouco tempo, porque seu estilo de dançar, ágil, dinâmico e malicioso, começava a ficar impróprio para uma mulher já perto dos quarenta. O que era propositadamente uma caricatura perigava reduzir-se a uma caricatura da caricatura. E no Brasil, onde ela tanto gostaria de ser aceita, já havia quem achasse isso. (CASTRO, 2005, p. 426)

As críticas brasileiras continuavam a requerer que Carmen cumprisse sua pretensa missão de “Embaixatriz do Samba”. Carmen, ao se ver impedida, soube potencializar sua verve humorística ressaltando ainda mais sua caricatura. Em 3 de junho de 1948, no *Citizen-News* (Arquivo da MHL), a matéria “Carmen está cheia das ‘saladas de fruta’” (*tradução minha*) comenta sobre o compositor Ray Gilbert, sua música “I Make My Money with Bananas” e Carmen Miranda. De forma cômica, conta que embora a *entertainer*, como na música, ganhasse muito dinheiro, boa parte dele era para gastar com alfaiates, turbantes e sapatos de plataforma.

Em 1951, duas matérias sobre Carmen foram publicadas no L. A. Daily News (Arquivo da MHL). Em 22 de maio, Darr Smith contrasta as roupas de Carmen nos palcos e em sua casa, enfatizando que sua face quase não é reconhecida sem o turbante. Em 20 de janeiro, Erskine Johnson diz que ela fala inglês perfeito. Atribui isso a seu marido, Dave Sebastian, que supostamente a corrigiria insistentemente. O repórter diz que Carmen implorou a ele para não falar que ela tem um bom nível de inglês, caso contrário a arruinaria sua carreira. E emenda, “nobody quotes Carmen Miranda without an accent”. Passa então a falar com o jornalista a partir de seu velho e conhecido sotaque, contando como seu inglês melhorou desde que chegou: “They give me ticher. I’m oct in Ingliss and theenk in Portuguese. My head, she got big ache”. Ao fim da reportagem, Johnson completa com a frase da brasileira: “Sobre o sotaque, ninguém vai acreditar se você disser que eu não tenho, querido” (*tradução minha*).

Muito provável que o tópico da entrevista de Johnson sobre o sotaque foi sugerido pela própria Carmen, reproduzindo o que ela fazia em palco: apropriar-se comicamente do próprio estereótipo. A última frase da matéria acaba por colocar a ênfase na autoria de Carmen sobre sua imagem, afinal não era o repórter que controlava o que se compreendia dela. Tal aspecto é caracterizador do final da carreira de Carmen, quando esta passava a perceber que o controle de seus papéis nos Estados Unidos estavam cada vez mais distantes de sua mão.

Nesse período, já participante da televisão norte-americana, Carmen é requerida por um repórter a retirar seu chapéu e mostrar seu cabelo, como que para provar a existência dele. Em seguida, ela mostra seus cabelos cacheados e louros. Diz então que quando anda nas ruas as pessoas dizem que ela se parece com Carmen Miranda. Ela responde, em erro proposital e cômico: “don’t be silly, she’s to young to be Carmen Miranda”. Em seguida, diz que seu cabelo não está na cor natural, mas que foi tingido (“bleached”) em Hollywood. Então, fala para o público não esquecer que ela faz dinheiro com bananas e termina dizendo: “very glad to bleach you”, ou seja, trocando o “meet” por “bleach” na expressão em inglês que denota prazer em conhecer o interlocutor (SOLBERG, 1995).

Todas as entrevistas são a constatação de que a imagem de Carmen Miranda passava por sua autoria, renegociando os limites nos quais era apresentada, tendo certo domínio sobre seu estereótipo. Ela então desenvolvia outros sentidos que acentuavam seu agenciamento por meio do humor, fazendo circular tal imagem em público e torná-la acessível a seus fãs. A essa altura de sua carreira, a autoparódia era dominante em

suas atuações artísticas, revelando-se um elemento que contribuía ainda mais para questionar sua autenticidade e fazer de Carmen não mais que um “papel”.

### **5.3. Carmen Miranda além dela mesma: personificações de um papel**

A paródia é algo definidor de Carmen Miranda desde que chegou aos Estados Unidos e passou a interpretar a *persona* que criava dentro das limitações do novo contexto. Isso não significa dizer que o público compreendia desde sempre sua autoparódia. A recepção via cultura de massas abre para vários sentidos e a percepção inicial muito difundida era de se tratar de uma *entertainer* autenticamente sul-americana. Nada atesta também que Carmen Miranda no início de sua carreira se autoparodiava com a finalidade de deslocar os sentidos do estereótipo em que estava circunscrita. Antes, ela o mobilizou comercialmente até o momento em que viu sua *persona* e personagens relativamente esgotadas comercialmente.

Facilitada por estar incluída em um universo simbólico novo, do qual tomava certo distanciamento irônico, posto que participava da criação arbitrária de uma personagem não compartilhando os mesmos significados que seus interlocutores, Carmen adquiria maior consciência de seu agenciamento enquanto paródia. Quando encontrou sua *persona* e personagens menos valorizadas no cinema norte-americano, aproveitou do exagero de suas personagens e *persona* e explorou-as caricaturalmente.

Tais estratégias circulavam entre um seletivo público interessado em acessar a vida e trajetória da *entertainer* brasileira. Quando o significado da paródia se difundia, o arbitrário no processo de significação poderia saltar aos olhos e, junto com ele, as hierarquias no processo de representação. Para além de suas performances, o distanciamento entre a *persona* e a artista deriva ainda de um processo que Carmen empenhou com outros atores. Carmen passou a ser alvo de interpretação cômica na cultura de massas norte-americana, tornando-se mesmo um papel a ser interpretado.

A ideia de Carmen Miranda como um papel tem início no período em que migrava para o mercado norte-americano. Sonja Henje ganhara uma fantasia da baiana quando estivera no Brasil, auxiliando Lee Shubert a contratá-la. A atriz fez sucesso vestindo a baiana na sua volta aos Estados Unidos em alto mar. No mesmo 1939 que levou Carmen Miranda à Broadway, Josephine Baker fez uma interpretação da baiana quando passava pelo Rio de Janeiro, em temporada no Cassino da Urca (CAYMMI, 2013, p. 167). No entanto, ambas estavam interpretando uma personagem à brasileira,

distinta da comicidade que veio a se caracterizar no país do norte. Sua caracterização paródica se difundia no mercado norte-americano quando ela passava a ser reconhecida na Broadway a partir de seu tipo cômico e sensual.

Em 22 de outubro de 1939, o *New York Herald Tribune* publicou matéria sobre a personificação de Carmen por Imogene Coca, em atuação que contou com a ajuda da *entertainer* brasileira. Além da sedução corporal ensinada a Coca, segundo o jornal, o depoimento da artista norte-americana a caracteriza da seguinte forma: “Miranda tem um ótimo senso de humor (...). Ela não se leva nem um pouquinho a sério, ela se apresenta mais burlescamente para meu benefício do que eu poderia imaginar” (SA, *tradução minha*) e continua a falar sobre a música “O que é que a baiana tem?” a qual foi ensinada a cantar, embora não faça ideia do sentido da letra. Os sentidos que Carmen trazia ao público norte-americano não derivavam de suas letras, como no Brasil, mas de certos maneirismos que eram aprendidos pelos personificadores.

A primeira personificação no cinema foi feita por Mickey Rooney em *Babies on Broadway* (1941), filme de Busby Berkeley pela MGM. Na parte final do filme, a companhia de teatro liderada por Tommy Williams (Mickey Rooney) apresenta vários números, dentre eles a cômica interpretação da Carmen Miranda. No auge da celebração cinematográfica da Boa Vizinhança, Williams é apresentado para a plateia diegética por Penny Morris (Judy Garland) como a “*a Bombshell[that] just fell over Brazil!*”.

Tommy entra então no palco vestido de Carmen Miranda com colares, pulseiras e balangandãs e com o tradicional vaso de frutas, então ao lado da cabeça. Junto com grupo que imita o Bando da Lua, canta em mal português “Mamãe eu quero”, rebolando de forma cômica e com o desfecho no qual repete “mama, mama, mama”, como que perdendo o controle sob a música e então grita enfaticamente: “Hey, ma!”, levando a plateia diegética ao riso. O número apresenta uma comédia com a *persona* de Carmen Miranda e reforça o engajamento fílmico com a “Política de Boa Vizinhança”, remetendo à personagem de primeira importância no cinema do período.

Rooney levou a plateia aos aplausos na estreia no *Grauman's Chinese Theater* (Los Angeles Times, 23 de janeiro de 1942, BDP), em especial por sua personificação da atriz sul-americana. Para tanto, Carmen Miranda participou dos ensaios da filmagem, ensinando o ator a interpretá-la a partir das características que a fizeram conhecida e reconhecida pela plateia. Trata-se de um momento no qual se encontram pessoalmente Berkeley e Carmen Miranda antes de *The Gang's All Here*. Nas imagens a seguir, observa-se Carmen Miranda ensinando o ator norte-americano a como interpreta-la:



Em *Road to Rio* (1947, Norman Z. McLeod) é Hop Lips Barton (Bob Hope) quem interpreta Carmen Miranda. Na narrativa, Barton e Scat Sweeney (Bing Crosby) chegam a Campinas, após passagem pelo Rio, em busca de salvar a magnata Lucia Maria de Andrade (Dorothy Lamour) de sua tutora Catherine Vail (Gale Sondergaard) que a controlava por meio da hipnose com o objetivo de fazê-la casar com seu irmão. O cenário da cidade do interior paulista é rural e as personagens se definem pelas saias rodadas femininas e chapéus mexicanos masculinos pretensamente próprios ao lugar, enquanto a trilha sonora que acompanha a trama quando as personagens estão na cidade é “Batuque no Morro” de Humberto Porto, Herivelto Martins e Ozon de 1938.

Em uma interpretação cômica, Hope se transveste, remexendo as mãos e com um cesto de frutas na cabeça, quando localizado no Brasil fazia óbvias referências à Carmen Miranda. A comicidade se desenvolvia na interação entre Hope e Crosby participando do mesmo número sob o fundo musical de samba, enquanto suas personagens fugiam, disfarçando-se dos seguranças de Catherine.

Em *Scared Stiff* (1953, George Marshall) é Jerry Lewis quem interpreta Carmen Miranda que, por sua vez, acompanha a personificação atuando como Carmelita Castinha no filme. Lewis apresenta-a de modo ainda mais caricatural, realçando características da *persona* de Carmen acessíveis ao preto-e-branco, deixando toda sua barriga à mostra e caracterizada pelo turbante cheio de frutas. O humor se baseia especialmente no fato de que a apresentação era uma dublagem e o disco apresentava problemas, repetindo trechos, adiantando e atrasando o tempo, levando o personificador

a se esforçar para seguir a música “Mamãe eu quero” que interpretava. No meio da apresentação, tira uma banana do seu chapéu e, comendo, continua a cantar.

A paródia não apenas se referia a Carmen Miranda, mas a outras paródias já conhecidas. O artifício cômico de retirar as bananas era próprio das interpretações autoparodísticas da própria entertainer em *nightclubs*. O final da apresentação remete, por sua vez, à personificação de Mickey Rooney em *Babies on Broadway*, quando no fim da música o personificador em *Scared Stiff* se perde no tempo e não dubla com a voz de Rooney a expressão “hey ma!” inventada por ele em sua paródia e reproduzida no filme. Outra referência é o episódio televisivo de *I Love Lucy* de 1951 em que Lucile Ball dublava a própria Carmen cantando “Mamãe eu quero” e também lidava comicamente com o defeito do disco que adiantava e atrasava o tempo da música. A interpretação de Lewis, portanto, é uma paródia da paródia de Carmen, com a presença diegética da própria artista na plateia.

Arthur Blake, com um enorme chapéu de frutas (*Los Angeles Times*, 6 de outubro de 1953, BDP), e Jimmy Durante (*Los Angeles Times*, 27 de novembro de 1949, BDP) com seu chapéu de abacaxi e orquídeas, também personificaram Carmen Miranda respectivamente no teatro e na televisão. A paródia se estendia aos desenhos animados, quando a imagem de Carmen compõe com Pernalonga e Patolino os episódios *What’s cookin, Doc?* (1944) e *Slick Hare* (1947) e com Tom e Jerry o *Baby Puss* (1943). A imagem de Carmen Miranda passava então a representar um papel a ser encarnado na cultura de massas norte-americana, destacando-se da própria artista. Carmen seria a partir de uma pesquisa da revista *Variety* em 1951, a pessoa mais imitada por profissionais e amadores nos Estados Unidos (CASTRO, 2005, p. 488).

Carmen Miranda se tornou uma imagem paradigmática do século XX, pois facilmente reconhecível e altamente vendável. Ainda hoje a figura de Carmen Miranda, cujos direitos autorais são dominados por seus herdeiros, é recorrentemente procurada para fins comerciais (SHAW, 2013, p. 85-86) De fato, esteve associada a muitas marcas, desde o Brasil. Carmen era garota propaganda da marca de desodorante feminino Leite de rosas e do sabonete e pasta de dente Eucalol. Nos Estados Unidos, além de sua influência na moda feminina, dos turbantes aos sapatos plataformas, apareceu na publicidade de carros da Ford, dentifrício Kolynos, cerveja Rheingold, empresa Braniff International Airways, General Electric rádios e da Barbizon Language School. Além delas, influenciou a Chiquita Banana da United Fruit Company.

A perenidade de sua imagem fora do país está ligada menos a sua história enquanto artista do que a imagem que criou a partir de sua indumentária e maneirismos, crescentemente personificados. Sua trajetória nos Estados Unidos criou uma imagem frequentemente associada a uma fantasia que permeia o universo simbólico contemporâneo dos Estados Unidos. No meu período de estágio na Universidade da Califórnia de Santa Cruz, foram vários os testemunhos que ouvi de pessoas que já se vestiram de Carmen Miranda no Halloween. Após uma apresentação da minha pesquisa para estudantes de graduação na UCSC, um aluno chegou a comentar que agora entendia a história do que ele apenas conhecia como uma fantasia nos Estados Unidos.

Em conversas com Ana Maria Seara, professora de português daquele *campus*, ela relevou discutir Carmen Miranda com seus alunos que, a princípio, dizem não conhece-la, mas logo que tomam contato com a *Lady In the Tutti-Frutti Hat*, a reconhecem. A mesma resposta de alunos teve a professora da Universidade do Arizona, Melissa Fitch (2011, p. 57) e mesmo a autora inglesa Lisa Shaw:

Como uma professora de cultura popular brasileira, eu frequentemente apresento aos estudantes uma imagem de Carmen e não cesso de ficar surpresa quando muitos jovens britânicos, nascidos nas décadas de 1980 e 90 são familiares com a imagem, mas são geralmente incapazes de explicar porque ou mesmo de identifica-la. (2013, p. 02, *tradução minha*)

A explicação para tal automização da imagem de Carmen Miranda, recuperando sempre o grande apelo ao público e capacidade de comercialização por meio de sua imagem, pode ser aferida em seu agenciamento, como descreve a mesma autora:

o texto de estrela de Carmen era facilmente comercializável por conta de sua caricaturização consciente, do tipo *cartoon*, derivada em parte do papel ativo que a própria Carmen desempenhou em gerar imitações de sua *persona* nas telas. Em essência, ela transformou a si mesma em um tipo de franquia ou marca registrada que poderia ser infindavelmente reproduzida tanto por personificadores como por executivos de marketing e, assim, em um jogo de espelhos sua assinatura visual continuou a se multiplicar e permear toda a cultura de massas e popular, principalmente nos Estados Unidos, mas também além deste país. Como uma consequência a “marca Carmen Miranda” é ainda instantaneamente reconhecível hoje por todo o mundo e permanece uma evocativa e poderosa ferramenta de negócios. (SHAW, 2013, p. 86, *tradução minha*)

A difusão de sua imagem, portanto, refere-se à habilidade ímpar de Carmen Miranda, em sua época, de lidar com o mercado de cultura de massas no qual

participava. Carmen Miranda possuía um *feeling* dos constrangimentos próprios ao mercado, para além de sua alegada liberdade, e sabia explorar os sentidos possíveis de sua inserção nele. Em toda sua trajetória, passando pelo rádio, teatro, cinema, *nightclubs* e televisão soube valorizar comercialmente sua imagem de forma assemelhada às estrelas das décadas mais recentes do *show business*.

A construção de uma imagem de tanto apelo e calcada na caricatura possibilitou sua autonomia quando o próprio mercado de cultura de massas soube explorar sua imagem sem precisar da artista, parodiando-a de forma a torná-la o que se convencionou chamar de *kitsch* décadas depois, enquanto um sistema de reprodução industrial. Algo que Melissa Fitch (2011), ao fazer uma busca virtual a partir do nome de Carmen Miranda, compreende como caracterizador de sua imagem que ainda hoje circula de forma completamente autônoma em relação à história e contribuição da própria artista:

É importante sublinhar que não é Miranda e sim a imitação de Miranda, na forma de Lucy ou Pernalonga que é o ponto de referência para a maioria nos Estados Unidos hoje. A imitação suplantou e se tornou mais “real” que o original. (FITCH, 2011, p. 57)

A cultura comercial norte-americana hoje re-circula ela mesma. A cultura existente que ela parodia e sistematiza não apenas inclui, mas frequentemente é dominada pela cultura de massas prévia. A cultura popular atual é, em sua essência, obsessivamente auto-reflexiva. (FITCH, 2011, p. 58)

Seria uma redução considerar as performances deslocadoras de Carmen Miranda como absolutamente domadas pelo mercado e apenas servindo à acumulação. Dada a complexidade de universos e estratégias simbólicas com as quais a artista brasileira lidou, ela constituiu diferentes tipos de recepção, relacionadas com as experiências sociais que constituíam relações distintas com sua imagem e performances. Para outros públicos, seu exagero, paródia e mesmo as personificações constituíam sentidos especiais, muitas vezes a forma de suas interpretações adquiriam conotações políticas. Assim, tornou-se mesmo objeto de apropriação de sujeitos subalternos, como as camadas populares no Brasil e os homossexuais norte-americanos. E, para acessar como tais recepções foram possíveis, é preciso antes compreender os aspectos subversivos de sua própria trajetória nos limites do mercado de cultura de massas norte-americano.

#### 5.4. Entre a performance do orgulho nacional e a performance estratégica da vergonha

Um aspecto central na trajetória de Carmen Miranda é seu talento em mobilizar signos com apelo ao público e negociar com eles, dentro de uma lógica de mercado. Tendo passado por dois mercados distintos, o brasileiro e o norte-americano, Carmen teve que usar estratégias adequadas a cada um deles. No caso brasileiro, a cultura de massas do Rio de Janeiro estava vinculada a ideais nacionalistas, próprios do período político. Em um momento histórico no qual se forjava uma “comunidade imaginada”, negociava-se simbolicamente uma nação sem fraturas e buscava-se um lugar especial ao país em relação a outras nações tidas como civilizadas, obrigando-a a um equilíbrio entre a branquitude e a unidade nacional tematizada na harmonia racial.

Nos Estados Unidos, a então *entertainer* brasileira se depara com um público ávido por vê-la performar a alteridade racial. Em outros termos, enquanto a “colonialidade” interna brasileira delimitou as possibilidades de Carmen no contexto nacional a vinculando ao mundo branco e burguês, sua versão norte-americana a posicionou no espaço oposto. Naquele contexto, ela era marcada não pela atenuação da diferença racial, mas por sua hipersexualização racializada. De fato, o corpo foi seu primeiro veículo de comunicação com um público em relação ao qual não dominava a língua, quando não acentuava sua inabilidade linguística.

Carmen Miranda levava baianas para o país anglo-saxão e junto com elas os sambas que prometera difundir e “temperar o gosto” norte-americano. Levava consigo também, durante sua estada naquele país, a esperança de não somente interpretar papéis que a reduziam a um estereótipo e as angústias de perceber não estar correspondendo aos anseios brasileiros, que chegavam a ela nas críticas publicadas nas revistas nacionais. Percebia, talvez mais do que no Brasil, que estava autoperodiando uma persona que *criara* com ajuda dos especialistas das empresas onde trabalhava em Nova Iorque e Los Angeles e que pouco podia fazer para abandonar a caricatura que criara.

Tomava ironia diante do papel que personificava, ciente da forma distante do realismo no qual se concebia o país que era representado nas telas, conjugando elementos próprios que ela levava com o Bando da Lua, com elementos identificáveis ao público norte-americano, em sua proximidade com as representações genéricas, quando não explicitamente mexicanas. A *entertainer*, com a habilidade que adquirira em sua relação com o público, passou a enfatizar os aspectos cômicos de sua *persona* e

personagens. Ao invés de insistir em uma representação supostamente autêntica do orgulho nacional que não encontrava espaço, passou a performar aquilo que era digno de vergonha para sua plateia original e, muitas vezes, para si. Não vendo outra saída, escolheu como estratégia a performance da vergonha.

*Performing Shame* é o tema que David Halperin e Valerie Traub (2011) exploram em uma coletânea *queer* na qual me apoio, redimensionando o conceito<sup>39</sup>. A obra visa a uma autocrítica aos movimentos orientados pelo orgulho gay, bem como apontando novas formas de mobilização que enfatizam, ao invés de evitar, aquilo que é experienciado socialmente como vergonha. Os autores abordam como a luta por reconhecimento e por direitos gays nas últimas décadas não se fizeram sem certos ajustes morais com os quais se verificou uma forma de assimilação ao *status quo*, revelada pela adequação a um modelo branco, masculino, burguês, heterossexual e centrada na monogamia. A partir de várias perspectivas autorais, a coletânea enfoca a potencialidade da performance da vergonha como questionadora das normas sociais implícitas na heteronormatividade.

O que suscitou o tema foi a própria organização política de movimentos em grandes cidades norte-americanas que se intitulavam *Gay Shame*, em oposição e concomitantes ao *Gay Pride*. Ao invés de uma bandeira política voltada a tornar gays e lésbicas iguais ou semelhantes ao modelo heterossexual, a performance na vergonha apostava na presença da diferença em suas variadas expressões, contando com negros, latinos e deficientes físicos, excluídos de uma perspectiva assimilacionista. Para além das mobilizações explicitamente políticas, a coletânea dá conta de uma variedade de expressões culturais focadas na performance da vergonha como “solvente moral”, capaz de estender democraticamente a humanidade para aqueles que não compartilham dos pressupostos normativos socialmente impostos.

Pretendo usar aqui o conceito de performar a vergonha no sentido de que Carmen Miranda desempenhou, dentro das possibilidades apresentadas em seu contexto, o reforço do estereótipo no qual estava delimitada no universo simbólico norte-americano. Carmen não representou como gostaria uma suposta “autenticidade” brasileira, que se relevou impossível de ser interpretada no mercado dos Estados Unidos, e que corresponderia a aproximar o Brasil do referencial moderno e civilizado do país anglo-saxão. Não se aproximou da figura da *blondie star* nas narrativas fílmicas

---

<sup>39</sup> Para uma resenha do livro, consulte Balieiro (2012).

e, portanto, esteve longe de desempenhar a unidade nacional calcada na branquitude, tal como desejada em seu país (e pretensamente buscada nas negociações mediadas pelo CIAA).

Com uma distância irônica de sua *persona* norte-americana, Carmen acentuava traços que a caricaturava, se autoparodiando e fazendo uso do humor ao demonstrar à parcela de seu público que tinha consciência do papel que representava na América do Norte. Com este fazer, tornou seu estereótipo objeto de sua própria criação, explorando comercialmente os limites simbólicos aos quais estava restrita, em cumplicidade com o público. Ela enfatizou a arbitrariedade do estereótipo ao ponto de permitir que o público visse seu agenciamento por detrás dele. Expôs assim as normas que regiam as representações hegemônicas hollywoodianas e fez disso seu sucesso comercial.

