

Performance, corpo e nação aos olhos do público. Carmen Miranda e as distintas recepções de suas atuações no cinema hollywoodiano

Processo de produção do conhecimento

Trata-se de um trabalho de doutoramento baseado em pesquisa bibliográfica e documental, realizado no Brasil e nos Estados Unidos orientado a explorar um complexo ícone cultural como Carmen Miranda a partir de suas distintas recepções. Dentro da tradição dos Estudos Culturais, 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 as negociações e performances de Carmen Miranda que deslocavam o estereótipo ao qual estava confinada por meio da paródia. Exploro as dimensões de raça, gênero e sexualidade, por sua vez, deslocadas nas performances de Carmen Miranda. Intento contextualizar os diversos tipos de recepção de Carmen Miranda enquanto ícone cultural brasileiro e norte-americano, apontando para como suas atuações exageradas e parodísticas suscitaram interpretações divergentes. Se “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), a atenção será via pesquisa documental para um olhar mais atento a recepções deslocadoras, dando destaque neste artigo à sua importância contemporânea a um público homossexual que via em sua figura um questionamento de essencialismos identitários.

GT32: Sociologia da arte e da cultura.

Fernando de Figueiredo Balieiro*

RESUMO:

Em 1939, Carmen Miranda já consagrada profissionalmente no Brasil embarca para os Estados Unidos, tomando sua viagem contornos de uma missão diplomática: representar o país no exterior e difundir o samba. Levando consigo suas “baianas”, constitui uma representação da alegria e tropicalidade da América Latina dentro de um clima de amizade panamericana no sombrio período da Segunda Guerra. Exagero, exotismo e caricatura foram algumas das chaves interpretativas de parte do público brasileiro que avaliava sua carreira internacional. No entanto, foram estas mesmas características, juntamente com suas interpretações auto-parodísticas que permitiram que Carmen fosse apropriada enquanto um ícone *camp* e, como tal, desestabilizador das identidades enquanto essências, tornando-se um símbolo que constituiria parte da vida cultural das sociabilidades gays norte-americanas.

PALAVRAS-CHAVE: Carmen Miranda – representações – recepção

Carmen Miranda tornou-se uma figura paradigmática do século XX dada sua carreira de sucesso singular nos meios de comunicação, com destaque para o rádio brasileiro e o cinema de Hollywood. No Brasil, a trajetória profissional da cantora que mais vendia discos e atuava nos teatros e cassinos da capital federal a vinculava a reconfigurações importantes da identidade nacional, marcada por problemáticas raciais que permeavam as letras e performances que se difundiam não só pelo mercado fonográfico e rádio da capital federal, com o samba alçado a ritmo nacional e internacionalizado por Carmen, com apoio do governo federal. Nos Estados Unidos, sua carreira de extraordinário sucesso, associada ao consumo de produtos culturais latino-americanos e favorecida pelo ideal pan-americano caracterizador do período da Política de Boa Vizinhança, a levou dos palcos da Broadway aos musicais

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar. Bolsista CNPq. Foi bolsista PDSE CAPES de doutorado sanduíche, processo 8112/12-6, na Universidade da Califórnia de Santa Cruz em 2012/13.

de Hollywood. Nas telas, tornou-se uma representação da América Latina que aglutinava alegria, tropicalidade e sensualidade. Fora das telas, a cantora e *entertainer* brasileira era o maior exemplo da solidariedade hemisférica nos tempos sombrios da guerra que devastava a Europa e ameaçava adentrar em território americano. Mas também era concebida como uma figura exótica e sensual, influenciando o público feminino por meio das apropriações que a indústria da moda fez de suas indumentárias, e apelando ao público masculino por seus movimentos sensuais que permeavam os cenários edênicos latino-americanos de seus filmes.

A trajetória de Carmen Miranda combina de forma complexa corpo, representações, agenciamento e recepções. Sua carreira atravessa contextos nacionais e com eles enquadramentos discursivos distintos, mas conectados por relações econômicas, culturais e políticas que se reforçavam naquele período. A internacionalização de sua figura por meio do cinema é chave para se compreender como as representações, mesmo de nacionalidade, passam a se dar para além das fronteiras nacionais, em especial com a difusão via veículos midiáticos de massa. De outro lado, sua recepção passava por filtros nacionais que, marcados por enquadramentos discursivos distintos, interpretavam e se relacionavam com sua figura de maneira singular.

De dentro da contribuição dos estudos brasileiros sobre Carmen Miranda, mas em diálogo com os estudos produzidos no contexto norte-americano, nossa apresentação tem como foco a carreira de Carmen Miranda visando acessar como os eixos gênero, raça e sexualidade são constituintes de representações que circulam nacional e internacionalmente. O agenciamento, os diálogos entre sua *persona* pública e suas personagens, são foco de interesse central, conjugados com o estudo da recepção. Objetiva-se explorar a carreira de Carmen Miranda para além da chave interpretativa polarizada entre reprodução *versus* ruptura em relação a representações hegemônicas. Esquivando-se de uma leitura em que a ideia de resistência é interpretada como algo que transcende ou se opõe explicitamente ao estereótipo, buscaremos entender como certas maneiras de repetir estereótipos podem assumir significados dissidentes ou subversivos¹.

Toma-se como objetivo entender o agenciamento de Carmen Miranda em suas atuações e suas aparições públicas e explorar de que maneira pôde dentro de determinados contextos torcer significados, dando um novo acabamento a eles. Articulado a isso, focar-se-á nas diferentes formas de recepção imbricadas na experiência social de seus públicos. Para além dos estudos focados em suas recepções nas mídias *mainstream*, a partir de pesquisa bibliográfica e documental, nesta apresentação centraremos em sua recepção *camp* norte-americana contemporânea a ela, que constitui apenas o início de uma genealogia de sua figura em uma sub-cultura gay e *drag*. Deste modo, explorar-se-á dimensões divergentes de sua importância histórica e problematizar-se-á leituras que não exploram a complexidade de sua figura, reduzindo-a à pura repetição de representações hegemônicas e estereótipos.

A conhecida “Pequena Notável” notabilizou-se no período de consolidação do rádio, tornando-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 constitui enquanto música nacional, acompanhando mudanças sociais e políticas importantes. É amplamente discutido no pensamento social que a década de 30 é caracterizada por um período de esforços integradores do governo de Getúlio Vargas e contando com intensa produção acadêmica e artística, a partir da qual se redefine e amplia a ideia de uma “comunidade

¹ Para tanto, inspiramo-nos na discussão de Judith Butler (2003) sobre performatividade. Dentro de uma perspectiva inovadora para se pensar identidade para além de uma redução binária indivíduo-sociedade, a autora concebe o gênero como performativo, ou seja, ele se realiza a partir da “repetição estilizada de atos ao longo do tempo” (BUTLER, 2003). Se gênero envolve a estilização do sujeito dentro das normas sociais, por sua vez anteriores a ele, a própria subversão das normas passa a ser pensada como algo que se realiza dentro delas e por meio de sua repetição (subversiva).

imaginada” brasileira, nos termos de Benedict Anderson (1991). Consolida-se a ideia, nas palavras do sociólogo Antonio Sérgio Guimarães, de que “não somos brancos, negros ou índios -, mas uma nação: somos um povo mestiço” (GUIMARÃES, 2002, p. 121). Salienta-se nesta visão que a partir de Gilberto Freyre compreendemos como o *status* da mestiçagem torna-se crucial na definição da nação.

Explorando a importância da consolidação de um mercado de entretenimento na capital carioca, articulado com o rádio comercial enquanto principal meio de comunicação do período, compreendemos que mesmo antes da obra *Casa Grande & Senzala* há toda uma incorporação e valorização da tradição cultural afro-brasileira que se difunde como cultura nacional por meio do samba. Tal processo se dá mediado pela dinâmica de mercado do rádio, buscando expandir audiência e incorporando, através de um filtro de classe e raça, compositores e cantores brancos e de classe média. Em um momento no qual buscava se constituir uma ideia una e inclusiva de nação, o samba tornou-se um objeto de interesse, estímulo e intervenção por parte do Estado (FENERICK, 2005; DAVIS, 2009).