Ao contrário de Rita Hayworth que compôs personagens que se aproximaram cada vez mais do branco hegemônico dos Estados Unidos, Carmen Miranda orientou-se de forma inversa, tornando-se a *entertainer* que “assumidamente” faz dinheiro com bananas. As mudanças estéticas e a associação com personagens de galãs do cinema norte-americano permitiram a incorporação de Rita ao hegemônico, provando sua americanização. Ao contrário, Carmen Miranda nunca se aproximou destes, conforme ironizava em suas performances em *nightclubs*.

Ao invés de se aproximar da língua inglesa, ela reforçava seus diálogos bilíngues, com expressões que a aproximavam de certo público brasileiro, mas também criando uma possível afinidade com o público latino-americano que compartilhava com ela da situação de estrangeiridade no contexto dos Estados Unidos:

Quando passava ao português no diálogo de quase todos os seus filmes de Hollywood, bem como em certas músicas, Carmen afirma sua distinção étnico-linguística, fazendo uma escolha simbólica que sinaliza sua afiliação étnica pan-“latina”, representando algo além do que apenas uma reversão para sua língua nativa com vistas a um efeito cômico. (SHAW, 2013, p. 61, *tradução minha*)

Sua corporalidade latino-americana em sua carreira internacional remetia a transgressão de códigos de gênero, posto que desempenhava performances não condizentes à mulher branca anglo-saxã, ao mesmo tempo em que influenciava a moda naquele país. Corroborando com a transgressão, toma-se como exemplo o episódio reconhecido ainda em 1942 no qual atuou com os *entertainers* negros Nicholas Brothers no Roxy em Nova Iorque. Do mercado carioca, a negritude passava a compor valores

próprios da “comunidade imaginada” que se consolidava e sua presença, subalternizada ou estilizada, era importante para ressaltar a integração da nação. Nos Estados Unidos, com as leis segregacionistas em voga em muitos estados, a proximidade inter-racial no palco se revelava mais problemática.

Carmen Miranda dançou com eles, entre eles e de mãos dadas, com a presença ao fundo do Bando da Lua. Em uma cena que chama atenção, Carmen e um dos dois artistas saem de mãos dadas do palco para dentro das cortinas (Arquivo do FTA). Priscilla Ovalle (2011) demonstrou em sua pesquisa como a latino-americana ficava em uma posição intermediária entre a brancura e a negritude, podendo acionar certas mudanças estéticas para se aproximar da primeira. Carmen Miranda fez o contrário nessa ocasião, aproximando-se da negritude e ainda ironizou as críticas racistas que a sua apresentação. Conforme descreve Ruy Castro:

“Ei, o que é isso? O que você está fazendo?”, berrou um homem com sotaque sulista e pescoço vermelho, nas primeiras filas do Roxy, em Nova York, numa matinê. Carmen estava dançando abraçada aos elegantíssimos Nicholas Brothers, um de cada lado. Virou-se para o lado de onde vinha o som: “Qual o problema?”, ela disse sorrindo. “Está com ciúmes, Yes?”. (CASTRO, 2005, p. 343)

Na década de 40, não era normal que uma artista branca (mesmo “latina”) tocasse ou fosse tocada fisicamente por um negro num palco de Nova York. E menos ainda por dois negros. Ou, ainda pior, além de tocar e ser tocada, se enroscasse com eles ao dançar. Levaria décadas para que, mesmo em Nova York, tais práticas passassem despercebidas no teatro. (CASTRO, 2005, p. 343)

Carmen, ciente ou não, estava mais uma vez performando uma diferença racial em cena de transgressão do decoro de gênero. A ironia utilizada pela *entertainer* era apenas mais um exemplo de seu procedimento usual que acabava por deslocar a partir do humor as normas estabelecidas. A transgressão ainda se repetiu em 1951, quando recebeu Synval Silva em sua casa em Beverly Hills e foi questionada por um policial quando este guiava seu carro. Não era comum, mesmo na Califórnia, que um negro dirigisse um carro com uma branca o acompanhando no banco da frente. A situação terminou sem maiores problemas quando Carmen se identificou e contou ao policial que se tratava de um de seus compositores.

Em *Copacabana*, quando Carmen Miranda atuou, pela primeira vez, ao compor um casal protagonista, ela o fez com um ícone do humor judeu, Groucho Marx. O comediante de origem judaica certamente era marcado racialmente no contexto norte-

americano, mesmo que de forma atenuada. Carmen ainda travara relações e parcerias no cinema com Jerry Lewis, em *Scared Stiff* (1953), e na televisão com Milton Berle, ambos comediantes de origem judaica. As associações se davam em um período no qual Carmen se aproximava da comédia, quando passava a fazer humor de si mesma. Reflexões sobre a relação entre a autoironia de Carmen e o humor judeu no cinema vão além dos objetivos da tese, embora sinalizem aspectos interessantes na medida em que se trata de artistas racialmente subalternizados. Em síntese, cabe aqui ressaltar mais uma vez uma associação entre Carmen e uma racialização subalterna, abrangendo justamente o período em que ressaltava suas características estereotípicas.

Carmen Miranda nos Estados Unidos evocava o que se distanciava do hegemônico, das normas calcadas na dominação masculina heterossexual e branca (expressas na exclusão dos romances de sua narrativa) e de forma ambígua alcançava a fama e uma posição de destaque ao performar a diferença. Não se trata da simples afirmação da diferença em sua subalternização. A paródia, o humor e o exagero acabavam por expor os mecanismos excludentes das representações as quais participava. Como descreve Lisa Shaw:

Carmen, que era uma talentosa mímica, era claramente versada nas mecânicas da paródia e sua persona fílmica, que era articulada na ultraextravagância e no excesso, tanto visual como sônica, envolveu uma forma de consciente autoparódia, que expôs o artifício da performatividade de seu texto, assim enfraquecendo o estereótipo redutivo da mulher genérica latino-americana. (SHAW, 2013, p. 79-80, *tradução minha*)

A trajetória de Carmen se definia a partir de uma cumplicidade subversiva, possibilitando leituras tanto hegemônicas quanto subalternas. A cumplicidade atuava como pré-condição de sua carreira, na medida em que dialogava com um público que esperava ver em suas performances a diferença racial latino-americana. Suas performances, aparições públicas e entrevistas não deixavam de ressaltar os aspectos estereotipados de sua *persona*. Carmen os afirmava, jogando com e contra eles, tornando sua caracterização absurda, ao mesmo tempo em que sublinhava sua construção arbitrária. Tais aspectos não eram necessariamente perceptíveis a todos, muitos poderiam simplesmente ver em Carmen apenas a mesma cumplicidade, enquanto outros poderiam compreender suas negociações e ver nelas questionamentos e indagações a normas sociais abrangentes.

Para além das leituras convencionais de Carmen Miranda que apenas visualizavam a relação de Carmen Miranda em sua redução ao estereótipo, outras percepções e apropriações de sua imagem foram tomando corpo de determinados sujeitos contemporâneos a sua carreira. Enquanto meu foco neste capítulo centrou nos deslocamentos possíveis de serem captados na trajetória de Carmen, no próximo meu objetivo será analisar como se deram suas outras recepções, considerando o vínculo estreito entre a forma de ver determinados produtos da cultura de massa e a experiência social daqueles que o veem.

## CAPÍTULO 6: CARNAVAL CAMP: IRONIA E RECEPÇÃO NA TRAJETÓRIA DE CARMEN MIRANDA

### 6.1. “Você se parece mais comigo do que eu”: deslocamentos camp em Carmen Miranda

Some people say  
I dress too gay,  
But every day,  
I feel so gay;  
And when I'm gay,  
I dress that way,  
Is something wrong with that?  
(The Lady in the Tutti-Frutti Hat)

No excerto da letra da canção *The Lady in The Tutti-Frutti Hat*, interpretada por Carmen Miranda em *The Gang's All Here*, a *entertainer* se defende de uma suposta acusação de que se veste de forma exageradamente alegre, alegando que tal vestimenta corresponde a seu natural estado de espírito. A iconografia de sua personagem, por sua vez, afasta-se daquilo que é tido como razoável para uma vestimenta comum, associando uma sensualidade transgressora, supostamente “natural” às latino-americanas, com sua performance baseada no exagero e artificialidade na composição de sua roupa. Assim, temos a expressão vocal e corporal da autenticidade (“natural”) contrastando com a sua vestimenta exagerada (“cultural”), conjugando de forma paradoxal espontaneidade e despropósito artificial.

A ambiguidade sugestiva da letra compõe outro paradoxo, insinuado também no subtítulo de uma foto sua, “In Gay Days”, publicada em revista ilustrada daquela época. Os dias felizes sugeriam o escapismo e a utopia, via entretenimento materializado nos musicais nos quais Carmen Miranda atuava, justamente no sombrio período da Segunda Guerra. A felicidade estampada na performance de Carmen parece ora sugerir uma ingenuidade absoluta dos tempos em que vive, ora pura fabricação sustentada pela ênfase no exagero, podendo ser confundida com uma performance *drag*.

Tal possibilidade de leitura se acentua na utilização ambígua, em possíveis leituras do termo “gay” que dá margem à interpretação do excerto como uma liberdade de se vestir não simplesmente de modo feliz, mas de forma associada à homossexualidade. A tensão novamente se estabelece entre a alegria da performance

teatralizada da homossexualidade e a vivida na realidade, marcada pela clandestinidade e ameaça explícita de criminalização ou patologização de seu tempo.

A ênfase na ambiguidade dissolve os significados estabelecidos e os coloca sob tensão. É sob essa potencialidade demolidora de significados estabelecidos que Carmen Miranda participava e também assistia de outro tipo de “gay days” durante a sua vida artística. Allan Bérubé (1990), em um projeto de reconstituição de experiências homossexuais nas forças armadas norte-americanas durante a Segunda Guerra Mundial, por meio da história oral, de entrevistas e de pesquisa documental, narra um interessante testemunho do soldado Robert Fleisher, colhido em entrevista, sobre um show de variedades no campo de guerra Hulen, no Texas, em 1943:

A experiência civil de Fleisher como um costureiro em Manhattan caiu como uma luva no campo Hulen. “Não havia uma mulher no show”, ele explicou. Nós fizemos todas nossas roupas e cenários”. Alguns companheiros decidiram fazer a parte de imitação do sexo feminino, e Fleisher se tornou uma estrela. “Eu nunca me montei como drag na minha vida até então, mas lá eu fui a encarnação de Carmen Miranda! Eles me chamavam de ‘Carmelita Ack-Ack’, porque a artilharia soava como ack-ack. Nós arrebetávamos! O lugar desmoronava. Eu sambava em uma fantasia bizarra de miçangas vermelhas, amarelas e verdes e algum tecido e com frutas colocadas em cima de minha cabeça. Isso deve ter acontecido em todos os campos dos Estados Unidos. (BÉRUBÉ, 1990, p. 67, *tradução minha*)

O entretenimento era aspecto considerado importante nas forças armadas. Havia até mesmo uma escola para ensinar membros do *Special Service Division* e especialistas em teatros para assistir e comandar tais empreendimentos que ocorriam dentro e fora do país, contando com roteiristas, pessoas especializadas em fazer as vestimentas e cenários, dirigir, responsáveis pela maquiagem etc. Tais aspectos buscavam simultaneamente produzir relaxamento e diversão, senso de comunidade e patriotismo. Não se tratava, portanto, de apenas entretenimento, mas de enfatizar por meio das narrativas a subordinação da individualidade à nação, sobrepondo às obrigações de soldado a adesão do cidadão (BÉRUBÉ, 1990; CALDWELL-O’KEEFE, 2011).

Pela primeira vez, o entretenimento se fazia desde uma burocracia institucional do próprio exército, tamanha a importância que se atribuía a tais funções durante a Segunda Grande Guerra, apoiando-se na experiência de civis especialistas em entretenimento. Para além dos shows da USO, que contavam com a presença de celebridades do cinema e da música nacional, os shows amadores contavam com

predicativos especiais. Marcados por componentes didáticos que suportavam a experiência de ser soldado na guerra, bem como favorecia adesão à moral do exército, promoviam o envolvimento dos membros das forças armadas e eram muito mais acessíveis em qualquer lugar onde se encontravam campos e bases aliados. Incentivar a moral militar significava como contrapartida estimular a máquina de guerra, colaborando para a coesão dos membros e fortalecendo assim a integração destes a uma instituição maior. Por fim, colaborava-se com uma visão hegemônica da instituição das forças armadas como branca, masculina e heterossexual (CALDWELL-O'KEEFE, 2011).

Nas bases e campos masculinos, com a falta de mulheres, homens faziam não apenas serviços tidos como femininos, como as interpretavam nos palcos. *Blueprint Specials* era uma revista publicada e distribuída pelo exército, na qual se incluíam homens vestidos de mulheres como exemplos de interpretações variadas dos shows. A recepção predominante na mídia e nas forças armadas, dentro uma ótica *mainstream*, interpretava tais espetáculos como humorísticos, compondo a estratégia de promover entretenimento, elevar a moral e a integração necessária aos soldados (BÉRUBÉ, 1990). Nesta visão tradicional, os descompassos na performance da feminilidade por homens, os contrastes entre corpos masculinizados do exército exercendo funções e vestindo roupas femininas tinham efeito cômico e acabavam por reforçar a norma heterossexual e masculina (CALDWELL-O'KEEFE, 2011).

Acidentalmente, acabou-se por produzir um “refúgio temporário onde soldados gays poderiam soltar seus cabelos para entreter seus companheiros” (BÉRUBÉ, 1990, p. 67-68, *tradução minha*). As relações entre atores e espectadores produziram leituras de tais interpretações como performances *drag*, além de sugerir sentidos homossexuais às narrativas. Um *entertainer* homossexual

[...] poderia curtir, ver – ou ser – um homem de verdade sob um vestido, beijando, dançando com, ou cantando músicas de amor com outros homens e então aproveitar a riqueza subsequente dos duplos sentidos, transformando cada aspecto da performance em uma subtrama homossexual. Quando ele sabia que havia outros homens gays atuando ou na plateia, com uma piscadela ou com uma troca de olhares, podia compartilhar seu prazer secreto com eles, expandindo sua apreciação solitária para uma experiência de grupo. Nesse sentido, as performances *drag*, onde quer que tenham se dado, abriram inadvertidamente espaço social no qual os homens gays difundiram sua cultura secreta. A graça estava no desconhecimento dos membros da plateia – uma subtrama sobre homossexualidade estava sendo

criada bem abaixo dos olhos deles e ninguém percebia. (BÉRUBÉ, 1990, p. 72, *tradução minha*)

Não se trata de algo espacialmente delimitado, antes amplamente difundido. Em especial, um espetáculo teve sucesso surpreendente, *This is the Army*, e se tornou imensamente popular nos Estados Unidos, foi apresentado na Broadway por quase dois meses e com imitações em outros campos, mesmo fora do país. Consta que entre outubro de 1942 a agosto de 1943 o espetáculo rodou os Estados Unidos, com destaque para uma apresentação ao presidente Roosevelt, que declarou seu prazer em ver um soldado personificando a cigana Rose Lee, em performance de strip-tease (BÉRUBÉ, 1990, p. 78).

Aparentemente paradoxal e não representativa, a relação entre homossexualidade e forças armadas teve uma significação especial naquele contexto histórico. Uma distinção especial se faz entre a Primeira e a Segunda Grande Guerras: enquanto a primeira foi caracterizada pela condenação e punição esparsa da sodomia, a segunda, com o aumento da importância da autoridade psiquiátrica na instituição, se caracterizou por um profundo e contínuo procedimento de rastreio da homossexualidade, introduzindo o conceito do homossexual como um tipo.

Consolidou-se um “aparato administrativo para gerenciar os funcionários homossexuais, baseando-se em diagnósticos, hospitalização, vigilância, interrogação, dispensa e doutrinação de massa” (BÉRUBÉ, 1990, p. 02, *tradução minha*). O rastreamento tomou formas diferentes durante a guerra, muitas vezes sendo mais tolerante com a homossexualidade, desde que não declarada, e em outros períodos as dispensas, com inúmeros danos pessoais ou profissionais ao ex-soldado, foram incentivadas.

Tais procedimentos podem ser considerados parte constituinte da história contemporânea da sexualidade, em termos foucaultianos<sup>40</sup>. Foucault (2007) data do final do século XIX a invenção de uma personagem médico-jurídica do homossexual, sobrepondo-se à punição da sodomia que se definia pela perseguição ao ato, e era então substituída por uma busca incessante de uma “natureza” definidora de caráter – produto

---

<sup>40</sup> Segundo Foucault, “A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder” (2007, p.116-117).

de desvio congênito ou ambiental, que a sociedade deveria regulamentar de modo a se preservar. Risco à coletividade, a homossexualidade foi então concebida como uma ameaça à organização da sociedade, no pensamento hegemônico da época, podendo ser um vetor de desintegração moral.

Alguns autores, como David Halperin (2000), argumentam que a construção da homossexualidade equivaleu, subsequentemente, à invenção da heterossexualidade: como uma identidade coerente, supostamente natural e tida como pré-condição à civilização. A homossexualidade como efeito de um discurso psiquiátrico do fim do século XIX era uma construção que dependeu de uma materialização via instituições (desde escolas a hospícios e prisões), garantindo aos sujeitos progressivamente durante o século XX a compreenderem a si mesmos a partir da polarização heterossexual e homossexual como identidades estanques e não-problemáticas, constituindo uma sociedade heteronormativa<sup>41</sup>. Pensando a subjetivação como algo que se realiza a partir das categorias disponíveis em determinada cultura, considera-se que tal forma de identificação, a partir da díade hétero/homo, é histórica e, mais precisamente, contemporânea.

Da necessidade de historicização, o estudo de Bérubé (1990) sugere que uma forma importante da materialização norte-americana da homossexualidade se deu dentro das forças armadas. Considerando o período do auge de recrutamento, entre 1940 e 1941, dezesseis milhões de alistados (12% da população estadunidense de 1941) de diversas origens geográficas e sociais se confrontaram com a noção, muitas vezes por eles desconhecida, de homossexualidade. Dentro das forças armadas, entretanto, vivenciavam relações próximas e, às vezes, íntimas com outros homens, proibitivas de se realizarem em termos eróticos. As forças militares são caracterizadas por aquilo que Eve Sedgwick (1985) denominou de desejo homosocial, uma forte liga entre homens

---

<sup>41</sup> Concebida a partir da invenção histórica do binômio heterossexual-homossexual, o qual deu prioridade à heterossexualidade considerada então natural e socialmente desejada, a heteronormatividade constituiu-se como uma característica marcante da sexualidade contemporânea. Esta, por sua vez, se sobrepôs ao dispositivo de aliança, regulador das relações familiares (FOUCAULT, 2007), tendo então a heteronormatividade se constituído como “um sistema de normas conectado com uma forma de vida particular, uma forma de vida que compreende um número de elementos inter-relacionados, todos eles fundidos em um estilo singular de existência social. Esse sistema de normas não faz mais do que descrever como as pessoas vivem ou devem viver, tão como definem um horizonte de expectativas para a vida humana, um conjunto de ideais para os quais as pessoas aspiram e contra os quais elas medem o valor delas próprias e da vida de outras pessoas” (HALPERIN, 2012, p. 450, *tradução minha*). Tal horizonte de expectativas se delineou a partir da valorização do casamento com pessoa do outro gênero e sexo, impactando em normas no que diz respeito à intimidade, amor, amizade, solidariedade, educar crianças, divisão do espaço da casa, finanças, sucessão geracional etc.

própria a sociedades de dominação masculina, tratando-se aqui de uma instituição que a representa de forma máxima. Tal desejo configurou-se historicamente nas sociedades contemporâneas a partir da recusa internalizada, com suas tensões constitutivas, do desejo erótico (homofobia).

Considerando que as normas falham e que o poder, em seu sentido positivo, cria muitas vezes o que a norma busca evitar, Foucault (2007) fala de uma proliferação de sexualidades dissidentes, o que pode ser encontrado nas leituras subalternas das forças armadas. Bérubé (1990) demonstra como aquele espaço era muitas vezes um espaço de troca de experiências e de constituição da identidade mutuamente a partir delas. Perceber-se longe das comunidades tradicionais e do controle parental permitiu também explorar estratégias para fazer valer o amor entre iguais, buscando espaços, bares e hotéis nas cidades próximas às bases militares, conformando, de forma irônica, aspectos essenciais nas cidades que cresceram depois da guerra, marcadas por ambientes de sociabilidade homossexual.

Sedgwick (2007) explora como as sociedades contemporâneas se definem por um regime de controle e opressão com características singulares ao que ela denominou de epistemologia do armário. Recusa considerar o armário como uma escolha individual, segundo o pressuposto de que a superação da opressão social dependeria de um esforço pessoal concretizado pelo “*coming out*”. Antes, compreende o armário como um regime de conhecimento marcado por alocar a homossexualidade ao privado, ao segredo, enquanto que garante o espaço público à heterossexualidade.

Não se trata apenas de proibir certas expressões públicas de amor entre iguais, mas também de um complexo controle de expressões de gênero. Butler (2003) considera que as sociedades contemporâneas são caracterizadas por uma compreensão de gênero baseada em uma matriz heterossexual na qual se exige uma coerência entre sexo anatômico, gênero, desejos e práticas sexuais. Gêneros inteligíveis são aqueles que se performatizam a partir desta coerência, sendo alocados à abjeção aqueles que rompem o *continuum* socialmente imposto, como homens que se portam socialmente como mulheres. Nas palavras de Esther Newton, em seu clássico estudo sobre a cultura *drag* do pós-guerra, em uma perspectiva contemporânea hegemônica,

A homossexualidade consiste em desvio do papel sexual constituído por duas partes relacionadas, porém distintas: escolhas de objeto sexual “erradas” e apresentação do *self* a partir de um papel sexual “errado”. O primeiro desvio é compartilhado pelos homossexuais, mas

pode ser bem escondido. O segundo desvio logicamente (nesta cultura) corresponde ao primeiro, o qual simboliza. Mas ele não pode ser escondido e, na verdade, compõe o estigma. (NEWTON, 1999, 101, *tradução minha*)

Os shows nos quais homens homossexuais participavam nas forças armadas não apenas apresentavam publicamente aquilo que deveria estar na clandestinidade da esfera privada, mas o exibiam de forma exuberante, sob a pressuposição de que o objetivo ali era meramente cômico. Tal como nos shows *drag* do pós-guerra, tratava-se de ostentar o armário (NEWTON, 1999), performando não apenas o encontro amoroso entre dois homens, mas a incorporação de uma feminilidade enfatizada, a qual muitas vezes se referenciou, por motivos que serão explorados, na figura de Carmen Miranda:

A personagem feminina mais interpretada por soldados, fossem eles gays ou não, era também a estrela de cinema mais *camp* do começo da década de 1940 – Carmen Miranda. Participando do filme *Technicolor* de 1943 *The Gang's All Here* como uma cantora sulamericana de saias rodadas, de barriga à mostra, com imensos brincos pendurados e turbantes de frutas amontoados muitos centímetros acima, Carmen Miranda se tornou um ídolo de *drag queens* e de soldados artistas também. (BÉRUBÉ, 1990, p. 89, *tradução minha*)

Bérubé (1990) aponta a existência de um “Blueprint Special” em 1944 sobre o show “Hi Hank!” no qual eram incluídos cinco páginas de personificações masculinas de Carmen Miranda. Segundo o autor, em abril de 1941, um escritor da revista *Theater Arts Magazine* ainda reportou que os funcionários das forças armadas não mais aguentavam interpretações masculinas de Carmen Miranda e declaravam “desesperadamente” a necessidade por mais variedade (BÉRUBÉ, 1990, p. 89). O autor qualifica a *entertainer* brasileira como a mais *camp* do início dos anos 40, mas não explica qual a relação entre artista e seu público e nem explora o que caracteriza essa linguagem ou estética *camp*.

Busco explorar a relação entre recepção entre homens homossexuais daquele contexto e cultura de massas, para adentrar em seguida na questão da personificação particular da figura de Carmen Miranda. A questão que este subcapítulo coloca é: como uma personagem que foi caracterizada como um estereótipo de latino-americana, próprio aos discursos hegemônicos e conservadores marcados pela “colonialidade”, pôde ser reapropriada por sujeitos subalternos em uma lógica heteronormativa? Como

tais sujeitos puderam, a partir da personificação de Carmen, colocar em questão normas sociais abrangentes?