A maior cartaz do rádio, Carmen Miranda, transforma-se em um ícone nacional com ligações estreitas e participações em eventos oficiais do Governo Federal. No auge de sua carreira, ao lado de suas gravações e participações nos programas do rádio, dedicou-se a apresentações em teatros e cassinos, apresentando seus números musicais no Rio de Janeiro e em muitas outras localidades do país. Passou a ser denominada de “Embaixatriz do Samba” ao apresentar-se na Argentina, revelando o *status* de produto nacional ao qual o samba era elevado naquele momento. Conjuntamente, atuava no emergente cinema nacional que tinha no seu elenco os cartazes do rádio. Participou dos filmes *Carnaval Cantado* (1932), *Alô, alô Brasil* (1935), *Estudantes* (1935), *Alô, alô Carnaval* (1936) e *Banana da Terra* (1938). Neste último filme, já no auge de sua carreira, incorporou a famosa personagem da baiana, figura historicamente marcada pela negritude e associada a ela a sensualidade, que passou a ser apresentada nos cassinos mais famosos do Rio de Janeiro, em especial, o internacional Cassino da Urca, frequentado por parte da elite carioca e com presenças ilustres de atores e atrizes de Hollywood, além de figuras políticas importantes.

A baiana interpretada por Carmen Miranda se vincula ao momento de incorporação do popular ao nacional e da configuração da nação brasileira enquanto mestiça. A Bahia evocava a origem da nação, o “descobrimento”, ao mesmo tempo em que tinha um significado especial para o samba, já que as comunidades provindas de lá abrigavam os espaços de origem do samba. A baiana também recuperava a mulata sensual de narrativas nacionais, presente em *O Cortiço* de Álvares de Azevedo, na figura de Rita Baiana e no teatro de revista. Em *Banana da Terra*, Carmen canta a música de Dorival Caymmi “O que é que a baiana tem?”, mas antes de “vestir” a personagem da baiana, Carmen gravou muitas canções que tinham a sua temática, nas quais a baiana é descrita como uma figura feminina que é ao mesmo tempo sensual e racializada.

A personagem incorporada ao simbólico nacional evoca a negritude e, associada a ela, a sensualidade, mas ao mesmo tempo, ela é interpretada por uma cantora branca e de olhos claros. Tal personagem é estilizada por Carmen Miranda de forma a denotar traços cosmopolitas. Como afirma Tania Garcia (2004, p. 111) a baiana de Carmen “não tinha nenhum vínculo mais forte com a tradição baiana, além da proximidade com o samba. 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”.

De um lado, a cantora teve uma importância fundamental na construção de uma ideia de brasilidade, via rádio, o moderno meio de comunicação de massas do período e um emergente espaço de entretenimento da capital federal, ancorada na representação da mestiçagem na figura feminina e

sensual, em sua versão branca e moderna. De outro lado, Carmen Miranda foi alvo de críticas constantes, dentre elas, vinculadas a sua associação a uma cultura “inferior”, o samba e sua relação com a negritude. As críticas direcionadas a Carmen Miranda, no momento em que internacionalizou a personagem da baiana, em matérias de revistas e jornais ou comentários de leitores, acessíveis por meio de pesquisa documental, nos permitem situá-la entre os desejos e “fantasmas” da nação, acionando ora de maneira promissora, ora de maneira ameaçadora as imbricações entre gênero, sexualidade e raça na conformação de uma identidade nacional.

Carmen Miranda migrou aos Estados Unidos com suas vestimentas da baiana estilizada que adquiriu outros contornos próprios ao contexto, com suas personagens latino-americanas. Remodelando sua indumentária da baiana, considerada exótica, Carmen fez sucesso absoluto nos teatros da Broadway e sua fama abriu caminho para sua carreira em Hollywood. Sua carreira coincide com um momento de aproximação política entre Estados Unidos e os demais países da América Latina que se concretizou com a “Política da Boa Vizinhança”. Em 1940, ano em que Carmen gravou seu primeiro filme em Hollywood, criava-se o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*. O Birô Interamericano, como conhecido no Brasil, era um órgão ligado ao Conselho de Defesa Nacional dos Estados Unidos, que entre muitas de suas funções, estimulava e intervia em filmes alinhados com os objetivos políticos de aliança hemisférica. Neste momento, o cinema produzido em Hollywood passa a trabalhar cada vez mais com contextos e personagens latino-americanos.