Analisei, no capítulo 3, como a retórica da autenticidade permeava a busca da audiência por estrelas de musicais. Em outros termos, o público em geral era marcado por um discurso que buscava coerência na *persona* das estrelas, em mecanismos que muitas vezes aproximavam a estrela de suas personagens. Carmen Miranda, por sua vez, teve sua carreira marcada pela autoparódia, o que salientava sua construção arbitrária. Como tal, fez parte de um rol de estrelas que era alvo de uma audiência específica que se caracterizava não pela simples busca da autenticidade, mas pela identificação com o artifício e o exagero. Tal recepção foi encontrada por muitos autores (BABUSCIO, 1999; DYER, 2004; HALPERIN, 2012) entre o público homossexual masculino, para o qual, por sua vez, em ambientes de sociabilidade próprios, a personificação de certas estrelas adquire uma importância especial, na qual se destacam as performances de *drag queens*.

A interpretação *drag* de Greta Garbo abre o subcapítulo de Judith Butler (2003) sobre os atos corporais subversivos de *Gender Trouble*. Na lógica da autora, gênero é uma construção performativa que, portanto, não existe em estado natural ou original – é fruto da repetição estilizada, por sua vez regulada por normas sociais. A subversão das normas de gênero, praticada por sujeitos situados social e historicamente, depende de sua repetição deslocadora, já que o ponto de partida da agência não pode ser retirado do tempo e do espaço.

Butler (2003) parte da descrição da personificação de Garbo de um texto muito anterior, de Esther Newton (1999), centrado na análise etnográfica do mundo *drag* do pós-guerra norte-americano. Neste espaço, a performance da incoerência é tida como um ponto central no palco, quando um sujeito de sexo anatômico masculino interpreta o feminino, enfatizando aspectos ambíguos de gênero, transformando o gênero de uma suposta prioridade ontológica em uma fabricação performativa. São esses espaços, abstraídos na análise de Butler, que permitem sujeitos ostentarem o que é alocado à privacidade: o armário.

Tem-se uma aparente contradição: os sujeitos que são obrigados a ocultar o que é visto como incoerência de gênero e sexualidade, ou passar-se por quem não se é, são os mesmos que potencialmente se caracterizam pela ostentação explícita do que é tido socialmente como incoerência. Aparentemente contraditório, o dispositivo do armário marca sensibilidades que, por sua vez, se traduzem em estratégias políticas. Viver sob

tal dispositivo pode suscitar a intuição sociológica da vida como um papel, ou, em termos mais contemporâneos, possibilita a consciência da performatividade de gênero. Algo perceptível na análise de Jack Babuscio, quando ele diz que:

A experiência de “passar por” frequentemente produz uma sensibilidade gay. Ela pode, e muitas vezes o faz levar a uma consciência elevada e apreciação para o disfarce, personificação, projeção de personalidade e às distinções a serem feitas entre comportamento instintivo e teatral. (BABUSCIO, 1999, 124)<sup>42</sup>

Considera-se que a experiência social produz uma sensibilidade gay, caracterizada de forma complexa e alvo de discussão acadêmica profícua. Susan Sontag (1999) foi a primeira a explorar academicamente o que definiu como uma sensibilidade ou uma estética *camp*<sup>43</sup> na década de 60. A autora analisa tal sensibilidade como caracterizada pela valorização da forma ao invés do conteúdo; constitui-se em uma “visão do mundo em termos de estilo”, o mundo como um fenômeno estético, avaliado “em termos de grau de artifício, de estilização”. *Camp* é ver a beleza no que definitivamente não é bonito, baseado no “amor ao exagerado”.

O que se valoriza no *camp* não é o realismo, a fidedignidade ao real, mas, ao contrário, as coisas serem o que elas não são. Enquanto a verdade é no pensamento ocidental canônico, desde o pensamento platônico, aquilo que se alcança por meio da refutação da falsidade, o *camp* vê o mundo rejeitando sua coerência última, ou melhor, a partir do riso desmonta sua coerência. Enquanto a sociedade ocidental elabora a ideia de

---

<sup>42</sup> A relação entre armário e personificação foi abordada por vários autores depois de Babuscio (1999). David Halperin a sofisticou na citação a seguir: “Queers [ou gays] têm que fazer o melhor que podem para esconder a aparência de sua condição queer, para esconder o estigma visível da homossexualidade e para se passarem como héteros, pelo menos em algumas situações. Isso significa que queers que desejam se manter escondidos precisam refletir sobre como personificar pessoas ‘normais’. Eles têm que agir como héteros. Eles tem que se fazer enquanto uma *drag* hétero” (2012, p. 196, *tradução minha*). Em outros termos, eles performam a masculinidade heterossexual, mas de forma consciente, o que não se dá com homens heterossexuais, pois estes têm seu gênero e orientação sexual naturalizados: “parte do que está envolvido em ser hétero é aprender a imitar homens hétero, performar a masculinidade heterossexual e esquecer o que você aprendeu, bem como esquecer o fato de que você está performando” (2012, p. 197, *tradução minha*).

<sup>43</sup> Palavra de origem anglo-saxônica, usado como adjetivo, uso nominal, substantivo abstrato ou adjetivacional, advérbio, verbo transitivo e intransitivo. Não tem tradução do inglês para outras línguas, mas há semelhanças em outros contextos ao que se refere. No fim do século XIX, era definido formalmente pela ênfase no exagero e falta de caráter, “ganhando vida nas girias dos teatros, alta sociedade, mundo da moda e showbiz e na vida underground das cidades” (CLETO, 1999, p. 09, *tradução minha*). Presente em círculos aristocráticos, marcadamente lembrada por Oscar Wilde, como também no mundo underground dos shows *drag*. Trata-se, desde então, de um código entre iniciados, caracterizado por tal ambiguidade: “uma necessidade de reconhecimento clandestino e comunicação ‘entre pares’, e tal modo indireto era desenvolvido em lugares mais prudentes do submundo” (CLETO, 1999, p. 10, *tradução minha*).

um *self* coerente e linear e de identidades estáveis, dentro do *camp* as pessoas não são essências: elas interpretam papéis; o mundo é visto através da metáfora da vida como um teatro.

O *camp*, na visão da autora, pode ser genuíno ou intencional. No entanto, uma eficácia maior parece recair na ideia de genuíno, aquilo que não pretende mostrar suas intenções de “falsear”; pelo contrário, é a seriedade que falha. Ou seja, o *camp* é aquele que, mostrando autenticidade, revela sua arbitrariedade, desmistifica a artificialidade do que é tido como natural. O *camp* vê as coisas de forma a dar ênfase a elas, como no uso entre parênteses, assim ele enxerga uma “mulher”, incorporada por estrelas femininas do cinema, por exemplo, ao invés de uma mulher comum.

O *camp* baseia-se na ideia de extravagância, como em uma mulher andando com um vestido feito de três milhões de folhas. O excesso conota incongruência à realidade, é demolidor de ideias estabelecidas fundamentalmente através do humor. *Camp* é, acima de tudo, uma experiência estética, a vitória do estilo sobre o conteúdo, da estética sobre a moralidade e da ironia sobre a tragédia. Se a tragédia é uma experiência de superenvolvimento, a comédia do *camp* é uma experiência de subenvolvimento e, acima de tudo, de deslocamento (SONTAG, 1999).

Incongruência, teatralidade e humor parecem ser facilmente identificáveis à imagem da *Lady in the Tutti-Frutti Hat*, cuja performance está longe da verossimilhança, cujo exagero desvela em humor e aponta para a artificialidade de uma caricatura. Em uma visão simplista, nada mais seria necessário para analisar a relação entre Carmen Miranda e o *camp*. *Notes on Carmen* (DIBELL, 1991) é um texto publicado no qual a imagem da *entertainer* diminuta entre bananas e morangos, no filme de Busby Berkeley – autor considerado essencialmente *camp* por Sontag –, ilustra um texto em que a autora adequa a caricatura extravagante de Carmen às descrições de Sontag. Deixa de fora, no entanto, um aspecto importante do *camp*: a recepção, “the eyes of the beholder”, ou os olhos de quem o vê. Um aspecto central na definição do *camp* é sua dimensão relacional. O valor do *camp* não existe em si, mas depende de um contexto e uma leitura específica.

Associado a uma forma especial de ler e decodificar o mundo, o *camp* se define por uma combinação paradoxal entre deslocamento “aristocrático” e nivelamento “democrático”. Só os iniciados compartilham códigos que através do humor demolem as hierarquias sociais. A relação entre sensibilidade ou estética *camp* é quase ignorada e apenas aparece de forma superficial nas últimas notas de Sontag (1999), quando a

autora interpreta o *camp* como de natureza essencialmente apolítica. A bibliografia recente o explora como este pode se constituir numa forma de subversão por meio da ênfase no artifício que expõe a arbitrariedade daquilo que é naturalizado por meio da cultura: em especial, das normas de gênero.

A nova interpretação é fruto de um novo momento histórico pós *Stonewall*, no meio da década de 1970, dentro de um contexto marcado pelo movimento liberacionista gay e de luta por direitos de cidadania. A partir de então, coloca-se a questão de se o *camp* deveria ser usado ou abandonado. Seria uma forma de resistência ou reforço do estereótipo? Nesse contexto, vários autores se debruçam sobre o *camp* e ele passa imediatamente a ser teorizado como uma forma de lidar com a opressão social no contexto pré-Stonewall. Jack Babuscio sugere que “o humor constitui uma estratégia do *camp*: um meio de lidar com um ambiente hostil e, nesse processo, de definir uma identidade” (1999, p. 126, *tradução minha*); “essa visão de mundo é cômica. Rir, antes de chorar, é o meio de lidar com uma situação dolorosamente incongruente dos gays na sociedade” (1999, p. 127, *tradução minha*).

Concebendo o *camp* como uma sensibilidade gay, teóricos como Babuscio (1999), Dyer (2004) e Doty (1993), exploram uma relação tida como especial entre o *camp* e o cinema. No filme *Celluloid Closet* (EPSTEIN; FRIEDMAN, 1995), aborda-se a história do cinema norte-americano, demonstrando como a homossexualidade apenas apareceu de forma explícita e positivada a partir da década de 90, com raras exceções anteriores. No período estudado, um forte controle de sugestões homossexuais ainda era regido pelo Hays Office. No entanto, a não representação literal não impediu que se estabelecessem formas de identificação. Sob o regime do armário, a homossexualidade não deixou de se expressar no cinema, de forma conotativa. Segundo Alexander Doty “a conotação tem sido o armário representacional e interpretativo da cultura queer por muito tempo” (1993, p. xi, *tradução minha*), gerando por sua vez uma consequência imprevista, a “tendência de fazer nascer fantasmas (da homossexualidade) em todos os lugares” (1993, p. vii, *tradução minha*).

Na análise do autor, aspectos não normativos de sexualidade estão veladamente presentes na produção, texto e recepção do cinema *mainstream* norte-americano, salientando a importância de autores e outros trabalhadores homossexuais, especialmente na história dos filmes de horror e nos musicais (DOTY, 1993, p. 14). De outro lado, Richard Dyer (2004, p. 164) aborda a importância do cinema como um escape para homens gays, tornando-se mesmo um espaço de sociabilidade próprio.

Salienta-se a importância que a estética dos musicais já desempenhou entre homens gays. David Halperin (2012) disserta sobre a questão da forma dos musicais da Broadway e sua relação com a recepção entre homens gays, o que pode ser comparado aos musicais dos estúdios de Hollywood. O contraste entre narrativa e números musicais, entre diálogos e performances de canto e dança, traduzem certas expectativas específicas, na análise do autor:

O efeito imediato é nos desprender de uma realidade familiar e nos catapultar dentro de um universo mais lírico, mais vital, vívido e excêntrico. Nessa determinação emocionante de parar o show para “enviar todo um mundo empacotado” e essa celebração desavergonhada de uma realidade alternativa, do mundo mágico *Technicolor* em algum lugar depois do arco-íris, “mais teatral do que realista”, onde pessoas normais (mesmo os principais times de baseball) de forma inesperada irrompem cantando e dançando o *ethos* lírico do musical da Broadway – em sua forma interruptiva, na forma de deslocamento baseada na suspensão da realidade – expressa o desejo gay, as respostas para o que os homens gays querem, muito melhor do que qualquer um que denota literalmente ou incorpora o modo de ser gay. (2012, p. 104, *tradução minha*)

Compreende-se então como o próprio musical foi interpretado como *camp*, através de sua estética que combina extravagância, utopia e humor. Aliados ao musical, as relações íntimas entre um público homossexual masculino e o cinema estabeleceram-se também por meio de seu vínculo com estrelas. No capítulo três expus a relação entre as estrelas e determinados tipos que são a chave a partir da qual os estúdios trabalhavam comercialmente a *persona* e as personagens da estrela.

Em especial, estrelas femininas<sup>44</sup> e suas personagens incorporam certos maneirismos que as tornam atraentes para o público e, ao mesmo tempo, favorecem uma leitura *camp* para determinadas plateias. Babuscio salienta a intensa teatralidade de Bette Davis: “sua voz cortada, caminhar estridente, risada rouca, suas mãos que golpeiam pelo espaço com seus cigarros soltando fumaça”; continua: “seus toques estilizados projetam uma imagem de autoridade emocional, inteligência e

---

<sup>44</sup> Uma ambiguidade *camp* caracteriza a recepção gay de estrelas mulheres, afirma David Halperin, ao mesmo tempo reduzidas à caricatura e alçadas à fama: “Divas podem ser mulheres caricaturais, mas elas não são sem um certo poder e autoridade sobre elas mesmas. Além de tudo, divas são superestrelas. Elas não são apenas caricaturas da feminilidade e epítomes do que nossa sociedade considera como não sério (...). Feminilidade nelas compreende força, intensidade, autoridade e prestígio (...). Ao invés de contestar ou subverter a feminilidade convencional, elas adquirem poder através de uma performance exagerada, excessiva e hiperbólica” (HALPERIN, 2012, p. 252, *tradução minha*).

autossuficiência ‘masculina’” (BABUSCIO, 1999, p. 125, *tradução minha*), tudo isso sugerindo uma possibilidade de ler suas personagens como construção paródica de si mesmas.

Richard Dyer (2004, p. x) leva adiante uma interpretação mais completa da recepção gay da figura de Judy Garland, sobre como homens gays usaram a imagem da mídia dominante como um meio de comunicação sobre suas próprias experiências. Explorando a ideia de que as estrelas são intertextuais e que o público também tem um papel ativo em sua imagem, salienta que “o público não pode fazer com que as imagens midiáticas sejam o que ele quer, mas pode selecionar da complexidade da imagem os significados e sentimentos, as variações, inflexões e contradições que funcionam para ele” (2004, p. 04, *tradução minha*). O autor analisa como Judy Garland, durante os anos 50, depois de tentativa de suicídio, produziu uma ruptura com sua *persona* vinculada a suas personagens na MGM caracterizadas pela simplicidade e provincianismo do tipo “girl next door”.

Rompendo com a retórica realista que vincula estrela e suas personagens, Garland acabou causando então uma percepção de que ela se autoparodiava nos filmes, apresentando sua “normalidade” como produzida. A identificação entre estrela e seu público se deu por meio da relação especial com o suposto provincianismo de Garland, relação esta marcadamente conflituosa e não-normativa. Vinculada à tentativa de suicídio e ao uso abusivo de álcool e cantando músicas de superação e felicidade, sua imagem não apenas se dissociou de sua *persona* e personagens como permitiu uma identificação com a ideia de se conseguir viver a despeito de uma opressora ordem normativa. O distanciamento de papéis glamorosos e sua androginia nas telas, em determinados personagens, também puderam ser lidos como uma falha em representar a feminilidade. A androginia estilizada também se relaciona com o *camp*, pois é facilmente objeto de personificação.

A combinação entre força e sofrimento, poder e vulnerabilidade, abjeção e glamour, é novamente tocada em uma análise do público gay, desta vez em relação a Joan Crawford, empreendida por David Halperin (2012). Dentro de uma perspectiva afinada com os estudos queer, busca evidenciar antes processos normativos e suas fissuras do que processos de reconhecimento via identidade sexual que muitas vezes foram constituídos em direção à normatização de sexualidades dissidentes. Nesta linha, seu interesse por objetos culturais é central, na medida em que estes não representam explicitamente gays, mas têm a capacidade de representá-los mais intensamente, por

denotarem potencialidades de desafio à normalidade. Em vez de lutar por uma identidade mais aceita socialmente, os produtos fílmicos, em especial relacionados a estrelas de cinema, têm como norte utópico um outro mundo.

Diferentemente de teóricos anteriores que interpretam o *camp* como uma sensibilidade pré-Stonewall em um período no qual a política identitária não teria espaço de expressão, Halperin (2012) pontua que o que ocorreu foi distinto: experiências subjetivas (ainda constitutivas de homens gays) entraram no armário depois da emergência de Stonewall e da luta por reconhecimento. O centro de sua discussão é a existência de outra forma de recepção da cultura de massas, ainda vigente, perceptível muitas vezes desde a infância de sujeitos não heterossexuais, que busca dissidência na forma de ler a cultura heteronormativa. Na visão do autor, o *camp* é um gênero de discurso situado historicamente, mas que se desenvolve não apenas como resultado de uma subcultura, mas como processo de subjetivação mais amplo que marca aqueles que não se adequam às normas de gênero e sexualidade.

Halperin (2012, p. 31-32) compreende então o *camp* como gênero tal como o literário, com certas convenções de discurso e comportamento que governam as interações pessoais em contextos particulares, definem tópicos importantes e estilos de comunicação. Constituindo respostas irônicas à cultura *straight*, em divergência com outras subculturas, é caracterizado por uma longa história sobre rir de situações que para outros são trágicas. Joan Crawford é identificada a partir destas circunstâncias em que é humilhada, traída e exposta, de forma histérica e fora de controle. Reinterpretando tais experiências próprias à dominação masculina que subordina mulheres e homens gays, dentro de uma percepção estética do mundo, a cultura gay rearticula e descontextualiza tais situações, dando outros sentidos. Não se ri sobre algo aqui a partir de uma superioridade moral, mas antes em um impulso democrático dissolvente das convenções morais. Nas palavras de Halperin, a identificação com as estrelas de cinema se faz de uma forma especial:

[Homens gays] não fazem isso de forma direta ou não irônica. A identificação deles [...] é necessariamente acompanhada por um grau de desidentificação e distância e é inevitavelmente filtrada pela ironia [...]. O que nós estamos lidando aqui, de novo, é o complexo jogo da identidade e da diferença, uma oscilante duplicidade irônica – o exato tipo de duplicidade irônica que é essencial à sensibilidade *camp*. Trata-se dessa simultânea coincidência de investimento apaixonado e espanto alienado, tão típicas da cultura gay masculina. (HALPERIN, 2012, p. 265, *tradução minha*)

Os diversos estudos revelam que a recepção de uma estrela e seu vínculo com o *camp* devem ser situados historicamente. Diante da diversidade de análises, Fábio Cleto (1999) propõe que o *camp* pode ter várias utilizações e interpretações porque é uma arquitetura discursiva retorcida, “uma construção provisória erguida, por assim dizer, em ‘areias discursivas’” (CLETO, 1999, p. 09, *tradução minha*). Carmen Miranda estava longe de representar o provincianismo das personagens de Judy Garland e muito menos suas personagens se baseavam no profundo sofrimento das de Joan Crawford, ao menos no auge de sua carreira, quando Carmen já começava a ser parodiada. No entanto, tais contribuições nos ajudam a situar no rol de atrizes que foram importantes como ícones de um público homossexual masculino, bem como compreender, para situar as afinidades e diferenças, na relação específica que cada estrela construiu com seu público. Não obstante, centrado na carreira de Carmen, busco esquivar da análise a partir da relação quase de mão única entre a recepção que recodifica as performances de uma determinada artista.

Pamela Robertson (1996) muda a perspectiva de análise ao propor uma abordagem feminista *camp*. O interesse de Robertson é compreender a relação entre mulheres e homens gays de forma não unívoca, focando o agenciamento feminino tanto na atuação quanto na recepção. Sua análise parte da carreira de Mae West, que tinha uma experiência no teatro vaudeville e na estética burlesca, por sua vez baseados na estética da transgressão sexual, da comicidade das paródias, da inversão e do grotesco, tendo, portanto, muitas afinidades com o *camp*.

Suas atuações “lembram um homem interpretando mulher porque ela aparece grotesca, um homem em drag, uma piada sobre mulheres e não uma mulher” (ROBERTSON, 1996, p. 29). A autora enfatiza a proximidade entre Mae West e o artista homossexual Bert Savoy, artista que interpreta mulheres, que a influenciou. Como escritora de peças, ela muitas vezes sugeria uma afinidade entre homens homossexuais e mulheres em um mundo androcêntrico. Quando atuava nos filmes, ela compreendia seu estilo como *camp*, exagerando, tornando burlesco e expondo mulheres de forma estereotípica<sup>45</sup>. Tais caracterizações remetem à própria atuação deslocadora de Carmen Miranda no mercado norte-americano, conforme abordado no capítulo anterior.

---

<sup>45</sup> Robertson (1996) também provê análises desde *Gold Diggers* (1933) de Busby Berkeley a Madonna, enfatizando tanto como *entertainers* também se apropriavam de performances *camp*, bem como

Mas a leitura *camp* de Carmen Miranda contextualizada remete a uma apropriação singular, posto que materializou-se nas forças armadas. Durante a Segunda Guerra, Carmen Miranda tinha uma importância especial, tendo participado inclusive de filmes elaborados pelo estúdio da Fox para elevar a moral dos soldados e estabelecer contatos próximos com os soldados, apresentando-se com eles ou frequentando o Hollywood Canteen. Seu prestígio entre soldados também acompanhava sua incursão em filmes comerciais cuja temática era a Segunda Guerra Mundial.

Em *Something for the Boys* (1944, Lewis Seiler), ainda na *20th Century Fox*, Carmen Miranda é usada na narrativa não mais para descrever as relações diplomáticas entre vizinhos, mas a própria dinâmica do treinamento para a guerra nos Estados Unidos. Interpretando Chiquita Hart, herda junto com outros primos uma propriedade em uma cidade texana que, por sua vez, é alvo de interesse das forças armadas para receber as mulheres dos soldados que estão em treinamento na cidade. Chiquita atua não apenas como mediadora no desenvolvimento do amor desinteressado e verdadeiro entre sua prima Blossom Hart (Vivian Blaine) e o soldado cantor Rocky Fulton (Michael O'Shea), mas também em favor da própria coesão das forças armadas, resolvendo tensões pessoais entre militares e nos números musicais, trazendo alegria ao histórico momento bélico.

Naquele período, a interpretação de Carmen Miranda pelos soldados era difundida, visto que era um papel já interpretado na cultura de massas do período e com relativa facilidade de personificação. A identificação com Carmen Miranda não ocorreu sem razões. Seu exagero, estilização e autoparódia produziram um distanciamento do estereótipo das mulheres latino-americanas e, em um sentido maior, desestabilizaram ideias essencialistas de identidades, na visão desse público. Suas personagens estilizadas – que mantêm a forma original da baiana com caracterizações distintas – ressaltavam a estilização como traço presente na construção de identidades e então sugeriam a percepção intuitiva da construção cultural e arbitrária das identidades. Se Carmen Miranda poderia interpretar um papel e parodiar-se, por que homens não poderiam? Melhor colocado, se homens no cinema já não o faziam, por que não os homossexuais?

---

explorando as recepções femininas de filmes basicamente misóginos, marcados pela ênfase na objetificação e caricaturização das mulheres. Recepções femininas alternativas são marcadas pelo riso que causa a interpretação de papéis femininos também por mulheres, enfatizando um deslocamento por meio do exagero.