Favorecida pela intensificação das relações entre Estados Unidos e América Latina e por um mercado de entretenimento que apostava na música e performances latino-americanos, Carmen Miranda desenvolve sua carreira a partir de um estereótipo já consolidado no cinema norte-americano da mulher latino-americana, mas vindo do Brasil com fama, dinheiro e experiência de palco, pôde desenvolver uma história singular naquele país. Nos seus primeiros anos nos Estados Unidos, ela foi acompanhada de perto pela imprensa. Construía-se uma imagem dela que combinava exuberância, talento e exotismo. A ela foi creditada ter salvo a Broadway da famosa e internacional Feira Mundial que ocorria no mesmo período de sua estreia. Talento no palco, habilidade de cantar rapidamente e sensualidade em sua dança estavam entre as características em que ela era descrita. Em outras palavras, era classificada de forma paradoxal como “bárbara e brilhante” (OVALLE, 2011). Por um lado, seus movimentos com as mãos e com as cinturas eram descritos como sexuais por muitos jornalistas homens. De outro lado, suas roupas eram acompanhadas com atenção pela mídia e influenciava o público feminino com seus turbantes inovadores, sapatos de plataforma e jóias que eram incorporadas por várias marcas da moda.

Em um período altamente competitivo entre os estúdios de cinema em Hollywood, a presença repetitiva de certas estrelas, a especialização em certos temas eram estratégias chave para atrair audiências fiéis (COHAN, 2002). Carmen Miranda e as paisagens latino-americanas eram a marca caracterizadora dos musicais da *Fox* até o fim da Segunda Guerra Mundial. As audiências eram atraídas porque se reforçava o imaginário de completo entretenimento no qual a América Latina provia cassinos e *nightclubs* em cenários tropicais. Os cenários, de forma geral, delineiam paisagens de autêntica felicidade, edens tropicais, paraíso dos casais apaixonados, atualizando as imagens e os discursos sobre as identidades nacionais presentes no imaginário dos próprios países. Suas personagens eram sexualizadas e desejadas, mas fundamentalmente cômicas e, portanto, não conciliáveis com interesses de casamento dos protagonistas (GARCIA, 2004). Em seus principais filmes, Carmen Miranda aparecia em cenas iniciais atuando nos palcos, fazendo com que o público identificasse a *entertainer* Carmen Miranda antes de conhecer e saber o nome de sua personagem no filme. Os musicais combinavam uma estrutura narrativa com números musicais nos quais os atores direcionavam-se diretamente para o público espectador. Figura principal dos números musicais dos filmes em que participava, Carmen Miranda evocava uma América Latina feliz, sensual, exuberante e colorida.

A representação de felicidade em seus filmes também tinham um papel importante em um período no qual os musicais representavam escapismo e em um momento em que Hollywood tinha uma relação especial com a guerra. Além dos musicais e filmes que tratavam diretamente sobre a guerra, muitos filmes educacionais e *newsreels* eram produzidos pelos estúdios. Muitas estrelas eram enviadas aos campos para entreter os soldados. Carmen Miranda participava de conferência pan-americanas nas quais os “bons vizinhos” reafirmavam a união hemisférica na guerra. Ela esteve presente no bar *Hollywood Canteen*, frequentado por soldados e estrelas, e gravou alguns filmes para entreter soldados nos campos. Ela também é lembrada por participar da celebração do V –J Day no qual os Estados Unidos comemoravam a vitória sobre o Japão, quando durante a comemoração em Hollywood Carmen performou junto a um grupo de músicos do exército. Em sua casa, costumava receber muitos soldados brasileiros, tornou-se mesmo uma tradição que todos os soldados que passassem pela Califórnia a visitasse. E o melhor exemplo de seu engajamento simbólico foi a visita de um especial piloto brasileiro – que afundou um submarino nazista – quando este visitou os Estados Unidos regressando da guerra. Juntamente com isso, há um fato curioso de que vários soldados a personificavam em shows de variedades nos campos dentro dos Estados Unidos e pelo mundo. Conclui-se que se Carmen não esteve presente nos campos e bases, sua imagem estava.