Uma personificação *camp* carregava naquele espaço militar um deslocamento simbólico importante, pois se tratava de uma dramatização da feminilidade dentro de uma instituição a qual é considerada veículo exemplar da masculinidade heterossexual. Sascha Brastoff, naquele período um soldado, fez a mais reconhecida personificação de Carmen Miranda nas forças armadas, em uma peça dirigida por Moss Hart, aparecendo fartamente na imprensa norte-americana. Devido ao sucesso, foi contratado pela *Fox* para refazer sua famosa interpretação de Carmen Miranda no filme *Winged Victory* (1944, George Cukor). O ator permitiu que se gravasse aspecto importante de uma leitura subalterna de Carmen Miranda que se repetia nas bases militares no período da guerra.

Graphic Little Theater presents "Winged Victory"  
*Chicago Daily Tribune* (1923-1963); Dec 10, 1944;  
 ProQuest Historical Newspapers: Chicago Tribune (1849-1989)  
 pg. F6

**Graphic Little Theater presents "Winged Victory"** A stage play opening in Chicago Dec. 12—a movie having its national premiere Dec. 20.

**1** Three typical young Americans, Frankie Davis (Richard Hagan), Allan Ross (Mark Daniele), and Pinkie Scario (Dan Taylor), left to right, await acceptance by the army air forces. With them is Allan's wife, Dorothy (Phyllis Avery).

**2** Pinkie is sure he'll pass the tests once the boys are called into service, and he helps keep up the spirits of the anxious boys.

**3** During their training the boys get occasional time off, and whenever possible they spend it with their wives and sweethearts.

**4** The arduous tests over, one hurdle remains—the classification board. Pinkie is told that he has been washed out because of an eye defect. He'll never be a pilot.

**5** The others, however, win their wings and are graduated in a thrilling ceremony—the high point in an aviation cadet's life. Pinkie carries on, even tho he can't be a pilot, by winning the wings of a gunner.

**6** Lt. Bobby Grilla, one of the new pilots, goes home to marry his childhood sweetheart, but their honeymoon is cut short by his orders to report for duty.

**7** Back at his base he meets his crew and finds that Pinkie is a member. They christen their bomber *Winged Victory*.

**8** Months of combat duty against the Japs are broken occasionally by entertainment at the base. Here three G. I.'s impersonate the singing Andrews sisters.

**9** One of the high points of this particular show is the impersonation of fiery Carmen Miranda by a soldier (Sascha Brastoff).

**10** The show is broken up, however, by a Jap air raid. During the air battle Pinkie is badly wounded.

**11** Allan has just heard that he is the father of a boy—and his joy is increased when he and the colonel (Philip Bounout) learn Pinkie will recover. The doctor has seen many boys die and won't the hope of the Japs that their fight will produce a better world. (THE END)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

No canto, à esquerda, é possível ver Brastoff interpretando Carmen Miranda na peça (Chicago Daily Tribune, 10 de dezembro de 1944, BDP).

Alexander Doty (1993, p. 19-38) aborda como o diretor George Cukor (1899-1983) deixou muitas passagens filmicas conotativas de homossexualidade dentro do cinema *mainstream* hollywoodiano de sua época. Alia-se ao fato de que a interpretação de Carmen Miranda foi feita por um artista homossexual. Samuel Brostofsky nasceu em Cleveland, Ohio, onde participou da equipe do Cleveland Ballet. Mudou-se ainda jovem para Nova Iorque, sendo vitrinista da loja de departamento da Macy's e terminou sua carreira como um ceramista e designer famoso, não sem antes passar por suas incursões no teatro e no cinema. Neste caso, Cukor e Brastoff permitem a conotação da homossexualidade em um filme notadamente caracterizado pela apologia às forças armadas dos Estados Unidos em guerra. Nas forças armadas, já conhecido como Sascha Brastoff, entrou para o Special Services, onde elaborou vestimentas e cenários para apresentação de variedades e participou como *entertainer* em *Winged Victory*. A peça de Moss Hart foi um sucesso na Broadway e foi apresentada em diversas localidades nos Estados Unidos. A mensagem de camaradagem e patriotismo convivia com as performances supostamente cômicas, entre as quais Brastoff se destacava. As vestimentas da peça foram realizadas por Howard Shoup, um estilista que trabalhava para o cinema norte-americano e que curiosamente veio a ser então companheiro amoroso definitivo de Sascha Brastoff. Na fantasia de Shoup, Brastoff mantinha os gestos com as mãos já conhecidos de Carmen Miranda, mas imprimindo outras caracterizações.

De forma distinta de outras interpretações de Carmen Miranda, por atores masculinos no cinema, abordados no capítulo anterior, Sascha Brastoff não a interpreta ressaltando elementos de conteúdo típicos à imagem latino-americana exótica, imortalizada por Carmen Miranda com seus chapéus de frutas tropicais. Em vez de um número que a caricaturava comicamente, o artista explora um dos seus elementos artísticos característicos: a estilização. Brastoff mantém a forma da indumentária, mas sua fantasia substitui as frutas por talheres e um uniforme do exército norte-americano, ressaltando ainda a plataforma exagerada – acentuada pelo ator – típica da *entertainer*. Troca-se a objetificação simbolizada nas frutas pelo agenciamento, expresso em sua substituição por talheres. Argutamente, Carmen Miranda fazia então parte do exército norte-americano em uma interpretação *drag*.



Não se trata exatamente de uma performance identitária de *coming out*, localizando-se em um período no qual a expressão da homossexualidade passava por um rigoroso controle e sua politização na esfera pública era impossibilitada. A dinâmica do armário deve ser contextualizada e torna-se anacrônico comparar o que se convencionou chamar de “sair do armário” previamente à politização que se configurou a partir da rebelião de Stonewall. Dentro das forças armadas, assumir-se como homossexual em público e, de forma ampliada, pelo país, nos teatros e massificada pelo cinema, era não só uma impossibilidade pessoal com consequências nefastas e duradouras, mas também impeditiva de uma recepção positivada.

O que a performance de Sascha Brastoff sinaliza é a possibilidade de uma linguagem deslocadora, compreendida apenas entre pares, que se utiliza dos meios de expressão *mainstream* para subvertê-los. Trata-se de uma leitura subversiva própria a uma experiência homossexual em uma sociedade heteronormativa. Dentro de uma instituição chave da masculinidade heterossexual e por meio da divulgação do cinema hollywoodiano. Em outros termos, as próprias instituições que produzem a heteronormatividade estão abertas a sua subversão, não se tratando de um sistema fechado e imune a questionamentos.

Carmen Miranda representava na cultura de massas a atualização da “colonialidade” redimensionada da “Política de Boa Vizinhança”. Nas representações

filmicas, tais valores eram expressos na “utopia romântica pan-americana” que se realizava a partir dos pressupostos raciais e sexuais, materializados nos encontros amorosos heterossexuais dos casais brancos norte-americanos, rejeitando a problemática da mistura racial. As personagens de Carmen Miranda, caracterizadas pela sensualidade e caricatura humorística, eram ao mesmo tempo alvo de desejo sexual e excluídas do romance protagonista, denotavam os limites (raciais) da aproximação pan-americana. Ao mesmo tempo, a hipérbole fantasística que representava sua *persona*, as paródias e autoparódias de seu papel, acabavam por denunciar os essencialismos que justificavam a hierarquia da “colonialidade”, tornando Carmen alvo de reapropriação subversiva. De forma inusitada, a despeito dos sistemáticos controles do Estado e dos filtros de mercado, Carmen Miranda, enquanto figura síntese da união pan-americana em uma imagem quase oficial, acaba por se tornar um ícone da transgressão sexual e de gênero.

A apropriação subversiva de Carmen Miranda tem uma história que diz respeito a sua própria trajetória deslocadora nos Estados Unidos, já abordada no capítulo anterior. Além da participação de Carmen nas interpretações parodísticas de outros artistas, ela estabeleceu vínculos com Sascha Brastoff desde que o conheceu em uma de suas apresentações. Nesta ocasião, teria dito a ele, segundo o soldado: “Você se parece mais comigo do que eu” (*The Washington Post*, 24 de maio de 1945, BDP, *tradução minha*). Carmen mostrava a determinadas audiências que não apenas uma mulher latino-americana poderia ser Carmen Miranda, mas que Carmen Miranda era, na verdade, um papel. A relação entre os dois se aprofundou quando Brastoff foi contratado pela Fox e trabalhou como designer das roupas da atriz em *If I’m Lucky* (1946, Lewis Seiler). Seu agenciamento era especialmente deslocador, questionava os limites identitários e os fechamentos das representações oficiais.



No filme, Carmen Miranda vestia-se elegantemente, carregando indícios da baiana, mas com uma estilização que afastava referências concretas da figura brasileira. Junto a suas sofisticadas roupas formais, Carmen Miranda substituiu os turbantes, com penteados elaborados que mantêm sua forma. O olhar acurado de Brastoff, que pela própria profissão sabia explorar com profundidade o superficial, encontra uma artista talentosa que desde sua carreira brasileira sabia trabalhar e buscar parcerias na elaboração estilizada de suas vestimentas.

Trabalhar agenciamento via o conceito de performatividade de Judith Butler inclui superar a dualidade entre *camp* intencional ou ingênuo, tratando-a como uma falsa questão. A trajetória de Carmen Miranda pode ser qualificada como *camp* se compreendermos o termo como um gênero de linguagem que não se resume a uma apropriação de mão única por um público gay com olhar específico. É pertinente lembrar que Carmen Miranda não endereçava suas interpretações a um público homossexual, mas apostava nas paródias, exageros, deslocamentos como estratégias de lidar com o estereótipo no qual estava circunscrita, materializando-se como uma estratégia *camp* antiessencialista.

Como já abordei em outros capítulos, a carreira de Carmen Miranda tinha um espaço essencial: o palco. Deste lugar, Carmen tornou-se parte de uma genealogia de *performers* com apelo ao público gay que viria no fim do século XX ser representado por Madonna, e já no XXI por Lady Gaga, apenas citando alguns nomes. David Halperin (2012, p. 113) aborda como tal apelo não necessita de referências diretas ao

reconhecimento gay, mas antes funciona melhor quando o tema não aparece. O que caracteriza a relação entre as estrelas do palco e seu público é justamente o visual escandaloso, a transgressão e o desafio à normalidade que representam.

Esther Newton (1999, p. 96) salienta a importância das estrelas de palco femininas enquanto referência essencial a performances *drag* de sua pesquisa nos Estados Unidos do pós-guerra. Enquanto Susan Sontag revelava o caráter do mundo como um teatro, um aspecto fundamental do *camp*, Fábio Cleto explora o caráter importante que o palco tem para os rompimentos normativos queer:

Temos visto que as condições para produzir um efeito *camp* são em geral a construção impermanente do palco teatral interpretativo e que essas condições também produzem o *status* de *camp*, compartilhando as mesmas premissas provisionais, performativas e processuais e acabando por se tornar uma arquitetura discursiva queer (instável, torcida, inorgânica) nômade, insubstancial e efêmera: em resumo, um efeito da performatividade. (CLETO, 1999, p. 32, *tradução minha*)

Estilização e performance no palco são características da carreira de Carmen Miranda, bem como de suas apropriações. É dos palcos que criou seus traços característicos, sejam indumentários como os turbantes e adereços, sejam os movimentos de suas mãos e cintura, facilmente reproduzidos. Carmen e seus personificadores poderiam mesmo acentuar tais ou quais aspectos de suas características, gerando efeitos cômicos, brincando com uma suposta autenticidade construída da artista. Vestir-se de Carmen revelou-se uma forma de explorar o mundo como um teatro, a identidade como uma paródia e a autenticidade como arbitrariedade. Não obstante, isso não significava necessariamente a subversão das normas como uma compreensão socialmente compartilhada e de forma consensual.

As apropriações subversivas devem ser compreendidas a partir da relação entre Carmen Miranda e seu público: uma relação que se estabelece em sua complexidade, não a reduzindo a objeto da recepção. No capítulo anterior, abordei como suas apropriações eram difundidas pela cultura *mainstream* sem nenhum enfoque subversivo. Já neste subcapítulo o objetivo foi abordar como ela também propiciou leituras deslocadoras. A partir de agora, pretendo abordar como tais características se relacionam com sua trajetória no Brasil. Afinal, foi do palco do Cassino da Urca que Carmen estilizou e performou a baiana descoberta pelo empresário Lee Shubert.

No Brasil, a artista estava performando um ícone nacional que, como abordei no capítulo anterior, distanciava-se da performance da diferença racial levada a cabo por ela no país do norte. Não obstante, Carmen também estava envolta numa linguagem marcada por paródia, humor e inversões. Trata-se de uma estética própria à cultura popular carnalizante expressa em diversos meios da cultura de massas na capital e captada por Carmen. A questão que se coloca então é a relação entre a linguagem *camp* e a carnalização, pouco abordada, mas já levantada pelos teóricos do tema:

Tem sido possível [...] traçar uma convergência entre a cena *camp* e a carnalização bakhtiniana, já que as duas compartilham a inversão hierárquica, a zombaria paradoxal, as insinuações e trocadilhos sexuais e – mais significativamente – a relação de poder de múltiplas camadas entre o dominante e o subordinado (ou desviante), e finalmente todo o problema de quão longe a libertação “permitida” pode efetivamente ser transgressiva ou subversiva. (CLETO, 1999, p. 32, *tradução minha*)

## 6.2. A branquitude entre a ridicularização e a cumplicidade

Adão, meu querido Adão  
todo mundo sabe que perdeste o juízo  
Por causa da serpente tentadora  
o Nosso Mestre te expulsou do paraíso

Mas em compensação o teu pobre coração  
que era pobre, pobre, muito pobre de amor  
cresceu e eternizou, meu Adão  
o teu pecado encantador

A marcha “Querido Adão”, de Benedicto Lacerda e Oswaldo Santiago, foi lançada em novembro de 1935 e interpretada no filme *Alô, Alô, Carnaval!*, do ano seguinte, por Carmen Miranda. A letra versa humoristicamente sobre a queda do paraíso de Adão, não como um lamento, antes como uma ode ao pecado sexual insinuado. Trata-se de um privilégio o fato de ser parte do único filme brasileiro de Carmen Miranda preservado integralmente, no qual é possível analisar como a cantora do rádio conjugava seus dotes vocais com interpretação cênica no palco, antes de viajar para os Estados Unidos.

José Ligiero Coelho (1998, p. 74, *tradução minha*) analisa com acuidade o humor em jogo: “porque a canção é sobre o amor entre Adão e Eva e seus problemas com a serpente encantadora, Miranda ri constantemente, criando um tipo de

cumplicidade com a audiência/espectador que era típica do burlesco e teatro de revista no Brasil de seu tempo”. Lisa Shaw descreve pormenorizadamente alguns aspectos caracterizadores de Carmen Miranda na mesma interpretação:

De tempo em tempo ela abre seus olhos amplamente, bem como olha para cima e para baixo, de um lado a outro e direto para a câmera, seu sorriso constante e animadas expressões faciais chamam atenção em cômica adaptação com as insinuações das letras [...] e criando uma conexão e senso de cumplicidade com o espectador. Para sugerir duplos sentidos nas letras ela desempenha técnicas de performances, tais como revirar os olhos, sorrisos atrevidos e outros gestos faciais que eram associados com o teatro de revista e seriam usadas nas populares chanchadas das décadas de 1940 e 50, as quais apostam fortemente no humor físico e insinuações do teatro popular. (SHAW, 2013, p. 32, *tradução minha*)

Trata-se de uma estética anterior à Carmen dos teatros populares, que, como abordarei, influenciaram suas atuações no cinema norte-americano e que tiveram história própria no contexto brasileiro subsequente. *Alô, Alô, Carnaval!* é considerado um dos precursores da chanchada, baseado em um roteiro feito por João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro e com participação de vários cantores de samba. O nome de Carmen Miranda se encontra acima de todos na apresentação do filme, e seus números demoravam a aparecer, tendo o público que esperar com expectativa, enquanto se desenrolava o enredo e outros números musicais tomavam corpo. A estória parte da tentativa de dois revisteiros, Tomé e Prata, de convencer o proprietário do cassino Mosca Azul a apresentar sua revista “carnavalesca e humorística” Banana da Terra. A proposta é recusada pelo dono, que já contava com uma companhia europeia em sua programação.

Em uma narrativa cheia de inversões a companhia estrangeira é presa e o proprietário se vê obrigado a contratar a revista de Tomé e Prata. São várias as situações em que os protagonistas se envolvem em problemas e acabam saindo por cima a partir de artimanhas, invertendo-as a seu benefício. Palavras em inglês como “boys” e “girls” são pronunciadas como se lê em português, gerando efeito cômico e proporcionando uma leitura da incorporação do vocabulário do país que se tornava símbolo da modernidade, mas parodiado e substituído pela fala popular:

O tom predominantemente jocoso deste gênero cinematográfico, herdado da malandragem presente na canção popular urbana, terminava por corromper a construção de uma estética idealizada

comprometida com a propagação de imagens de um povo e um país civilizado. (GARCIA, 2004, p. 77)

Seu público alvo não eram as camadas cultas, os intelectuais ou os críticos de arte, mas aqueles segmentos da sociedade urbana que buscavam o cinema para se divertir e debochar subterraneamente – consciente ou inconscientemente – daqueles que no cotidiano se afirmavam como dominantes por serem os portadores de uma cultura dita superior. (GARCIA, 2004, p. 77)

Um elemento aparecia como central no filme: o riso. Trata-se de um riso especial, vinculado à cultura popular que preza por uma visão unitária do mundo que recusa as hierarquias socialmente estabelecidas. O riso expressa, pois, a ambivalência, ou seja, aponta as fissuras das relações de poder e das posições de dominância na sociedade que são abaladas pela possibilidade de serem alocadas ao ridículo. Em “Querido Adão”, o riso está ligado ao rebaixamento, com a transferência ao plano material e corporal de tudo que é elevado – no caso, uma canção de fundo religioso aponta para duplos sentidos sexuais.

*Alô, Alô, Carnaval!* demonstra a trama cultural na qual o riso ocupava um lugar central. O roteiro foi feito por dois também autores de sambas e fazia referência a uma revista famosa dos teatros populares e ao espaço do cassino que incorporava os sucessos da cultura popular. Em relação à produção do filme, os principais artistas esperados pelo público eram os cartazes do rádio, as músicas eram lançadas em véspera de carnaval, tal como os filmes carnavalescos. No período, os artistas que participavam das revistas também colaboravam com os filmes, muitas vezes tendo como principal fonte de renda o rádio. Carmen Miranda não participava das revistas, mas muitas das músicas que gravou também compunham a trilha sonora dos teatros populares cariocas.

*Alô, alô, Brasil!* de 1935 da Waldow Filmes e Cinédia foi lançado pouco tempo antes do carnaval, em 4 de fevereiro do mesmo ano. Ficou em cartaz por três semanas, considerado na época muito tempo, e com alta procura do público. *Alô, Alô, Carnaval!* foi lançado em 20 de janeiro de 1936. Ficou em cartaz pelo resto do mês, quebrando os recordes de bilheteria, apenas ultrapassado no futuro por *Bonequinha de Seda* (1936) e *Banana da Terra* (1939) (DENNISON; SHAW, 2004). Todo um mercado de cultura de massas se fazia articulado na capital federal e fortemente relacionado à festa que se tornava constituinte da nação: o carnaval.

Segundo Stella Caymmi (CAYMMI, 2013, p. 72), a música vendida pela indústria fonográfica e difundida pelo rádio estava estreitamente vinculada aos festejos

e normalmente era classificada ora como música de carnaval, ora música de meio de ano. O sucesso do cantor ou cantora era aferido quando a “música pegasse no carnaval”, ou seja, quando ela estivesse “na boca do povo” durante a festa. A música popular já estava incorporada aos teatros populares da Praça Tiradentes desde a Primeira Guerra Mundial e cada vez mais presente nos cassinos, enquanto o carnaval baseado na música popular adentrava o Theatro Municipal.

Wallace Downey, um empresário norte-americano radicado no Brasil, foi o primeiro a investir na relação lucrativa entre carnaval e música popular no cinema emergente. É dele o primeiro filme musical brasileiro, *Coisas Nossas*, e tantos outros, cuja temática de fundo é o carnaval:

No carnaval de 1933, a Cine-Som e a Cinédia, duas produtoras cariocas, lançaram os primeiros musicais de carnaval do cinema brasileiro, respectivamente, *Carnaval de 1933*, um média-metragem, e *A Voz do Carnaval*, um longa. Este último, um semidocumentário, teve recorde de público e contava com um grande atrativo: a estreia no cinema de Carmen Miranda, que aparecia cantando na Rádio Mayrink Veiga “Goodbye” (Assis Valente) e “Moleque Indigesto” (Lamartine Babo). (CAYMMI, 2013, p. 75)

Foi a partir da sociedade entre Ademar Gonzaga e Wallace Downey, com a empresa Waldow-Cinédia, com o filme *Alô, Alô Brasil*, de 1935, que se tornou uma prática do período o lançamento dos musicais dias antes do carnaval. O sucesso das marchas carnavalescas era tal que das 11 músicas que o filme apresentava dez eram do gênero. (CAYMMI, 2013, p. 76)

Considerando a experiência social e histórica do espectador, Dennison e Shaw (2004) revelam como o cinema partiu da experiência dos teatros de revista e, antes dele, dos circo-teatros, que ditaram certas características do comportamento no cinema. As noções de como assistir estavam marcadas por uma ideia de comunicação entre ator e público, na qual o papel do palhaço aparecia como importante. Trata-se de uma influência de longa duração na qual o palhaço-ator emerge como uma figura de destaque no cinema. Entre seus representantes estão Oscarito, Grande Otelo e, no futuro, estariam Mazzaropi e Mussum. O que se destaca, dentre os artistas, é o papel do humor pastelão, baseado em expressões faciais, com trocadilhos e metáforas ultrajantes.

Mikhail Bakhtin (1993) é referência fundamental no estudo do riso festivo e do jocoso vinculado à cultura popular. Sua obra foca a cultura popular europeia na Idade Média e suas influências na literatura renascentista de Rabelais. Bakhtin aborda o

carnaval como uma linguagem popular cujas hipérboles, inversões e destronamentos proporcionavam uma visão e experiência de mundo singular, oposta, em relação à cultura dominante que se instituíra a partir da seriedade.

A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. Claro, esses aspectos só se revelavam inteiramente nos dias de festa. (BAKHTIN, 1993, p. 132)

Para além da festa historicamente delimitada no calendário cristão, “a linguagem familiar converteu-se, de certa forma, em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial” (BAKHTIN, 1993, p. 15). Na perspectiva bakhtiniana, o carnaval só pode ser compreendido levando-se em conta o dialogismo, aspecto relacional no qual os discursos se referem mutuamente na sociedade; portanto, numa interpretação própria aos Estudos Culturais, pode-se dizer que tratam-se de disputas pelo significado inseridas em relações de poder:

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem auto-suficientes; são mutuamente conscientes e refletem um ao outro ... Cada enunciado é pleno de ecos e reverberações de outros enunciados, com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal [...] Cada enunciado refuta, confirma, complementa e depende dos outros; pressupõe que já são conhecidos, e de alguma forma os leva em conta. (STAM, 1992, p. 73)

A cultura oficial era caracterizada pela seriedade, segundo o autor, constituindo uma forma de preservar as hierarquias sociais como ordem natural das coisas. Para tanto, evitava-se o riso: “nos palácios, nos templos, nas instituições, nas casas particulares reinava um princípio de comunicação hierárquica, uma etiqueta, regras de polidez” (BAKHTIN, 1993, p. 133). Em oposição à polidez, a cultura popular baseava-se nos princípios da vida material e corporal: “imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas” (BAKHTIN, 1993, p. 16). Em outras palavras, “o princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da ‘festa’” (BAKHTIN, 1993, p. 17).

Do popular emergia a valorização do rebaixamento e, assim, o questionamento das dimensões sacralizadas: “o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento,

isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1993, p. 17). Segundo o autor, a valorização do rebaixamento carregava a promessa do devir: “a degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação” (BAKHTIN, 1993, p. 19).

A valorização do corpo e da mortalidade, ao invés da imortalidade e do espírito, acompanhava uma concepção de mundo essencialmente histórica, na qual “a vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo” (BAKHTIN, 1993, p. 23). Exagero, hiperbolismo, profusão e o excesso eram marcas dessa cultura, articuladas com a inversão: “desmistificar, traduzir na língua do ‘baixo’ material e corporal (na sua aceção ambivalente), os pensamentos, imagens e símbolos cruciais das culturas oficiais” (BAKHTIN, 1993, p. 346). Muito além de uma festa, o carnaval englobava, portanto, uma visão de mundo:

O carnaval celebra o aniquilamento do velho mundo e o nascimento do novo, do novo ano, da nova primavera, do novo reino. O velho mundo aniquilado é apresentado juntamente com o novo, representado com ele, como a parte agonizante do mundo bicorporal único. É por essa razão que as imagens de carnaval oferecem tantas coisas ao avesso, rostos invertidos, proporções violadas de propósito. Isso se manifesta sobretudo nas vestimentas das pessoas: homens fantasiados de mulheres e vice-versa, roupas vestidas do avesso, roupas do alto postas no lugar das de baixo, etc. (BAKHTIN, 1993, p. 360)

Dada a necessidade de historicizar o carnaval, não pretendo simplesmente transpor a conceituação de Mikhail Bakhtin (1993) do contexto europeu e da Idade Média a meu objeto de estudo. O próprio autor salientava como o carnaval se transformava historicamente na Europa, domesticando-se e perdendo em seus desenvolvimentos históricos posteriores sua concepção de devir, embora tenha sido fundamental na concepção dessacralizada e histórica das expressões culturais renascentistas. Robert Stam (1992), no entanto, salienta que a perda da importância não se dá na América Latina, em que o carnaval ainda persiste com destaque na cultura popular. No caso brasileiro, o carnaval ganhava importância fundamental ao se constituir a partir da cultura popular como parte da identidade nacional.

Contrário a uma generalização da experiência heterogênea do carnaval carioca, é imprescindível ressaltar a existência de vários carnavais com características próprias, que disputavam o espaço da capital federal desde o fim do século XIX. Com o advento da Avenida Central, posteriormente chamada de Rio Branco, instituiu-se o que se convencionou chamar de “batalha das flores”. Importada da França, consistia em um grupo de foliões de elites que desfilavam com carros abertos e aplausos da população (FERREIRA, 2004, p. 238-239). Trata-se de um costume no qual “grupos de pessoas encarapitadas sobre carruagens ou automóveis” desfilam “a elegância e o charme da burguesia endinheirada para o deleite da população” (FERREIRA, 2004, p. 141).

No entanto, não era essa faceta do carnaval que se institucionalizaria como nacional na década de 30 e 40, vinculada ao samba. Antes, era a de um carnaval que surgia vinculado ao mundo afro-brasileiro, que ocupava a Praça Onze e que participava das festividades tradicionais católicas, incorporando e transformando seus significados. O carnaval, na acepção bakhtiniana do termo, encontrou-se durante o século XX com a cultura diaspórica africana.

Nas primeiras décadas do século, as festas populares, como a Festa da Penha, com toda resistência que criaram, foram espaço central de intercâmbios culturais e ocupadas por populares e negros que compunham outros sentidos, além do religioso, presente naquele contexto. Um exemplo é o rancho conhecido como “Macaco é o outro” que ocupava a festa da Penha, saído da casa da Tia Ciata. Chegando lá, os membros tiravam a máscara e gritavam “nós somos gente, macaco é o outro”, invertendo o estereótipo racial hegemônico que vinculava negritude a selvageria.

A festa tomava a frente da Igreja Nossa Senhora da Penha e, ao lado da missa e romaria, caracterizava-se por excessos na avaliação da época, profícua em danças, músicas e bebidas. De origem portuguesa, seu desenvolvimento acompanha a substituição do fado e outras manifestações culturais pelo samba. Contava com a presença das tias baianas com barracas de comida, capoeira, batucadas e rodas de samba, sendo que “muitas das músicas lançadas na festa transformaram-se em sucessos populares durante o carnaval, funcionando a Penha como sua *avant-première*” (SOIHET, 2008, p. 51). A repressão policial e matérias na imprensa tratavam tais expressões culturais como bárbaras e selvagens, e a sua permanência advém da resistência dos sujeitos que ocupavam tais espaços.

Além da Penha, no período do carnaval, concorrentes ao da Avenida Central ou Rio Branco estavam as expressões populares da Praça da República e da Praça Onze.

Várias agremiações com diversos nomes, como os zé-pereiras, afoxés e cucumbis, ranchos e cordões, cada qual com sua música própria, ocupavam as ruas da cidade. Antecedem a formação das escolas de samba em um período no qual o carnaval já estaria explicitamente vinculado ao novo ritmo que se definia como nacional. Entre as características das manifestações culturais carnavalescas, estavam

[...] o deboche, a irreverência, a subversão dos valores oficiais, a inexistência de distinção entre atores e espectadores – que não assistem simplesmente ao carnaval, mas o vivem –, a valorização do corpo, da comida, da bebida e da sexualidade são dos aspectos da cultura cômica popular que também se podem vislumbrar nessa festa que no Rio se revestiu, além disso, de forte influência africana. (SOIHET, 2008, p. 204)

O riso “festivo” passara a fazer parte da vida cultural carioca e se transformaria em expressão constitutiva da nação. O carnaval atraía o interesse de intelectuais que estavam em busca das “coisas nossas” no período no qual o modernismo estava em voga, assim como a pretensão de se encontrar o suposto “autenticamente” nacional: “temas e artistas eruditos estavam presentes nessas agremiações; e suas melodias inspiravam compositores dos segmentos médios a produzirem músicas de idêntico estilo” (SOIHET, 2008, p. 123). Também atraía a atenção de turistas estrangeiros que buscavam conhecer algo que se passava como um “exotismo” nacional.

Porém, o que caracteriza fundamentalmente o carnaval da década de 30 é sua entrada na cultura de massas. Enquanto uma linguagem, passou a circular nas composições musicais gravadas nos discos e difundidas no rádio, interpretadas no teatro de revista e filmadas no cinema emergente. O mercado de cultura de massas incorporava aquilo que era antes considerado “bárbaro” a partir de um filtro racial e moral. A sensualidade “bárbara” é então incorporada ao nacional, mas, sofisticada aos “salões”, substituíam-se seus vínculos com a negritude pela face branca dos cantores e intérpretes que, muito embora não deixassem de ressaltar seus vínculos com o universo simbólico popular tido como genuinamente nacional.

Uma incorporação seletiva do popular levada a cabo por emergentes capitalistas do mundo do lazer e entretenimento no Rio de Janeiro passou a fundamentar os limites do nacional. A festa, o riso e a música popular adentravam no circuito comercial, não sem delimitar os discursos possíveis e os proibidos em determinados espaços sociais. Em um período no qual se fundamentava uma nova forma de hegemonia política pelo

Estado, que se baseava no consentimento das massas, antes excluídas do que se definia ou projetava como nação, a incorporação da linguagem popular acompanhou críticas que se expressavam na imprensa, bem como regulações do Estado.

Uma produção cultural que visasse obter maior audiência, sob a perspectiva de um público heterogêneo, como o era do cinema nacional, necessitava de incorporar a linguagem carnalizante questionadora das hierarquias, sem romper com a branquitude. Neste sentido, observa-se em *Alô, Alô, Carnaval!* a presença de artistas que não eram apenas brancos cromaticamente, mas que incorporavam signos da branquitude, frequentando espaços de elite como cassinos e trajados formalmente. O questionamento das hierarquias desta forma encontra-se limitado ao mundo burguês, mas não deixa de apresentar a possibilidade da ambivalência e da inversão dos valores. Em outros termos, cultuavam-se formas de burlar as hierarquias ali impostas por meio da malandragem – algo que fica patente nas ambiguidades do próprio enredo do filme, na descrição de Shaw:

As alusões visuais à modernidade inerente nos vestuários e nos cenários de palco (ecoado também nas letras das canções, com louvor ao poder da tecnologia de rádio), contrastam marcadamente com as cenas narrativas do filme que apresenta dois pobretões da revista, onde a *mise en scène* é inintencionalmente esparsa e pobre. (2013, p. 22, tradução minha)

Carmen Miranda, ícone nacional, atuava equilibrando-se entre as tensões postas em jogo. Na interpretação de Querido Adão, em *Alô, Alô Carnaval!*, a artista usa do humor popular ao versar sobre a sexualidade como “pecado encantador”, sublinhando a transformação dos códigos de feminilidade e sexuais de seu tempo. De uma sexualidade associada moralmente como uma “barbárie” moderna e com vínculos com a negritude, apresenta uma inversão que positiva uma visão popular da sensualidade. A branquitude como elemento moral incluía uma fronteira estabelecida entre as mulheres brancas das classes privilegiadas com as negras, mulatas e pobres, caracterizando as primeiras como mais contidas sexualmente, algo que a cultura de massas e a trajetória de Carmen com suas negociações ajudou a redimensionar.

No número musical do filme, sua performance corporal não aponta relações com a negritude e a dança popular, expressas supostamente no rebolado e na ênfase na cintura. Carmen Miranda, não deixando de se movimentar no palco, enfatiza interpretações cênicas que reforçam o sentido da letra usando as mãos, olhares e

movimentos com a cabeça. Não se porta como objeto de deleite sexual voyeurístico aos homens, antes estabelece diálogo visual com seu público. Em vez de ressaltar um feminino sensual, veste-se com uma roupa carnavalesca moderna, aproximada do masculino, com calças compridas e uma gravata. No mesmo filme, quando interpreta com Aurora Miranda “Cantoras do Rádio”, veste, juntamente com sua irmã, um terno e cartola ao estilo difundido por Marlene Dietrich no cinema. Nas palavras de Shaw: “nesse número musical, sua performance, as vestimentas ao estilo hollywoodiano e o cenário modernista conspiravam para criar um dos pontos altos do filme (2013, p. 21-22, *tradução minha*).

Desta forma, Carmen negociava com limites da branquitude, garantindo sua admissão como estrela nacional. Ao mesmo tempo, em sua carreira, não deixava de apresentar ambiguidades, expressas nas letras das músicas que gravava e em suas interpretações. A malandragem no carnaval aparece na letra de “Camisa Listada”, na qual o eu lírico feminino lamenta que seu marido saía com “canivete no cinto” e vestido de mulher. Em “E o mundo não se acabou”, como no carnaval, mas de forma radicalizada, sob a expectativa de o mundo acabar, concretizam-se inúmeras possibilidades de prazer, desconsiderando as convenções sociais.

A valorização do carnaval significou também um redimensionamento dos códigos de gênero que eram disciplinados nas normas da branquitude, as quais valorizavam o matrimônio e racializavam expressões de sexualidade para além do controle parental. Muitas músicas de Carmen valorizavam a folia em relação ao comprometimento, invertendo as expectativas normativas. Em “Espera um Pouquinho”, uma alusão à expectativa de sexualidade pré-matrimonial em um carro era insinuada com: “cuidado, muito cuidadinho, não se afoite tanto, olha a curva no caminho”. A curva era associada ao sexo, mas também metáfora para o casamento que atrapalharia os planos “porque depois, mais tarde, já não posso mais brincar”.

Em “Endereço Errado”, o protagonismo feminino é maior quando, já prevendo a malandragem masculina, o eu lírico feminino também passava um endereço qualquer para seu pretendente. Na canção “Alô, Alô, Carnaval”, o eu lírico feminino revela estar saindo tanto com Pierrot quanto com Arlequim. O que se observa nesses casos é uma ode à malandragem também feminina, deslocada do símbolo masculinizado que se nacionalizou do malandro. Em “Se o samba é moda”, há uma inversão do popular que passa a ser cada vez mais aceito nos espaços elitizados ou procurados por sujeitos da

elite: “Ainda há quem diga que o samba não tem valor Mas lá se encontra o deputado e o senador”.

A carnavalização permitia inverter o filtro da branquitude em alguns sentidos e questionar os mecanismos da dominação que subalternizavam as camadas populares. Recorrendo à imagem da malandragem e da “malícia” em suas interpretações, Carmen Miranda dava espaço para ambiguidades na branquitude nacional da qual participava, não sem torcer seus significados:

É nesse sentido que Carmen Miranda, como intérprete desse samba e de tantos outros, fez valer a sua imagem malandra. Tal característica esteve presente na sua forma singular de questionar a realidade através da música, de fazer a crítica às convenções, de apropriar-se do mundo ao seu redor e dar-lhe outros significados. A letra de uma canção, o personagem de um filme ou entrevistas com a imprensa: tudo era pretexto, matéria-prima para o riso. Parodiar os costumes socialmente estabelecidos, questionar suas definições foi uma das grandes qualidades de Carmen Miranda. Conferia sempre um sentido ambíguo à interpretação, ao criar ou acentuar a picardia alterando a modulação da voz, acrescentando uma palavra a mais à canção, introduzindo um breque. Uma piscadela de olhos, um sorriso maroto, além de todo um jeito de corpo que ora complementava, ora negava os sentidos das palavras. Sua performance não tinha por objetivo definir, mas indagar. (GARCIA, 2004, p. 49)

A inversão presente em suas canções poderia apontar também para aspectos raciais. A música “O Nêgo no samba” (1929), de Ary Barroso, Marques Pôrto e Luiz Peixoto, é um exemplo, trazendo uma corporeidade especial quando vinculam-se negritude e masculinidade: “Samba de nêgo, meu bem, me deixa tonta [...]. No samba branco não tem jeito, meu bem. No samba nêgo nasce feito”. O samba é música genuinamente de “nêgo” (e não de branco), aquele que traz já de nascença a qualidade de sambar. A inversão impõe a caracterização do nacional imbricada com a negritude, justamente aquela que até há pouco tempo era excluída da ideia de nacionalidade.

Próxima a compositores negros e pobres que foram importantes em muitos momentos de sua carreira de sucesso, gravou e interpretou canções com concepções divergentes aos discursos hegemônicos de modernização calcada na branquitude. Incorporou a linguagem popular discordante ao português formal, elementos religiosos de origem africana, valores contrários à ideologia trabalhista que denotam fissuras e ambiguidades no processo de branqueamento e “higienização” do samba. Um dos aspectos importantes de divergências são as músicas em que a partir de um eu lírico

feminino, interpretando a mulata ou a morena, acabou por erotizar uma figura ausente das narrativas nacionais hegemônicas até o período: o moreno, ou mulato.

Não obstante, a negritude só teria espaço simbólico no cinema a partir da aparência branca, o que é atestado na presença dominante dos cartazes brancos do rádio nas imagens do cinema nacional emergente. Sobre os musicais carnavalescos do período e da década seguinte, Robert Stam (2008) caracteriza: “a maioria dos musicais empregava negros em boa medida como pano de fundo e como contraponto para as intrigas de amor de estrelas brancas” (p. 131); “a presença velada da dança e da música afro-brasileira em inúmeros filmes marca, paradoxalmente, a ausência afro-brasileira da tela” (p. 132). A presença negra servia para atestar a autenticidade nacional, performada ao fundo do protagonismo branco. O mesmo autor disserta sobre o papel de Grande Otelo, ator negro que se tornou muito reconhecido a partir da década de 40, nos filmes nacionais:

Em geral ele era tratado como comicamente assexuado; seu papel era ajudar nas intrigas amorosas de seus parceiros brancos (Oscarito, Zé Trindade), um padrão dessexualizador que Donald Bogle observou nos filmes protagonizados por duplas masculinas em que um ator é negro e outro é branco, um subgênero hollywoodiano. De fato, a persona de Grande Otelo possui algo de uma criança esperta, inteligente, mas de certo modo pré-sexual, infantilizada, como se o público branco de classe-média pudesse ter dificuldade em aceitar um negro sexualmente assertivo. (STAM, 2008, p. 159)

Muito embora a própria linguagem carnavalesca permitisse a inversão hierárquica (o que demandaria um estudo à parte, relativo às representações negras no cinema nacional do período), a paródia deslocadora apresentava um limite racial mais evidente na imagem de brasilidade difundida. Isso não significa dizer que se tratava de um limite absoluto na cultura de massas que se definia pela heterogeneidade. Os valores culturais e o humor constituinte da estética da cultura popular circulavam por ambientes diversos cuja seletividade variava de acordo com o público. A mestiçagem e/ou a negritude poderiam aparecer no teatro de revistas populares, enquanto no cinema caracterizado por um público mais abrangente ela era no máximo simbolizada, mas não expressa concretamente.

Tiago Gomes (2007, p. 39) explora a importância da revista *Tudo Preto* em 1926 e 1927, realizada pela Companhia Negra de Revistas, por sua vez, composta por artistas negros como Pixinguinha, Bonfiglio de Oliveria, Sebastião Cirino e De Chocolat. A

revista obteve sucesso tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, debatendo temas relativos à identidade nacional e reforçando visões da harmonia racial brasileira. Desta forma, o autor põe ênfase nos negros enquanto sujeitos históricos importantes na construção de uma ideia de nação que se consolidaria nas décadas seguintes.

Meu ponto é divergente ao do autor, já que minha discussão aponta para como, ao lado da busca de reconhecimento dos artistas negros, filtros raciais eram estabelecidos para além da vontade destes sujeitos subalternos, incorporando a negritude como autenticidade nacional, mas dando uma feição final branca, especialmente em espaços e produções mais valorizadas socialmente. No entanto, a contribuição de Gomes (2007) é importante, ao sinalizar que os valores e a estética que tematizavam sobre o nacional circulavam em espaços distintos e apontavam ambiguidades.

Em *Alô, Alô Carnaval!*, a branquitude não impedia que alguns signos da “colonialidade” fossem ridicularizados, como nas passagens de *Alô, Alô Carnaval!* em que o grupo artístico europeu preferido do dono do cassino Mosca Azul é preso. Outro exemplo é a forma jocosa em que os termos em inglês eram pronunciados pelas personagens. A inversão que permitia os revisteiros nacionais conquistarem seu espaço representava a possibilidade de questionar as hierarquias sociais, valorizando as artimanhas populares da malandragem.

No enredo, os revisteiros revelam-se comicamente picaretas e não conseguem organizar a revista, com a desistência de todos os artistas que disseram fazer parte dela ao proprietário do cassino. Isso não os diminui; trata-se, ao contrário, de uma inversão do ideário trabalhista que se criava. Quase no final, em um dos números musicais o proprietário transveste-se de mulher, cantando em agudo cômico, quando retira a peruca e corre atrás dos revisteiros para fazê-los apanhar. A narrativa termina com os dois artistas em um navio, quando se aproxima o proprietário do lado de fora ainda com as vestes femininas e os chama de “Bananas”, ao que respondem que agora são “Laranjas”, e a cena termina em uma ode à malandragem dos dois, que conseguiram dinheiro para fugir, ao mesmo tempo em que o proprietário aparecia raivoso e ridicularizado.

*Alô, Alô Carnaval!* trazia um elemento central das chanchadas: os anti-heróis em tempos de valorização oficial do trabalho: “os anti-heróis desses filmes ganhavam dinheiro ou acesso à vida luxuosa, mas não pegavam no pesado, antes por um golpe de sorte ou jogada levemente clandestina ou fraude ilegal” (DENNISON; SHAW, 2004, p. 22, tradução minha). Trazia em seu roteiro inversões de classe social que sublinhavam

como as hierarquias eram passíveis de transformação. Também trazia inversão de gênero que, no entanto, nada tinha de *camp* no sentido subversivo; antes, se pautava na reiteração de estereótipos. Por fim, nada trazia de inversões raciais, excluindo de fato a representação negra do filme, e, assim, revelando o filtro racial constitutivo da incorporação da cultura popular e seu humor.

Embora a “colonialidade” fosse questionada e alvo da ridicularização, o elemento negro estava ausente dos filmes de então. A aparência branca revelava-se uma pré-condição na representação da nação, ao menos em termos abrangentes. A negritude fazia-se presente para reforçar a ideia de uma “comunidade imaginada”, de uma nação sem fraturas que alçava o popular a nacional. As paródias criticavam, de um ponto de vista popular, a valorização do estrangeiro em prol do nacional. Consolidava-se a visão de um país racialmente harmônico e caracterizado pela unidade nacional que, no entanto, não questionava a branquitude, mas a redimensionava.

Os filmes, embora demarcassem recordes de audiência, não eram caracterizados por uma recepção amplamente positiva. A visão popular que desbancava o mundo burguês brasileiro que, por sua vez, projetava suas esperanças nacionais na semelhança civilizatória com os países do norte, causava repúdios a este cinema expressos na imprensa. Criticados com os nomes pejorativos de “abacaxis” e futuramente “chanchadas”, nomes apropriados pela própria produção filmica parodicamente, carregavam semelhante recepção negativa a Carmen Miranda em sua carreira norte-americana. As críticas não impediam a consolidação de uma representação nacional sustentada na imagem do carnaval, na harmonia racial e na cultura popular; antes, representavam esforços de filtros da branquitude que regulavam tais representações.

Carmen Miranda também era criticada por seus excessos performativos em sua carreira internacional, por sua forma de acentuar gestos e olhares, transformada em caricatura no cinema hollywoodiano (Arquivo da BJKS). Tais características da brasileira carregam semelhanças com o teatro de revistas e as chanchadas nacionais, permitindo uma análise mais aprofundada das relações do *camp* que permearam sua recepção norte-americana com sua experiência brasileira com o carnavalesco, por meio de seu contato e participação na cultura popular massiva. Enquanto no Brasil ela sabia atenuar performances associadas ao popular com certos aspectos que a vinculavam à branquitude, nos Estados Unidos ela soube ressaltá-los, desvinculando-se de expectativas que garantiam sua boa aceitação dentre parcela significativa do público da elite brasileira.

### 6.3. O humor e suas fronteiras: do carnavalesco ao *camp*

Considerar que o humor nem sempre faz o mesmo sentido quando atravessa fronteiras é perceber as tensões entre as recepções norte-americanas e brasileiras na carreira de Carmen Miranda. O humor em sua carreira brasileira passava a ser parte da identidade nacional que Carmen ajudava a criar, equilibrando-se nas tensões entre a unidade nacional que se constituía, redimensionando a branquitude via mercado de cultura de massas. Seu humor na carreira internacional lidava com sua caracterização como diferença racial naquele contexto, mobilizando seu estereótipo a seu favor comercialmente e, quando pertinente, exagerando-o, visibilizando traços de uma construção arbitrária ao público e, assim, deslocando-se dele.

O humor em suas interpretações poderia apontar para vários sentidos, dependendo do olhar de quem o via, marcando conseqüentemente uma série de ambigüidades. Algumas de suas recepções no Brasil poderiam compreendê-la como confirmação da branquitude como ideal nacional, no qual o humor seria conotativo da alegria da harmonia racial que comporia a brasilidade. Recepções nos Estados Unidos poderiam reiterar seus vínculos com uma figura caricata e cômica, ratificadora de uma alteridade racialmente inferior. As mesmas recepções brasileiras poderiam então recusar tal caracterização humorística que se afastava da branquitude constituída, associando-se ao humor da cultura popular.

A ambigüidade própria do humor de Carmen Miranda abria as portas para recepções não hegemônicas que no contexto norte-americano via sua caracterização hiperbólica e cômica como um questionamento de essencialismos. No Brasil, parte de seu público a idolatrava por seus vínculos com o riso festivo da cultura popular que colocava em cheque as visões do nacional calcadas na branquitude. Apesar de o humor funcionar de forma diversa em ambos os contextos, cabe perguntar sobre suas relações. Ou seja, como o humor foi desempenhado e compreendido de forma contextualmente distinta, mas carregando a experiência contida na trajetória de Carmen Miranda nos mercados de cultura de massa brasileiro e norte-americano? Quais as afinidades entre a linguagem carnavalesca e o *camp* em Carmen?

A primeira e mais concreta dimensão a ser sublinhada é a própria recepção *camp* no Brasil de Carmen Miranda, notadamente expressa no carnaval, quando homens interpretavam a baiana de Carmen que fazia sucesso em Hollywood:

Os homens usavam o mesmo tipo de fantasia no carnaval mesmo antes da primeira aparição cinematográfica de Carmen Miranda como baiana, em 1938, mas os “bichas” brasileiros logo captaram o componente *camp* na representação da Pequena Notável, com seus balangandãs excessivos e o sortido turbante de frutas tropicais. (GREEN, 2000, p. 336)

A citação acima sugere que Carmen Miranda teria sido, como uma estrela da cultura de massas nacional, também incorporada como um ícone *camp* no Brasil. James Green (2000) compreende que uma das características fundamentais do carnaval é a intensificação das próprias experiências dos indivíduos que transgridem as normas de gênero e sexualidade que se tornam mais públicas: “o que havia sido discretamente dissimulado numa infinidade de exercícios diários de ocultação torna-se uma apresentação aberta sem as sanções sociais” (GREEN, 2000, p. 335). Neste sentido, vê as performances *camp* tendo naquele contexto um lugar para serem desempenhadas:

As imitações *camp* de mulheres, com seu vestuário exagerado, seus enfeites excessivos e sua divertida bufonaria podem no fim de tudo reforçar os estereótipos de gênero tradicionais, diminuindo a força ou eliminando completamente a eficácia da paródia enquanto crítica de normas sociais rígidas. (GREEN, 2000, p. 337)

A interpretação do historiador brasileiro está de certa forma se referindo à própria interpretação de Da Matta (1990) sobre o carnaval, abordada por mim na introdução desse trabalho. Nesta acepção, o carnaval funcionaria como um rito social calcado na suspensão temporária das regras e hierarquias sociais. Tal suspensão representaria o limite apenas a confirmação das mesmas regras e hierarquias, posto que elas quase necessariamente se reestruturariam depois da festa. Não pretendo aqui, ao refutar o argumento de Da Matta, constatar o mesmo uso *camp* da figura de Carmen Miranda no contexto brasileiro, visto que ela desempenhou papéis distintos em cada contexto. Analisar como também foi parodiada no Brasil exigiria constatar que

A paródia não é subversiva em si mesma, e deve haver um meio de compreender o que torna certos tipos de repetição parodística efetivamente disruptivos, verdadeiramente perturbadores, e que repetições são domesticadas e redifundidas como instrumentos da hegemonia cultural. (BUTLER, 2003, p. 198)

Tal objetivo escapa ao alcance desta pesquisa, posto que não encontrei material documental suficiente para estudar suas recepções *camp* – que necessitariam também

ser traduzidas contextualmente – no Brasil. Antes, busco compreender os antecedentes artísticos de Carmen Miranda que facilitaram sua atuação *camp* nos Estados Unidos. Ressalto, assim, as afinidades no campo estético entre carnavalização e *camp*, algo que permite conceber Carmen como passível de leituras abertas e não apenas reiteradoras da “colonialidade” em suas variadas dimensões. Para tanto, sua inserção na cultura de massas carnavalesca foi fundamental, em uma leitura que capte sua complexidade e ambiguidades.

Em uma interpretação antropológica marcada pela análise sincrônica, escapam a Da Matta as caracterizações diacrônicas, revelando-se de fato uma visão a-histórica do fenômeno carnavalesco e restrito ao rito social. Desta forma, escapa-lhe todo o processo de resistência que garantiu aos populares transformarem suas expressões culturais em sinônimo de nacional, muitas vezes fazendo uso do riso festivo da festa popular. Sobre a resistência calcada no humor que garantiu a ampla difusão do carnaval popular nas primeiras décadas do século XX, Rachel Soihet critica o autor:

Até o significado do termo “brincar” não é explorado em todas as suas sutilezas, em termos da importância do deboche, da irreverência, da crítica aos poderosos. As “brincadeiras” guardam um conteúdo político considerável, explicitando a consciência, por parte dos populares, da relatividade das verdades e das autoridades no poder. A impossibilidade concreta de superação imediata de suas dificuldades cotidianas levam-nos a privilegiar o campo cultural e as formas metafóricas como cerne de sua resistência. A hegemonia de “uma forma musical vinda de baixo, o samba, como uma forma ideal de relacionamento social”, por si só já é uma vitória que Da Matta não consegue valorizar. (2008, p. 168)

Concordando com a autora, e respaldado por uma leitura dos carnavais cariocas de Robert Stam (1992), que valoriza a heteroglossia dialógica de Bakhtin e compreende as expressões contextuais diversas no tempo, no espaço e na diversidade das experiências sociais, considero com o autor norte-americano que

Qualquer teoria do carnaval que se pretenda fiel à realidade teria de levar em conta também as ambigüidades políticas do carnaval. A teoria do “carnavalesco” tem de ser relacionada também com a noção bakhtiniana de “heteroglossia”, das diversas linguagens sociais que fariam parte do carnaval. Qualquer que seja o impulso utópico expresso pelo carnaval, o carnaval, o carnaval real, social, enquanto “enunciado historicamente situado”, como ele é vivido, por exemplo, numa sociedade contemporânea como a brasileira, é inevitavelmente influenciado pelas hierarquias sociais, pelas assimetrias de poder.

Branco e negro, homem e mulher, operário e patrão, heterossexual e homossexual, neste sentido, vivem carnavais distintos. (STAM, 1992, p. 51)

Ademais, o sentido bakhtiniano de carnaval não o reduz a um rito que se concretiza anualmente, mas a uma linguagem que perpassa a cultura popular. No contexto estudado, a linguagem carnavalesca é parte constituinte da cultura popular massiva que circulava por diversos espaços sociais como os teatros de revista, o cinema nacional, a música popular e o próprio carnaval. Carmen Miranda perpassou por estes espaços em sua trajetória, demarcando confluências entre esta linguagem e seu agenciamento e recepção *camp* nos Estados Unidos, trazendo em sua experiência o riso, a ironia, o exagero, a paródia, dentre outros elementos, que permitiam em sua figura a emergência de significados não fechados, mas profícuos em ambiguidades.

Os deslocamentos propiciados em suas autoperódias e performances hiperbólicas carregavam a impressão *camp* de um mundo visto na metáfora de um teatro – algo próprio ao carnaval que também se situa na fronteira entre a arte e a vida. Não se trata do palco em si, mas da própria vivência do palco compartilhada: “durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência” (BAKHTIN, 1993, p. 07). Em outros termos,

O carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. (BAKHTIN, 1993, p. 06)

No caso da cultura popular alçada ao nacional, os espetáculos teatrais eram compostos pela linguagem carnavalesca que, por sua vez, se estendia para além do palco e era compartilhada pelos inúmeros fãs da música popular veiculada no rádio, cantada então nas ruas enquanto se fantasiavam. As fantasias revelam a valorização do “ser o que não se é”, quando a linguagem carnavalesca

Caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (BAKHTIN, 1993, p. 10)

O exagero, o hiperbolismo e o excesso são características que definem a carreira de Carmen Miranda nos Estados Unidos e carregam sua proximidade com o carnaval que compartilha dos mesmos atributos. O *camp* por meio destas características afirma o artifício, a construção arbitrária por detrás das normas sociais. O carnaval afirma o visceral que incorpora ambivalência entre negativo e positivo por meio do “baixo” material e corporal. Em ambos os casos, trata-se de uma performance caracterizada pela ênfase democrática que rejeita as normas e hierarquias sociais.

Sua ironia, no entanto, dependia das audiências capazes de captá-la. Carmen Miranda obteve muitas críticas de seu país, seja por reduzi-lo a uma alteridade racializada generalizável na América Latina de Hollywood, ou por performar o país na corporalidade associada à negritude. Ela também foi alvo de redução à caricatura que obstaculizou sua carreira no cinema dos Estados Unidos. Ao lado disso, muitos foram capazes de vê-la e ouvi-la a partir de suas ambiguidades deslocadoras, o que mostra sua recepção homossexual nos Estados Unidos e o apelo popular constatado em seu velório com apelo público destacado. Sujeitos subalternos, situados fora das normas sexuais e abaixo das posições de dominância social viam em Carmen uma possibilidade de inverter os valores que os subalternizavam socialmente.

Para tanto, Carmen utilizou-se de técnicas que lhe eram familiares e as desenvolveu no mercado norte-americano. Salientava visualmente certas gestualidades e expressões faciais, destacando-se de outras personagens dos filmes, como características marcantes nas narrativas fílmicas que participou. Comunicava-se com a plateia por meio de olhares e piscadelas, como no número musical *The Lady in The Tutti-Frutti Hat*, no qual pisca olhando para as câmeras (SHAW, 2013, p. 56) como um sinal para a plateia extra-diegética, que denota que está “brincando” com o papel que desempenha.

Como outro exemplo, José Gatti (2006) explora as inversões carnavalescas presentes em vários momentos em outro filme na atuação de Carmen: “Em vários diálogos de *Springtimes in the Rockies*, Rosita é capaz de inverter as intenções das outras personagens, em uma operação carnavalesca. Christy não queria contratá-la, mas o faz. Vicky não confiava nela, mas torna sua cúmplice” (GATTI, 2006, p. 104, *tradução minha*). Em outros termos, ora o estúdio dava liberdade para Carmen desenvolver autoralmente sua forma de desempenhar suas personagens, ora ele mesmo explorava aspectos que já constituíam parte da *persona* da artista.

Tais características que eram centrais no deslocamento do estereótipo de Carmen Miranda nos anos 40 encontram ressonâncias na estética desenvolvida nas chanchadas no mesmo período, conforme descreve Coelho:

O estilo cômico que ela desenvolveu nos seus filmes americanos da década de 40 foi de fato derivado da chanchada. Muitas similaridades podem ser observadas do estilo popular brasileiro desenvolvido pelos colegas de Miranda como Grande Othelo, Oscarito e Dercy Gonçalves. Eles faziam uso exagerado das expressões corporais e faciais e eram mestres de ironia e duplo sentido, e empregavam uma intimidade e cumplicidade com as câmeras/audiência. O estilo pessoal de Miranda de mexer os olhos e pontuar suas frases ditas com malícia estava diretamente relacionado com o estilo cômico brasileiro. (COELHO, 1998, p. 76, *tradução minha*)

Não se trata de algo derivado exatamente das chanchadas, as quais Carmen, ao que se sabe, não acompanhava dos Estados Unidos. Pode-se pensar em um caminho que vai das estéticas circenses e teatros populares ao cinema carnavalesco, chegando ao cinema hollywoodiano com Carmen Miranda que, em suas estratégias performáticas, lida com o texto das narrativas e números musicais de forma irônica, dando margem a possíveis leituras questionadoras. Carmen Miranda possibilita também o questionamento da branquitude que ela encarna ao se tornar ícone nacional. Robert Stam salienta uma dívida da artista com a cultura afro-brasileira, resultando em “certos críticos hostis a Carmen Miranda” que sublinhavam “o lado negro de sua performance” (2008, p. 134):

Essa dívida é multidimensional, relacionada com sua linguagem corporal e seus movimentos, com seus passos de samba, com o uso de sua voz como instrumento, com sua abordagem percussiva das letras de cantar (como no blues) e com sua capacidade para a improvisação. (STAM, 2008, p. 133)

Carmen Miranda, em sua proximidade com compositores e valores culturais populares e afro-brasileiros, permitia que estes a vissem com bons olhos – o que era atestado em seu grande apelo popular contrastado com a crítica presente nas revistas e jornais – como uma representante de sua cultura que era alçada a nacional. O uso do humor, das paródias e da cumplicidade com o público em suas apresentações acabava reiterando sua associação com a estética carnavalesca dos teatros populares. Sua experiência nacional foi levada aos Estados Unidos, dando-lhe artifícios para lidar com um novo universo simbólico no qual ela ressignificava, parodiava e invertia situações

que a subalternizavam, proporcionando-lhe uma estética *camp*, ou, antes, demonstrando as similaridades e encontros entre o *camp* e o carnavalesco brasileiro.

A cantora, *entertainer* e atriz brasileira pode ser definida por conter em suas interpretações uma cumplicidade subversiva com os regimes de representação em que se inseriu. A cumplicidade era pré-requisito para seu sucesso no mercado, representando criativamente aspectos já reconhecidos no público, seja enquanto estrela nacional ou como diferença racial nos Estados Unidos. A subversão se localiza na forma com que ela, repetindo certos elementos simbólicos, acrescentava novos sentidos, seja os estilizando, como também os parodiando e exagerando, ou ainda com uso do humor, colocando em questão os próprios significados que afirmava, dependendo do momento e do contexto apresentado. Carmen Miranda assim deslocava sentidos e permitia que eles vivessem sob tensão, acionando possíveis leituras subalternas.

Carmen se situava entre os desejos das duas nações, não apenas por reiterar sua posição entre a “colonialidade” norte-americana e sua contrapartida brasileira, expressando os desejos hegemônicos de uma dominação política continental ou de uma inserção brasileira no rol das nações civilizadas com sua música. Sem deixar de representar aspectos da hegemonia norte-americana no continente em seu estereótipo e dos desejos da branquitude nacional, ela dava margens a outros desejos.

A “colonialidade” se definia por um padrão branco, masculino e heterossexual que era difundido em termos internacionais desde o empreendimento colonial e reafirmado nas antigas colônias que buscavam se assemelhar valorativamente aos antigos países metropolitanos. Carmen Miranda afirmava tal padrão, com sua trajetória no mercado brasileiro, incorporando seletivamente a negritude para uma representação supostamente mais “sofisticada” do nacional com sua baiana estilizada. Representando o estereótipo da latino-americana, ela também reforçava a norma hegemônica, em uma apresentação sensual e cômica, excluída dos romances da narrativa.

Seus deslocamentos, porém, permitiam outros sentidos que se defrontavam com os valores contidos nas narrativas e performances que atuava. Rindo, parodiando, exagerando e tendo certo controle de sua *persona*, Carmen possibilitava que outros desejos fossem expressos na recepção e incorporação de sua imagem. Enxergar a Carmen *camp* e carnavalesca é conceber as inúmeras leituras possíveis da cultura de massas para além dos significados hegemônicos que predominam nela e compreender como, a despeito das hierarquias e dominação evidentes, os sentidos propagados dão margem a ambiguidades e oposições.

O cinema e as forças armadas norte-americanas produziam a homossexualidade que desejariam controlar e o carnaval e a identidade nacional brasileira produziam a valorização da negritude e a ironia da branquitude que desejaria reiterar. A disputa, embora não igualitária, estava colocada. Carmen estava em sua carreira entre os múltiplos desejos de duas nações. E, conseqüentemente, seus significados ultrapassavam qualquer intenção de contenção ou regulação seja do mercado ou do Estado na recriação da identidade nacional que se redimensionava durante o período de sua vida para além das fronteiras nacionais. A multiplicidade de sentidos que acionava, invadindo as vidas privadas via meios de comunicação de massa, permitia que fosse lida e fruída de diversas maneiras e por sujeitos distintos, constituindo-se como um ícone cultural paradigmático e transnacional.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como a figura “negra” da baiana, em seus vínculos com o que era considerado primitivo ou atrasado, pôde se tornar um ícone nacional? O que fez com que a diferença racial e de gênero (entendida em oposição à norma masculina e branca) se tornasse um referencial da nacionalidade brasileira? Quais disputas simbólicas e mediações políticas entraram em jogo? Como a dinâmica do mercado de cultura de massas e o prestígio crescente da cultura popular na capital federal permitiram a constituição de uma “comunidade imaginada” brasileira, baseada na alegria, na sensualidade, na feminilidade e na harmonia racial? Estas questões permearam as reflexões da minha tese, que buscou respondê-las a partir da trajetória de um ícone paradigmático da cultura de massas: Carmen Miranda.

Um dos aspectos centrais abordados na análise da carreira de Carmen Miranda foi o ponto de viragem na discussão da identidade nacional nas décadas de 30 e 40, pela mudança de escopo da esfera da invenção de o que é nacional, antes restrita a círculos intelectuais. A trajetória de Carmen Miranda nos chama a atenção para a importância dos meios de comunicação de massa, para o seu imenso apelo em relação ao público e também para as engrenagens econômicas e mediações políticas que influenciavam nacionalmente e internacionalmente as representações sobre brasilidade.

Sua vida foi marcada pelo entrelaçamento com os meios de comunicação de massa nacionais e internacionais. Carmen, que nasceu em Portugal e veio para o Brasil com pouco menos de um ano de idade, transformou-se na cantora de sambas e marchinhas que mais vendeu discos no Brasil na década de 30, década que representa o auge do rádio brasileiro e na qual o samba se torna a música nacional por excelência. Na década seguinte, ela se tornou não apenas uma estrela do cinema hollywoodiano, mas chegou a ser até a atriz mais bem paga em 1944. Por fim, Carmen ainda chegou a atuar na nascente televisão norte-americana.

Abordei a trajetória de Carmen por esses meios, levando em conta as representações de brasilidade e também de América Latina em seus filmes e atuações que, por conta de sua importância enquanto ícone nacional e estrela de cinema, tinham um impacto muito forte no que diz respeito à esfera dos sentimentos. As representações criadas com o protagonismo da artista brasileira produziam identificações e subjetivações em um período no qual as identidades nacionais se massificavam e as

regiões do planeta tornavam-se reconhecidas por meio da reprodução cinematográfica de determinados clichês que caracterizam o Outro pela exotização.

Antes de Carmen Miranda se tornar uma estrela do cinema norte-americano, ainda durante sua carreira no Brasil, não apenas o samba se tornara música nacional, mas todo o universo simbólico nacional se redimensionava, quando a cultura afro-brasileira passava a fazer parte dele. Isso acontecia por meio do mercado de cultura de massas no Rio de Janeiro, que se desenvolvia de forma significativa a partir da década de 1930, considerando o aparecimento de teatros populares, bares, o desenvolvimento da indústria fonográfica e do rádio comercial e o aparecimento de cassinos com público elitizado e internacional na capital federal, o Rio de Janeiro. Criava-se a ideia de uma “comunidade imaginada” brasileira, pretensamente caracterizada pela mestiçagem e pela harmonia racial. Essa inclusão se fazia por meio da mediação do Estado e do mercado, representando uma incorporação seletiva: a cultura popular era alçada ao nacional por meio do recurso à branquitude.

Os cartazes do rádio eram em sua grande maioria compostos por artistas brancos e das classes médias, que transformavam-se em figuras de referência aos ouvintes que passavam a seguir, em um emergente *star system*, os signos comportamentais aos quais passavam a se identificar. Não se trata apenas de uma questão cromática, mas de uma divisão moral e simbólica que associava a branquitude com a modernidade e a negritude com o atraso. Ou seja, enquanto manifestações culturais populares eram criticadas em termos pejorativos na imprensa, os cartazes do rádio, associados à elegância e moda transformavam-se em ícones nacionais.

Carmen Miranda, artista de maior destaque de seu tempo, foi sujeito importante desse processo que não deixou de se configurar em meio a ambiguidades. No auge de sua carreira brasileira, Carmen incorporava a personagem da baiana. A baiana referia-se a um Brasil profundo e colonial da Bahia simbolicamente apreendida como local das origens da nação e, ao mesmo tempo, uma personagem histórica negra da capital federal que ocupava as ruas vendendo quitutes, ao mesmo tempo em que era liderança religiosa nos espaços nascentes do samba. A baiana de Carmen foi criada para o filme *Banana da Terra*; com o sucesso da personagem nos cinemas, a artista passou a representá-la nos teatros e cassinos cariocas e de diversas localidades.

A incorporação desta personagem pela artista contou com a ajuda especial do baiano Dorival Caymmi, que compôs a música “O que é que a baiana tem?” e auxiliou Carmen a compor os traços fundamentais da personagem, com as gestualidades e

indumentária. Mas a baiana já era uma personagem recorrente do teatro de revistas desde o fim do século XX na capital federal e simbolizava a mulata sensual, em representações que se tornaram perenes com sua atualização na cultura de massas. Todas essas narrativas eram redimensionadas na nova personagem interpretada por Carmen Miranda, que viria a ser reconhecida internacionalmente.

A baiana de Carmen Miranda representava as expectativas centrais de unidade do período no qual Getúlio Vargas comandava o país, visando a integração e modernização nacional. Carmen Miranda era originária das classes populares, chegou a morar na Lapa e no centro do Rio, e, portanto, estava próxima e sintonizada com a cultura popular, as gírias e expressões da ordem do dia e com uma linguagem própria que muitas vezes se chocava com os valores dominantes. No entanto, pode-se dizer que foi a branquitude de Carmen, aqui pensada em seus sentidos simbólicos, que permitiram que ela pudesse incorporar uma personagem negra que se tornava símbolo nacional.

Enquanto a negritude, ou a mulata, eram vinculadas simbolicamente à acessibilidade sexual, a incorporação da baiana demandou a Carmen a lidar com uma moralidade presente nos códigos de gênero e raciais de seu tempo. A baiana de Carmen é uma baiana estilizada, que incorporava os elementos da vestimenta da figura negra, mas retirava o que considerava ser “vulgar” por sua associação com a negritude. Na vida pessoal, Carmen não frequentava os ambientes de sociabilidade noturna dos sambistas, não participava dos teatros de revista populares, antes teve como ponto de partida o rádio, representativo do que havia de mais moderno no período.

A baiana de Carmen não era, portanto, equivalente simbolicamente às baianas da Praça Onze, local por excelência de expressão da cultura afro-brasileira. Sua baiana era estilizada e carregava o glamour de uma estética hollywoodiana, em relação a qual sempre esteve associada. Além de ser branca e de olhos verdes chamativos, ela incorporava elementos próximos ao mundo moderno, ligados simbolicamente à branquitude, em especial com sua associação ao mundo da moda. Tais cuidados garantiam sua aceitação ampliada na sociedade. Desse modo, Carmen pôde participar como protagonista da emergência de um *star system* brasileiro, sendo sua imagem constantemente presente em várias mídias: no rádio, no cinema e nas revistas ilustradas.

Em um período de modernização dos costumes, Carmen como estrela do rádio se vinculava à figura da mulher moderna, apresentando em muitos momentos certos comportamentos de vanguarda para a época, além de influenciar a moda feminina de seu tempo. Incorporando uma figura negra a partir de sua branquitude, ela pôde

conciliar as promessas de unidade e harmonia racial com um desejo próprio de seu tempo de branqueamento da população. Com as negociações, Carmen ajudou a sedimentar a morena como o tipo da brasileira e fez parte da história importante da construção simbólica da mulher brasileira como sensual.

Era uma representação abrangente e, ao mesmo tempo, seletiva da nacionalidade, equilibrando-se nas tensões raciais e sociais de seu tempo e garantindo adesão de públicos de variados espaços sociais e simbólicos: desde as classes populares à elite, passando pela classe média. Progressivamente ela passou a atuar em espaços mais elitizados, como o Cassino da Urca, onde, já no auge de seu reconhecimento nacional, foi descoberta em 1939 pelo empresário Lee Shubert, na época um dos maiores empresários da Broadway, que a contratou para uma revista ainda no mesmo ano em Nova Iorque.

Carmen Miranda migrou para os Estados Unidos com suas baianas e levou o grupo musical que a acompanhava: o Bando da Lua. Em menos de um ano assinara um contrato com a Fox e nos anos seguintes gravou inúmeros filmes com a temática da América Latina, reinventada a partir do universo simbólico do samba que Carmen e seu conjunto levaram do Brasil. A identidade nacional, com os sambas, a baiana e outros elementos simbólicos, passou então a ser produzida para além das fronteiras nacionais e com a mediação do setor corporativo especializado do estúdio da *20th Century Fox*.

A partir de então, Carmen era simultaneamente baiana e latino-americana. Ou seja, ao mesmo tempo em que levou certos elementos simbólicos pertinentes à “comunidade imaginada” brasileira, ela o fez em um contexto no qual a América Latina já possuía um histórico de representação de longa data, ao lado do estereótipo da mulher latino-americana no cinema de Hollywood, cujos sentidos conotativos remetiam à corporalidade e à sensualidade excessivos. Baseado no conceito de visualidade desenvolvido por Nicole Fleetwood (2011) analisei a esfera visual como um campo performativo, ou seja, ela não apenas retrata, mas produz aquilo que representa. As representações filmicas não são um ato neutro, transparente, mas criam formas de se ver, de se conceber uma nação, o Brasil, ou a América Latina, de forma homogeneizadora, e suas mulheres.

É importante ressaltar que o período em que Carmen Miranda desempenhou sua carreira nos Estados Unidos é caracterizado pela Política de Boa Vizinhança, ou seja, trata-se de um contexto de aproximação diplomática entre os países americanos durante a Segunda Guerra Mundial. Em um momento em que o mercado europeu estava

fechado aos filmes norte-americanos e a influência política e econômica dos países do eixo se fazia visível nos países sul-americanos, o interesse pelos países latino-americanos se impôs como algo estratégico. A trajetória de Carmen Miranda coincidiu com interesses políticos, tanto do governo norte-americano de construir uma representação da amizade pan-americana, quanto do governo brasileiro, que via na difusão de sua cultura um meio de projeção do país no exterior.

O governo norte-americano e suas agências investiam na mudança das representações dos países latino-americanos, para um retrato positivo de seus vizinhos. Dotados de grandes projetos e de interferências diretas nos estúdios, incentivavam a produção de filmes que promovessem a amizade pan-americana, produzindo representações positivas dos países latino-americanos. Os estúdios, já acostumados com os clichês sobre a América Latina, que encontravam apelo comercial no mercado interno, não mudavam os sentidos conotativos dos filmes e personagens, mas eles acabaram incorporando uma demanda dos países latino-americanos: a apresentação dos países como brancos e modernos.

Os filmes do período se caracterizavam pela “utopia romântica” latino-americana, divididos entre a narrativa filmica e os números musicais. Nas narrativas, o romance atua como elemento essencial, os enredos são movidos por problemas amorosos que encontram obstáculos e os desfechos apontam para a realização amorosa no ambiente tropical, considerado propício ao amor autêntico. A realização amorosa no desfecho dos filmes se apresenta como uma superação dos problemas políticos e representa metaforicamente a união pan-americana. Já os números musicais complementam a narrativa, evocando de forma solene e festiva o encontro entre a América Latina, representada na figura feminina e sensual de Carmen Miranda, e os Estados Unidos, incorporados por uma personagem masculina formalmente trajada. O final feliz é a consagração da solidez do pan-americanismo, ou seja, da representação da relação entre os países como bons amigos.

As narrativas filmicas davam destaque para a elite dos países, condizente a uma imagem branca e moderna requerida, mas a representação desses países era caracterizada no sentido de racializar a caracterização das personagens e dos cenários, mantendo descrições que inferiorizavam as personagens latino-americanas caracterizadas por critérios depreciativos. Carmen Miranda desempenhava um papel de destaque nos filmes e, especialmente, nos números musicais, nos quais, nos palcos, representava a si mesma: uma estrela que já tinha sucesso reconhecido no *show business*

norte-americano, que, por sua vez, sedimentara a imagem de Carmen associada a uma sensualidade refinada ou um exotismo sofisticado. De outro lado, nas narrativas, ela representava personagens adequadas ao estereótipo da latino-americana, uma caricatura, sempre enciumada, com os nervos à flor da pele, marcada pela acessibilidade sexual, não resistindo a um homem atraente. Dessa forma, ela se caracterizava em oposição às representações de feminilidade hegemônicas, marcadas pelo recato e passividade.

Carmen Miranda transformou-se em uma atualização da figura da latino-americana sensual, substituindo o típico cabelo moreno pelo chapéu de frutas, mantendo seus sentidos conotativos, mas tendo um destaque próprio ao período de valorização da América Latina. No entanto, as leituras internas do mercado norte-americano contrastavam com as expectativas do seu público brasileiro de longa data. Carmen Miranda era considerada no Brasil a “Embaixatriz do samba”, tendo se comprometido, antes de embarcar, a representar o Brasil nos Estados Unidos, divulgando o samba e a cultura popular da capital federal que se tornava sinônimo de nacional.

Para parte significativa do público brasileiro, no entanto, suas atuações estavam em desacordo com sua promessa e ela haveria se “inebriado pelo perfume do dinheiro norte-americano”. Observa-se especialmente o crescimento das críticas depois do filme *Aconteceu em Havana* em que ela atuou como uma cubana cantora de rumbas, ao invés de uma brasileira que cantava e dançava sambas, como seria de se esperar. As críticas ora se relacionavam com as representações genéricas e estereotipadas da América Latina, muitas vezes misturando características próprias de um país por outro, bem como também revelavam uma oposição à associação entre brasilidade e elementos da negritude, presente na figura da baiana, conforme é possível acessar nas críticas que eram veiculadas nas revistas da época que rejeitavam o que se considerava uma insistência da artista em se vestir com turbantes e outras roupas características.

Dentro de uma perspectiva teórica dos estudos descoloniais e feministas, procurei analisar a intersecção das categorias de gênero, raça e sexualidade que envolviam tanto a representação da nacionalidade, com a figura da baiana, como a representação da latino-americanidade, com a ida de Carmen aos Estados Unidos. Busquei explorar como as representações culturais são marcadas pela “colonialidade”, ou seja, por assimetrias de poder em nível nacional e internacional que se definem por adotarem como modelo civilizatório os países da Europa ocidental e seu sucessor, os Estados Unidos. Em outros termos, a “colonialidade” se perpetua independentemente do colonialismo ter se desfeito em sua estrutura política e administrativa. Em síntese e de

forma simplificada, pode-se dizer que a “colonialidade” se caracteriza por uma ordem política, econômica e cultural articulada ao desenvolvimento do capitalismo e caracterizada pela persistência de critérios eurocêntricos, racistas e pela subalternização das mulheres. Ou seja, compreende-se os processos políticos e econômicos constitutivos da modernidade, como imbricados a elementos raciais, de gênero e de sexualidade.

Carmen Miranda encarnava a diferença racial feminina em dois contextos, ambos marcados pela sensualidade. Ela atualizava o “desejo colonial”, ou seja, a representação de hiperssexualidade em relação a mulheres marcadas racialmente em oposição à branquitude. No contexto brasileiro com a baiana, a marcação racial era suavizada em sua estilização, integrando esta figura à identidade nacional por meio de seu branqueamento. No segundo caso, a diferença racial era a latino-americana que, por sua vez, era representativa de uma alteridade feminina. Em imagens que se tornaram reconhecidas de sua figura no cinema, é patente a representação da América Latina associada à natureza, bem como insinuações da disponibilidade sexual das mulheres latino-americanas, aguardando a chegada dos homens norte-americanos, em fantasias coloniais (e masculinas) atualizadas.

A partir destes elementos, busquei interpretar Carmen Miranda entre os desejos de duas nações em seus amplos sentidos. Em primeiro lugar, no que se refere aos desejos políticos, dos governos de Vargas e de Roosevelt: no caso brasileiro, vinculada aos desejos da unidade nacional, por sua vez, calcada nas ambiguidades expressas na valorização de uma suposta harmonia racial que nos faria singular enquanto nação e no privilégio da branquitude; em relação ao pan-americanismo, os desejos eram expressos em relações diplomáticas, próprios à Política da Boa Vizinhança e às representações hegemônicas do cinema norte-americano. Contudo, também procurei abordar a relação entre estes desejos e seus efeitos subjetivos, estabelecendo vínculos entre dinâmicas políticas e econômicas com a sexualidade. Pensar em desejos da nação é considerar que ordem social também é uma ordem sexual, levando em conta processos de racialização do sexo e sexualização da raça, nas palavras de Avtar Brah (2006).

Analisei como Carmen não era apenas refém de discursos e representações de seu tempo, bem como a esfera artística não se traduz em mero reflexo das questões políticas. Por outro lado, a carreira de Carmen Miranda era caracterizada pela intensa autoria no que diz respeito a suas performances e interpretações. Ela muitas vezes “torcia” os significados hegemônicos, em suas performances e interpretações que questionavam valores por meio do riso, da paródia e da ironia em relação aos papéis que

desempenhava. Carmen Miranda, não deixando de representar os sentidos próprios da “colonialidade”, também abria a possibilidade de interpretações que subvertiam os sentidos iniciais. Assim, a trajetória de Carmen Miranda pode ser pensada como marcada por uma cumplicidade subversiva.

Para compreender a cumplicidade subversiva de Carmen, lancei mão do conceito de performatividade, de Judith Butler (2003). Tal conceito parte não de uma estrutura ou de um sistema cultural que se impõe de forma definitiva aos sujeitos, mas da compreensão de como os significados se constroem por meio da estilização repetida em ato e, desta forma, estão abertos à resignificação. O sujeito-em-processo nessa visão se constitui dentro das normas sociais e a partir do sistema cultural dominante, ou seja, ele não preexiste à significação. No entanto, os discursos, ou sistemas de significação, não são fechados: eles são sujeitos à apropriação. Neste sentido, os sujeitos se constituem pelo discurso, mas podem deslocá-los. Assim, busquei me esquivar de interpretações correntes calcadas na ideia de fabricação, ou seja, de leituras nas quais a carreira de Carmen Miranda é entendida como reflexo direto, sem mediações, dos contextos sócio-políticos e, de outro lado da perspectiva que a vê como sujeito soberano, analisando seu agenciamento e suas criações, sem relacioná-las aos enquadramentos simbólicos da época e dos países pelos quais passou.

Carmen Miranda pôde negociar na criação da imagem de sua *persona*, pois chegava aos Estados Unidos já com fama no Brasil e patrimônio. Ela impôs ao empresário Shubert a ida de seu grupo O Bando da Lua, o que permitiu que ela tivesse controle da autoria das composições ou versões, além de uma banda que dominasse um ritmo novo nos Estados Unidos, o samba. Com a figura da baiana – que não tinha nenhum significado simbólico nos Estados Unidos, além de um exotismo de uma estrela do subcontinente sul-americano – ela teve um impacto decisivo na moda com seus turbantes e adereços. Em sua *persona* convivia o estereótipo da latino-americana, acrescido de prestígio e riqueza.

Sua trajetória nos Estados Unidos esteve ligada ao palco e, não dominando a língua, reforçou aspectos ligados à corporalidade, em especial com o uso de suas mãos em suas performances sensuais. O humor também fez parte de sua trajetória desde o primeiro momento em que chegou ao país, nas entrevistas, nos palcos e nos filmes. Ela assumia o estereótipo próprio da latino-americana, “brincando” com sua inabilidade de falar na língua inglesa, seu interesse declarado em homens norte-americanos e insaciável fome. Carmen se aproveitava de seus erros de inglês para efeitos cômicos.

Mesmo quando ela já dominava o inglês, ela reforçava o sotaque e os erros de pronúncia. Originária de outro contexto nacional, ela pôde tomar distância irônica do estereótipo e compreender que estava desempenhando um papel.

Com a redução da participação em filmes (especialmente com o fim da Segunda Guerra e declínio da Política de Boa Vizinhança) e com a percepção crescente de que ela não atuaria em filmes nos quais ela desempenhasse papéis distintos de sua figura exotizada, Carmen passou a ter uma distância irônica maior em relação à sua persona e suas personagens. Nesse momento, ela começou a se autoparodiar nos filmes; suas personagens faziam referências cômicas à própria artista. Em apresentações nos *nightclubs* ela passava a cantar e interpretar a música *I make my money with bananas*, no qual ela zomba do próprio papel que desempenhava. Com a crescente personificação de Carmen Miranda por outros artistas de cinema e teatro, ela progressivamente se transformava em um papel que qualquer pessoa poderia interpretar.

Ao enfatizar a construção arbitrária de sua persona, ela acabava por deslocar a suposta autenticidade da latino-americana nas representações do cinema, bem como evidenciar as hierarquias presentes nestas representações. Isso permitiu a identificação de certos públicos com Carmen Miranda, dos quais eu destaco o público homossexual contemporâneo a ela, que via em sua performance uma paródia deslocadora das identidades sociais. Seu exagero, estilização e autoparódia produziram um distanciamento do estereótipo das mulheres latino-americanas e, em um sentido maior, desestabilizaram ideias essencialistas de identidades, na visão deste público. Carmen Miranda se aproximava de uma estética *camp* e, com isso, a mesma personagem que servia para representar a união política pan-americana então, entre um grupo social específico, era ironicamente representativa da transgressão sexual.

Carmen Miranda não se dirigia ao público homossexual, mas foi incorporada por ele em seu tempo. Seu humor, ironia e paródias antes se relacionam com suas influências da cultura popular, das revistas musicais, do burlesco. No Brasil, o humor era traço fundamental não apenas das músicas que gravava, mas de suas interpretações, das expressões que incluía nas músicas, na forma cômica como se relacionava com seu público. Neste sentido, é compreensível que a despeito das críticas nacionais expressas na imprensa escrita, Carmen tinha notória identificação das classes populares no Brasil em suas performances deslocadoras no cinema brasileiro e também norte-americano.

Na cultura popular, era por meio do riso, das inversões, das paródias e dos destronamentos que se colocava em questão o socialmente instituído: em especial a

referência a um modelo burguês e eurocêntrico. É possível conceber como traços das performances de Carmen se vinculavam a expressões próprias da cultura popular da capital federal tanto em sua carreira nacional como a internacional. Assim, ela acabava por deslocar, na visão de certos públicos, uma identidade nacional que se constituía baseada na branquitude. Carmen Miranda, em suas ambiguidades, apontava para os múltiplos desejos de duas nações, dentro de uma complexa dinâmica da produção de significados em disputa e sua recepção heterogênea das representações próprias da cultura de massas.

### **Carmen Miranda além dela mesma: da “democracia racial” materializada na branquitude às carnavalizações**

*E o mundo se diverte* (1948, Watson Macedo) é produzido no Brasil no período em que a presença de Carmen Miranda decrescia no cinema norte-americano. Não obstante, sua imagem e reverberações dela se difundiam pela cultura de massas do país da América do Norte. No Brasil, sua baiana era reapropriada pelo cinema nacional. As representações latino-americanas de Hollywood passavam a ter uma visível influência nos musicais nacionais, constituindo uma estética reelaborada ao se debruçar sobre uma concepção de brasilidade que se consolidava.

Em um número musical do filme, Eliana Macedo interpreta “No tabuleiro da Baiana” de Sylvio Caldas gravada pela própria Carmen Miranda em 1936. Trata-se de uma cidade colonial baiana, em um cenário que recorda o cenário no qual Carmen interpretou “O que é que a baiana tem?”, em *Banana da Terra*. Eliana canta rodeada de homens de camisa listradas com tambores, formando uma melodia de várias vozes, alternando a feminina com as masculinas – algo que guardava uma lembrança das performances de Carmen com o Bando da Lua. A alvura da atriz combina com sua vestimenta toda de branco, inclusive colares, pulseiras, turbante e saia rodada até o chão.

A brancura de sua roupa a fazia assemelhar-se a uma baiana que contemporaneamente compõe as ruas turísticas de Salvador, não fosse a estilização que a elitizava, composta não apenas nos adereços de sua roupa, mas em suas expressões marcadas pela suavidade e ênfase no movimento delicado de suas mãos. Eliana não deixa sua barriga à mostra e a câmera foca predominantemente imagens acima de sua cintura, destacando seu rosto. Ela é protagonista na narrativa, interpretando a filha do

diretor do teatro que mobiliza seu pai a investir em uma revista teatral, da qual participa com destaque.

As referências a Carmen Miranda são facilmente identificáveis, mas elas não se restringem a esse número. Antes, em paisagem outonal noturna, entre árvores que remexem seus galhos ao vento, surge a mulata Horacina Correa interpretando a canção “Ave Sem Ninho” de Luiz Soberano e Oswaldo Fonseca. Horacina também carrega elementos da baiana, a exotizada difundida por Carmen em Hollywood, com saia preta brilhante, turbante de penas pretas e brancas e lenços da mesma cor cobrindo a parte superior de seu corpo, deixando boa parte de sua barriga à mostra e também dando destaque aos movimentos de suas mãos.

A melodia triste é cantada pela artista, acompanhada de vocal masculino percussivo ao fundo. De repente, a música é interrompida por batuques que são percebidos com estranhamento pela cantora. Então à sombria paisagem do número musical acrescenta-se a negritude, com homens descamisados e mulheres com pouca roupa descontrolados em seus movimentos. Em seguida, presenciam-se homens brancos de cartola e terno descendo uma escada onde se encontram mulheres brancas de saias rodadas com as quais dançam em um salão. A performance une, ao mesmo tempo que distingue, o primitivismo com a civilidade, ressaltando os contrastes entre a ordem e a desordem, a melodia e a percussão, que são homólogas à branquitude e à negritude.

Os números musicais atestam a definição de brasilidade que se consolidava no cinema nacional. Com forte influência do cinema norte-americano e com a brasilidade performada por Carmen Miranda nele, apropriava-se seletivamente de seus elementos simbólicos para recompô-los a partir de uma perspectiva nacional. A baiana de Carmen poderia ser reapropriada em sua branquitude ou associada à exotização da diferença racial que, por sua vez, também era parte constituinte da nação. Ambas compunham a harmonia racial cujo elemento integrador seria materializado na figura da baiana, a qual todas – independentemente das origens sociais e raciais – poderiam interpretar.

Trata-se de um processo pouco abordado, que está na origem da consolidação da ideia de “democracia racial”, configurada como traço definidor da nação nas décadas subsequentes. Não cito o termo durante a tese, pois este, como abordou Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2002), tem sua origem muito posterior, passou a ocupar o debate intelectual especialmente nos anos 50 e 60. Mesmo quando se refere a quem supostamente teria a inventado, o intelectual Gilberto Freyre, pode-se dizer que “a expressão, atribuída a Gilberto Freyre, não ser encontrada em suas obras mais

importantes e de não aparecer na literatura a não ser tardiamente, nos anos 1950” (GUIMARÃES, 2002, p. 137).

Antes, nos idos de 1944, Freyre falava de “democracia étnica”, oriunda do caráter ibérico da civilização brasileira. Trata-se de uma ideia gestada durante a Segunda Guerra Mundial. O termo democracia, em um período no qual se estabelecia uma disputa mundial supostamente calcada na oposição entre democracia *versus* fascismo, respaldava a ideia de que se o Brasil não tinha uma democracia formal, calcada nos direitos civis, isso era desimportante. Concebia-se que o país era caracterizado por uma democracia social, gestada no amalgamento harmônico das raças. Consolidou-se, neste período, um debate intelectual que compreendia o país como radicalmente distinto do fascismo em sua busca pela pureza e, muitas vezes, também profundamente distante do segregacionismo racial expresso nas leis norte-americanas.

O período posterior à guerra – e normalmente não abordado pela fortuna crítica sobre as “relações raciais”, marcado pela difusão da imagem da cultura brasileira por Hollywood via Carmen Miranda e o Bando da Lua – gera uma campanha da UNESCO para combater o ódio racial e, ligada a ela, uma percepção compartilhada internacionalmente de que o Brasil era caracterizado pela harmonia racial. A UNESCO patrocinou pesquisas sobre as “relações raciais” brasileiras, com a presença de pesquisadores nacionais e estrangeiros que, por sua vez, atestaram o contrário: a presença instituída do racismo. A “democracia racial” passa a ser pensada progressivamente como mistificação pelo saber acadêmico e pela militância negra.

Em uma interpretação corrente, a denúncia do “mito de democracia racial” só foi levada a cabo quando se rompeu um pacto entre cultura popular e o Estado. Pacto que garantia legitimidade política e unidade nacional por um lado e reconhecimento social de outro. Nas palavras de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães,

Entre 1930 e 1964, viveu no Brasil o que os cientistas políticos chamam de “pacto populista” ou “pacto nacional-desenvolvimentista”. Neste pacto, os negros brasileiros foram inteiramente integrados à nação brasileira, em termos simbólicos, através da adoção de uma cultura nacional mestiça ou sincrética, e em termos materiais, pelo menos parcialmente, através da regulamentação do mercado de trabalho e da seguridade social urbanos, revertendo o quadro de exclusão e descompromisso patrocinado pela Primeira República. Nesse período, o movimento negro organizado concentrou-se na luta contra o preconceito racial, através de uma política eminentemente universalista de integração social do negro à sociedade moderna, que

tinha a “democracia racial” brasileira como um ideal a ser atingido. (2002, p. 166)

A interpretação da “democracia racial” nesta perspectiva concebe que “as idéias e o nome de ‘democracia racial’ longe de serem o logro forjado pelas classes dominantes brancas, como querem hoje alguns ativistas e sociólogos, foi durante muito tempo uma forma de integração pactuada da militância negra” (GUIMARÃES, 2002, p. 167). Em síntese, do pacto entre determinados sujeitos sociais e o Estado surgiria uma forma de se conceber a nação que seria sustentada por certos intelectuais, com destaque para Gilberto Freyre, tanto no debate acadêmico como difundido na imprensa, que imporiam uma forma de se pensar a nação, consolidando valores sociais abrangentes. Em texto mais recente, Guimarães (2011) ainda propõe a interpretação de que, ao lado do pensamento autoritário, eurocêntrico e elitista, um grupo de intelectuais mestiços e negros, desde a luta pela abolição, defendia uma ideia que associava brasilidade e negritude ou mestiçagem.

Tal abordagem deixa de fora um elemento central na minha análise: a dinâmica de mercado que marcou a consolidação desta visão nos anos 30 e 40. O mercado estruturou um filtro racial na incorporação seletiva da cultura popular e afro-brasileira que constituiria a forma de se pensar a brasilidade. Em seu primeiro momento, de forma paradoxal, foi a partir da branquitude que se possibilitou pensar a nação como caracterizada pela harmonia e integração racial. Buscando uma ampla aceitação social, com destaque para os consumidores das classes médias e altas, o rádio investia em artistas que representavam um ideal para cartazes do rádio.

Não se trata apenas da aparência branca, em termos cromáticos, embora essa fosse uma condição essencial para o estrelato. A branquitude também se definia pela adoção de códigos associados à “civilidade”, que eram difundidos no mercado de cultura de massas, com forte influência da nação moderna da América do Norte. Em oposição, como aparecia nos discursos críticos do período que redimensionavam a forma de conceber a nação, estava a negritude associada ao primitivismo e pretensamente demandando uma atitude “civilizatória” por parte do Estado e da elite.

Nesse aspecto, não se pode dizer que os negros foram “inteiramente integrados à nação brasileira, em termos simbólicos”, sem explorar as ambiguidades e as importantes estratégias de distinção que privilegiavam a branquitude. A integração em termos materiais era ainda mais contestável, quando mesmo com o destaque das produções

culturais de origem afro-brasileira se faziam muitas vezes ocultando seus autores, ou privilegiando uma apresentação branca. As diferenças salariais e de reconhecimento no meio artístico atestam como a incorporação dos negros enquanto trabalhadores na área artística se deu, de forma geral, diferenciando-os negativamente em relação aos brancos.

Considerar o mercado significa também enfatizar o apelo dos meios de comunicação de massa e seu poder persuasivo. Pela primeira vez, as classes populares do Rio de Janeiro (boa parte dela de negros e mestiços) sentiam-se parte da nação, com suas expressões culturais alçadas ao nacional. Mesmo com os filtros raciais do mercado de cultura de massas, os significados que perpassavam as canções, filmes e peças teatrais não eram fechados, em especial lidando com um mercado amplo e heterogêneo da capital federal. Negros, mestiços e pobres poderiam ver seus talentos e ideias serem difundidos, mesmo com alguns acessos sociais negados, e construir interpretações que os incluíssem, ou questionassem valores dominantes, parodiando-os.

No entanto, essa não era a interpretação hegemônica. Com os meios de comunicação de massa constituiu-se uma “comunidade imaginada” difundida da capital para outras regiões do país. As classes médias e altas também eram persuadidas a sentirem-se nacionais e incorporarem aspectos da cultura popular em seus gostos e práticas. A negritude ou a mestiçagem atestavam a “autenticidade” à nação, mas não deixavam de ser consideradas, “em estado bruto”, como associadas a um primitivismo. Disso advinha a necessidade de estilizá-las, de lhes dar um toque de “sofisticação”, compondo um *star system* que herdava relações próximas com os músicos populares, mas se apresentava de forma tida como mais “civilizada”.

A “comunidade imaginada” brasileira era sentida e vivida no entretenimento dos grandes centros urbanos por meio da difusão do samba. Muito além das fronteiras nacionais, ela foi difundida na figura de Carmen Miranda para o mundo via Hollywood, que passava a ver na imagem da artista uma elaborada, exótica cantora e *entertainer* ligada à música popular de seu país. Com traços da cultura negra, mas sofisticando-a com suas estilizações, Carmen Miranda possibilitou uma imagem síntese que ia além das divisões sociais e raciais brasileiras e permitia uma fácil identificação do público e uma difusão dessa imagem “democratizada” globalmente.

Carmen Miranda conseguia se equilibrar entre a “autenticidade” e a “sofisticação”, muito embora sua caracterização como diferença racial nos Estados Unidos a aproximava da primeira, causando fortes críticas brasileiras a sua carreira internacional. A ideia de um país marcado pela harmonia racial tinha na figura da

mulata, atualizando o “desejo colonial”, um elemento fundamental. Tratava-se de uma síntese da proximidade entre raças e mesmo da interação racial supostamente positiva e não excludente. Carmen Miranda reiterou tal visão incorporando suas performances na branquitude de suas interpretações. Em seguida a difundiu internacionalmente, em uma imagem que cabia bem às relações de “colonialidade” entre América Latina e Estados Unidos, metaforizando a primeira como feminina e sensual.

Em uma arena internacional, participou da consolidação da imagem da mulher brasileira como sensual. Excluída a negra, tanto a mulata como a “morena” se tornaram a imagem de um feminino sensual que representava a nação. No entanto, são demarcadas as distinções, quando a “morena” carrega traços da mulata em sua sensualidade, mas a ela não se iguala já que a pele branca a confere distinção. Em *E o mundo se diverte*, de 1943, contrastam-se as performances das baianas Eliana Macedo e Horacina Correa. Ambas incorporam a brasilidade, mas participam de representações distintas, dos cenários às vestimentas, dos focos da câmera ora no rosto, ora no corpo, que associam as personagens de Eliana à “civilidade” e de Horacina ao “primitivismo” em seus números musicais.

A imagem feminina sensual tornou-se perene no universo simbólico nacional, atestado pela canção também de sucesso internacional “Garota de Ipanema” de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, de 1962. A “morena” da canção se caracteriza pela distinção social manifestada no bronzamento solar. A “moça do corpo dourado” foi inspirada na loura Helô Pinheiro, que frequentava as praias elitizadas de Ipanema. Uma ambiguidade constituía a forma de se pensar a nação, quando a branquitude permanecia como distinção social em um país que se pensava como racialmente democrático.

A representação do Brasil a partir da mulher sensual e da harmonia racial continuam presentes na mídia, na publicidade oficial ou não oficial e, nos tempos recentes, atualizadas nas solenidades dos grandes eventos esportivos que estão para acontecer no país. Não raro, a branquitude ainda é a chave pela qual o país se apresenta, mesmo que compondo um cenário musical e imagético de fundo no qual a negritude é predominante. No entanto, como ocorreu em evento recente ligado à Copa do Mundo de futebol, a aparente democracia racial não escondeu as tensões raciais próprias a um momento político de questionamento da forma como a nação é concebida. Contestações

à parte, é patente a perenidade da representação nacional negra na música e no cenário, convivendo com a “distinta” apresentação branca<sup>46</sup>.

Mas o legado de Carmen Miranda, devido a sua forma criativa e deslocadora de criar significados em suas performances, não se resume à reiteração hegemônica da identidade nacional concebida a partir da harmonia racial e branquitude. Um dos exemplos mais evidentes disso é sua apropriação tropicalista. “Carmen Miranda dada” é o desfecho da canção-manifesto “Tropicália”, de 1967, e título do artigo publicado por Caetano Veloso em 1991, no New York Times, e, em seguida, traduzido na Folha de S.Paulo. A cantora, dizia o autor, significava um misto de “orgulho e vergonha” para sua geração e um arcaísmo em relação à difusão e estabelecimento de um padrão musical pela Bossa Nova.

A irreverência e o deboche faziam parte das performances e letras do cantor e compositor naquele momento importante de sua carreira. Tal como Carmen, o artista tinha na paródia um recurso fundamental, como para citar um exemplo em *Panis et Circenses*, cujo foco era a família burguesa. Conectado à contracultura, Caetano questionava também padrões aceitáveis na forma de se exhibir no palco. Na volta do exílio em Londres, “o astro do Recôncavo Baiano recusava o estereótipo do herói subversivo e fazia shows rebolando e vestindo roupas ao estilo de Carmen Miranda” (BORIM, 2002, p. 497). Em direção oposta à realçada seriedade da produção cultural de esquerda de seu tempo, ele propunha “construções cubistas, concretistas, carnavalizadas, cinematográficas e, sobretudo, sincréticas, que hoje, depois de mais de quatro décadas, parecem fascinar certa faixa do mercado internacional da música” (BORIM, 2002, p. 495).

A inspiração de Carmen Miranda para o tropicalismo de Caetano Veloso vinculava-se a sua percepção dos próprios deslocamentos e carnavalizações (ou *camp*?) produzidos pela cantora e *entertainer* brasileira. A irreverência e o escracho, associados à androginia, também caracterizavam o grupo vanguardista e *underground* de

---

<sup>46</sup> Refiro-me ao sorteio que definiu os grupos dos times da Copa realizado em 6 de dezembro de 2013 na Costa do Sauípe, na Bahia. No evento, repercutiu-se a ampla visibilidade mundial do Brasil por meio da televisão que deu destaque ao país, associado a outro aspecto definidor da nação, para além do samba e da mulher sensual ali também presentes; trata-se do futebol. As tensões raciais se tornaram evidentes na polêmica escolha do casal branco composto por Fernanda Lima e Rodrigo Hilbert como mestres de cerimônias no sorteio. A indicação suscitou reclames pela notícia de que FIFA teria negado a indicação da dupla negra Camila Pitanga e Lázaro Ramos para a mesma ocasião.

dançarinos/atores da década de 70 Dzi Croquettes, cujos shows remetiam às performances de Carmen Miranda e sua baiana.

A análise de suas apropriações pela contracultura, sintonizada com toda uma contestação global aos padrões morais rígidos e tradicionais, e sua relação com os deslocamentos, paródias e inversões apropriados estão além dos objetivos desta pesquisa. Sua rápida descrição atenta, no entanto, para os múltiplos desejos da nação que Carmen Miranda evocou, em sua cumplicidade subversiva com os discursos hegemônicos, permitindo leituras outras de sua carreira, para além de sua redução à “colonialidade”. Analisar sua trajetória inclui pensar que mesmo na reprodução dos desejos hegemônicos, não se deve perder de vista que estes sempre se encontram com os outros desejos que os disputam e, muitas vezes, os modificam.

Cabe ainda uma história subalterna que atente para os outros significados do samba para além do hegemônico, enfatizando seus vínculos com a negritude e rituais afro-brasileiros, escapando aos filtros do mercado e ao controle do Estado em prol da consolidação de uma ideia de unidade nacional. Também ficam a se pensar as relações entre o carnaval brasileiro e o *camp*, sempre obscurecidas com leituras que predominam sobre os sentidos hegemônicos, esquivando de pensar na relação entre seus estilistas, as estilizações e paródias contendo outros sentidos que ultrapassam os previsíveis. Outra história há de ser contada também sobre as mulheres (ou homens) negras que se reapropriam e agenciam um desejo que nem sempre reproduz a branquitude. Tais histórias vêm sendo contadas em muitas pesquisas que partem de perspectivas subalternas e que nos permitem continuar a colocar a questão: quais são os outros desejos (ocultados nos discursos dominantes) que mobilizam a nação?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo, Cortez, 2009.

ALONSO, Ângela. **Idéias em Movimento: A Geração 1870 na Crise do Brasil Império**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**, Lisboa: Edições 70, 1991.

BABUSCIO, Jack. The Cinema of Camp (AKA Camp and the Gay Sensibility). In: CLETO, Fabio (org.). **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader**. University of Michigan Press, p. 117-135, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília 1993.

BALIEIRO, Fernando F. **A Pedagogia do Sexo em O Ateneu: o dispositivo de sexualidade no internato da “fina flor da mocidade brasileira”**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós- Graduação em Sociologia, UFSCar, São Carlos, 2009.

\_\_\_\_\_. Políticas em prol da Vergonha Gay: uma contribuição queer para uma outra gramática dos conflitos e normas sociais. **Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 2, n. 2, jul./dez. 2012, p. 535-547.

BARBOSA, Orestes. **Samba**. 2. ed. RJ: Funarte, 1978.

BARICKMAN, Bert Jude. “Passarão por mestiços”: o bronzamento nas praias cariocas, noções de cor e raça e ideologia racial, 1920-1950. In: **Afro-Ásia** n. 40. p. 173-222. 2009.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BERG, Charles Ramírez. **Latino Images in Film**. Austin, TX: University of Texas Press, 2002.

BÉRUBÉ, Allan. **Coming out under fire.** The History of gay men and women in World War II. The University of Carolina Press, Chapel Hill, 1990.

BORIM, Dário. Morte e vida Tropicália: O ideário sócio-político na obra de Caetano Veloso. **Hispania**, Vol. 85, n. 3, Special Portuguese Issue, p. 494-504, 2002.

BRAH, Avtar. Diferença, Diversidade, Diferenciação. In: **Cadernos Pagu**. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, n. 26. p. 329-376, 2006.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan:** sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2002.

\_\_\_\_\_. **Problemas de Gênero:** Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em Cena:** Propaganda Política no Vargasismo e no Peronismo. São Paulo, Editora Unesp, 2009.

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

CALDWELL-O'KEEFE, Jeniffer. **Whose nation is it anyway?** Performing GI American through World War II Soldier Shows. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Theater Studies da University of California de Santa Barbara, 2011.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra:** moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940). Campinas, SP: Editora da Unicamp, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2000.

CAYMMI, Stella. **O que é que a baiana tem?** Dorival Caymmi na Era do Rádio. Tio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CERVO, Amado Luiz; BUENO, Clodoaldo. **História da política exterior do Brasil.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CLETO, Fabio (org.). **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject**. The University of Michigan Press. Ann Arbor. 1999.

\_\_\_\_\_. Introduction: Queering the Camp. In: CLETO, Fabio (org.). **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader**. Edinburgh University Press, p. 1-48, 1999.

COELHO, José Ligiéro. **Carmen Miranda: An Afro-Brazilian Paradox**. Dissertation Department of Performance Studies. New York University, 1998.

COHAN, Steven (org.). **Hollywood Musicals: The Film Reader**. Routledge, London, 2002.

COOMBE, Rosemary. Embodied Trademarks: Mimesis and Alterity On American Commercial Frontiers. **Cultural Anthropology: Journal of the Society for Cultural Anthropology**, p. 202-224, 1996.

CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. **Cadernos Pagu**, n. 6-7, p. 35-50, 1996.

\_\_\_\_\_. A babá de Freud e outras babás. **Cadernos Pagu**, n. 29, jul./dez. 2007, p. 61-90.

COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1999.

COSTA, Jurandir Freire. **Ordem Médica e Norma Familiar**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1999.

COSTA, Sergio. **Dois Atlânticos. Teoria Social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. v. 1. 267p .

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5. edição. Editora Guanabara, Rio de Janeiro, RJ. 1990.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil 1917-1945**. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

DAVIS, Darién J. Racial Parity and National Humor: Carmen Miranda's Samba Performances, 1930–1939. In: BEEZLEY, W; CURCIO-NAGY, L (orgs.). **Latin America Popular Culture: An Introduction**. Wilmington, DE: Rowman & Littlefield, p. 183-197, 2000.

\_\_\_\_\_. **White Face, Black Mask: Africaneity and the early social history of popular music in Brazil**. Michigan State University Press, 2009.

DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. **Popular cinema in Brazil 1930-2001**. Manchester; New York: Manchester University Press; New York, 2004.

DIBBEL, Julian. Notes on Carmen: A Few Things We Have Yet To Learn From History's Most Incandescent Cross-Dresser. **Village Voice**, 29 de outubro de 1991.

DOTY, Alexander. **Making things perfectly queer: interpreting mass culture**. University of Minnesota Press. Minneapolis, London, 1993.

DYER, Richard. Entertainment and Utopia. In: COHAN, Steven (org.). **Hollywood Musicals: The Film Reader**. Routledge, London, 2002.

\_\_\_\_\_. **Heavenly Bodies: Film Stars and Society**. Routledge. London & New York. Second Edition. 2004.

\_\_\_\_\_. **Stars**. London: British Film Institute, 1979.

ENLOE, Cynthia H. **Bananas, beaches & bases: making feminist sense of international politics**. Berkeley University of California. California press, 1990.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as idéias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FENERICK, José Adriano. **Nem do Morro, Nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

FERES JÚNIOR, J. **A história do conceito de *Latin America* nos Estados Unidos**. Bauru, São Paulo: EDUSC/ANPOCS, 2005.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERRARO, Alceu Ravello. Analfabetismo no Brasil: tendência secular e avanços recentes. Resultados preliminares. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, fev., n. 52, p. 35-9, 1985.

FITCH, Melissa. . Carmen, Kitsch, Camp and My Quest for Coordinated Dinnerware. In: **Chasqui: revista de literatura latinoamericana**, ISSN 0145-8973, v. 40, n. 2, p. 55-64, 2011.

FLEETWOOD, Nicole. **Troubling Vision: Performance, Visuality and Blackness**. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro, Graal, 2007.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. A Star in the House of Mirrors: Contrasting Images of Carmen Miranda in Brazil and the United States. *Limina: A Journal of Historical and Cultural Studies*, Australia, v. 12, p. 21-29, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

GARCIA, Tânia da Costa. **O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)**. 1. ed. São Paulo - SP: Annablume/FAPESP, 2004.

GATTI, José. Carmen Miranda's White Dress: Ethnicity, Syncretism and Subaltern Sexualities in Springtime in the Rockies. **Ilha do Desterro** (UFSC), v. 51, p. 93-108, 2006.

GOMES, Tiago de Melo. Afro-brasileiros e a construção da idéia de democracia racial nos anos 1920. **Linhas** (UDESC), v. 8, p. 36-53, 2007.

\_\_\_\_\_. Massais, mulatas, meretrizes: imagens da sexualidade feminina no Rio de Janeiro dos anos 1902. **Cadernos Pagu** (UNICAMP), Campinas, v. 23, p. 121-147, 2004.

\_\_\_\_\_. O mistério do samba. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 42, p. 525-530, 2001.

\_\_\_\_\_. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. **Afro-Asia** (UFBA), Salvador, v. 29-30, n. 29-30, p. 175-198, 2004.

\_\_\_\_\_. Sabina era a tal. **Revista de História** (Rio de Janeiro), v. 38, p. 42-45, 2008.

GOMES, Tiago de Melo; SEIGEL, Micol. Sabina das laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, p. 171-193, 2002.

GONDRA, José Gonçalves. **Artes de civilizar**: medicina, higiene e educação escolar na Corte imperial. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

GREEN, James N. **Além do Carnaval**. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo, Editora Unesp, 2000.

GROSGUÉL, Ramón. Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêntricas rumo a uma esquerda transmoderna descolonial. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 2, n. 2, jul./dez., p. 337-362, 2012.

\_\_\_\_\_. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 80, p. 115-147, 2008.

GUERRA, Lucia. **Between History and Fiction**: The Nights of Carmen Miranda. *Pacific Coast Philology*. v. 39, 2004, p. 9-16.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. A República de 1889: utopia de branco, medo de preto (a liberdade é negra; a igualdade, branca e a fraternidade, mestiça). **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia, n. 2, p. 17-36, 2011.

\_\_\_\_\_. **Classes, Raças e Democracia**. São Paulo: Editora 34, 2002.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardiã Resende *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALPERIN, David. M. **How to be gay**. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 2012.

\_\_\_\_\_. How to do the history of homosexuality. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**. Duke University Press, 2000, p. 87-124.

HOBBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOFBAUER, Andreas. **Uma história de branqueamento ou o negro em questão**. São Paulo. Editora UNESP, 2006.

ILLOUZ, Eva. **Consuming the romantic utopia**. Berkeley: University of California Press, 1997.

JOHNSON, John J. **Latin America in Caricature**. University of Texas Press, Austin, 1993.

CARDOSO JUNIOR, Abel. **Carmen Miranda: a cantora do Brasil**. São Paulo: Edição particular do autor, 1978.

KERBER, Alessandro. **Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)**. Tese de Doutorado do Programa de Pós- Graduação de História, UFRGS, Porto Alegre, 2007.

LOPES, Antonio Herculano. Vem cá, mulata! Tempo. **Revista do Departamento de História da UFF**, v. 13, p. 91-111, 2009.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos Estudos Culturais.** São Paulo, Parábola, 2004.

McCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial,** Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi a Washington.** Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1999.

MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX.** São Paulo: Olho d'água/Fapesp, 2001.

MISKOLCI, Richard. **Desejo da Nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX.** 1. ed. São Paulo: Annablume, 2012. 207p.

\_\_\_\_\_. Os Saberes Subalternos e os Direitos Humanos. In: REIS, Rossana Rocha. (Org.). **A Política dos Direitos Humanos.** 1. ed. São Paulo: Hucitec, v. 1, p. 1-20, 2009.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro,** 2. ed., Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MOUTINHO, Laura. **Razão, “cor” e desejo.** São Paulo: Editora Unesp, 2004.

NEWTON, Esther. Mother Camp: Female Impersonators in America In: CLETO, FABIO (org.). **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader.** Edinburgh University Press, 1999.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo, Brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

OVALLE, Priscilla Peña. **Dance and the Hollywood Latina: Race, Sex and Stardom.** Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London, 2011.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Baiana Internacional: O Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood.** Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, Goiânia: UFG, v. 11, n. 2, p. 263-274, 2008.

PRECIADO, Beatriz. Entrevista com Beatriz Preciado (por Jesús Carrillo). **Cadernos Pagu**, n. 28, p. 375-405, 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Novos Rumos**, n. 37, São Paulo, Instituto Astrojildo Pereira, p. 4-28, 2002.

RICH, Ruby B. The Price of Modernity (on Anna Mae Wong). San Francisco: **SF Bay Guardian**, 3 mar. 2004.

ROBERTS, Shari, “The Lady in the Tutti-Frutti Hat”: Carmen Miranda, a Spectacle of Ethnicity, **Cinema Journal**, 32:3, Spring, 1993.

ROBERTSON, Pamela. **Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna.** Durham, N. C.: Duke University Press, 1996.

SADLER, Darlene J. **Americans All: Good Neighbor Diplomacy in World War II.** Austin: University of Texas Press, 2012.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SHAW, Lisa. **Carmen Miranda.** Palgrave Macmillan, London and New York, 2013.

SCHPUN, Mônica Raisa. Carmen Miranda, uma *star* migrante. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 51, n. 2, 2008, p. 451, 471.

SCOTT, Joan W. “A Invisibilidade da Experiência”. **Projeto História**. São Paulo, 1998, p. 297-325.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A Epistemologia do Armário. In: **Cadernos Pagu**, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu-UNICAMP, v. 28, p. 19-54, 2007.

\_\_\_\_\_. **Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire**. New York. Columbia University Press. 1985.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, N.; NOVAIS, F. (Orgs.). **História da Vida Privada no Brasil: da Belle époque à era do rádio**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, p. 513-619, 1998b.

\_\_\_\_\_. Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso In: SEVCENKO, N.; NOVAIS, F. (Orgs.). **História da Vida Privada no Brasil: da Belle époque à era do rádio**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, p. 7-48, 1998b.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIQUEIRA, Magno Bisoli. **Caixa Preta: Samba e identidade nacional na era Vargas**. Tese de História Social (USP), 2004.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Uberlândia: EDUFU, 2008.

SONTAG, Susan. Notes on “Camp”. In: **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader**. Edinburgh University Press, p. 53-65, 1999.

STAM, Robert. Carmen Miranda, Grande Otelo e a Chanchada, 1929-1949. In: **Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

STEWART, Brewer. **Borders and Bridges: a history of U. S. – Latin American relations.** Praeger Security International, 2006.

TOFIÑO-QUESADA, Ignacio. Spanish orientalism: uses of the past in Spain's colonization in Africa. **Comparative Studies of South Asia, Africa and Middle-East**, 23, 1-2, 2003.

TORRES, Heloísa Alberto. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 23, p. 413-467, 2004.

VELOSO, Caetano. Carmen Miranda Dada. São Paulo: **Folha de S.Paulo**, 22 out. 1991.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções.** Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870- 1914.** São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor/Editora da UFRJ, 1995.

VIANY, Alex. **Carmen Miranda is my business.** Prefeitura do Rio de Janeiro. Riofilme, 1974.

WILLIAMS, Judith Michelle. Uma mulata sim!: Araci Cortes, „The Mulatta“ of the Teatro de Revista. In: **Women and Performance: A Journal of Feminist Theory**, v. 16:1, p.7-26, 2006.

WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira.** São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982.

WOLL, Allen. **The Hollywood Musical goes to war.** Chicago, Nelson-Hall, 1983.

YOUNG, Robert. **Desejo Colonial: Hibridismo em Teoria, Cultura e Raça.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

## **FILMOGRAFIA**

Flying Down to Rio (Voando para o Rio). Thornton Freeland, Estados Unidos, 1933.

Alô, alô, Carnaval! Adhemar Gonzaga, Brasil, 1936.

Banana da Terra. Rui Costa, Brasil, 1938.

Down Argentine Way (Serenata Tropical). Irving Cummings, Estados Unidos, 1940.

Babes on Broadway (Calouros na Broadway). Busby Berkeley. Estados Unidos, 1941.

That Night In Rio (Uma Noite no Rio). Irving Cummings, Estados Unidos, 1941.

Weekend in Havana (Aconteceu em Havana). Walter Lang, Estados Unidos, 1941.

Saludos Amigos (Alô, Amigos). Wilfred Jackson, Jack Kinney et al., Estados Unidos, 1942.

Springtimes in the Rockies (Minha Secretária Brasileira). Irving Cummings. Estados Unidos, 1942.

The Gang's all here (Entre a loura e a morena). Busby Berkeley, Estados Unidos, 1943.

The Three Caballeros (Você já foi à Bahia?). Norman Ferguson, Clyde Geromini et al., Estados Unidos, 1944.

Four Jills in a Jeep (Quatro moças num jipe). William A. Seiter, Estados Unidos, 1944.

Greenwich Village (Serenata Boêmia). Walter Lang, Estados Unidos, 1944.

Something for the Boys (Alegria, Rapazes!). Lewis Seiler, Estados Unidos, 1944.

Winged Victory (Encontro nos céus). George Cukor, Estados Unidos, 1944.

Doll Face (Sonhos de estrela). Lewis Seiler, Estados Unidos, 1945.

If I'm Lucky (Se eu fosse feliz). Lewis Seiler, Estados Unidos, 1946.

Copacabana. Alfred E. Green, Estados Unidos, 1947.

Road to Rio (A Caminho do Rio). Norman Z. Leonard, Estados Unidos, 1947.

E o mundo se diverte. Watson Macedo, Brasil, 1948.

A Date with Judy (O Príncipe Encantado). Richard Thorpe, Estados Unidos, 1950.

Nancy Goes to Rio (Romance Carioca). Robert Z. Leonard, Estados Unidos, 1950.

Scared Stiff (Morrendo de Medo). George Marshall, Estados Unidos, 1953.

Carmen Miranda: Bananas is my business. Helena Solberg, Estados Unidos, 1995.

Celluloid Closet (O outro lado de Hollywood). Rob Epstein e Jeffrey Friedman, Estados Unidos, 1995.