Ao lado disto, Carmen Miranda é parte da história das mulheres latino-americanas do cinema hollywoodiano. Cabelo moreno, ausência de pensamento racional, danças sexuais, corpo chamativo, atos instintivos estavam entre as principais características do estereótipo. Enquanto o colonialismo criou a ideia das mulheres nativas como sensuais e perigosas, o expansionismo dos Estados Unidos desde o século dezanove atribuiu características homólogas às mulheres latino-americanas. As personagens de Carmen compartilhavam muitas características comuns com outras interpretações de mulheres latino-americanas. No entanto, a singularidade de Carmen Miranda se deveu em parte a sua trajetória de formação no mercado de entretenimento que se desenvolvia na capital, sua forte influência e contato com a cultura popular na capital carioca e experiência nos palcos brasileiros. Suas atuações eram baseadas no humor e duplos sentidos provenientes da cultura popular, carnaval, letras de samba, teatro de revista e o emergente cinema brasileiro. Por meio destas características ela tinha habilidade de ultrapassar e se de distanciar do estereótipo em alguns sentidos.

No Brasil, o humor tinha a ver com trocadilhos de mensagens sexuais, com tensões raciais, paródias da alta sociedade, todos de alguma forma constitutivos das atuações de Carmen Miranda. Quando ela migra para os Estados Unidos, o humor se relaciona com sua *persona* pública. Desde que chegou, o humor fazia parte tanto de suas performances nos palcos como em entrevistas. Seu sotaque, sua falta de domínio da língua inglesa e os duplos sentidos que criava eram elementos característicos de sua *persona* cômica. À primeira vista, poderíamos interpretar isto como apenas outra característica do estereótipo da latino-americana. Mas é importante salientar seu agenciamento por meio destes atributos. Ao invés de ser objeto de risada alheia por causa de seu sotaque e erros de língua, ela enfatizava esses aspectos absurdamente, de certa forma, deslocando-se deles. Como reforçou Ruy Castro (2005), o humor partia dela em muitos casos e ela ria com o público, mostrando que em muitos sentidos o humor estava sob seu controle.

Sua *persona* e suas personagens nos Estados Unidos eram caracterizados pelo exagero. Ao invés do cabelo moreno, ela era a *Lady in the tutti-frutti hat*, imortalizada com a imagem de seu exuberante turbante com muitas frutas sobre a cabeça. Carmen Miranda era uma fantasia de América Latina, cuja roupa incorporava produtos tropicais tão importantes em um momento de fortes conexões comerciais entre a América Latina e os Estados Unidos. Tal característica explica o porquê sua imagem pôde ser transformada em um símbolo da América Latina. Um fato importante sobre seu agenciamento era que Carmen Miranda era uma costureira experiente no Brasil e estava sempre engajada na confecção de suas

roupas. A combinação de humor sobre seus papéis e exagero em suas personagens e roupas criou o papel Carmen Miranda e, com ele, uma leva de personificadores da brasileira no cinema, palco e televisão, entre os quais podemos citar Mickey Rooney, Jimmy Durante, Milton Berle e Lucile Ball.

A trajetória de Carmen Miranda apresenta continuidades significativas na medida em que sua carreira é marcada por um acúmulo de experiências nos palcos desde o Brasil até o fim de sua carreira nos *nighclubs* norte-americanos. A recepção contemporânea de Carmen nos Estados Unidos acompanhou uma recepção muito mais ambivalente e mesmo crítica no Brasil. Enquanto Carmen permanecia um ícone nacional e fortemente apreciada pelas classes populares como alguém que carregava a música nacional de origem popular para o mundo, as classes médias e altas a viam com desconfiança. Por carregar o Brasil em suas performances e roupas, ela era escrutinizada pela mídia brasileira. Para muitos, ela estava performando a identidade nacional brasileira, o que significava que ela deveria apresentar o que se considerava uma imagem positiva do Brasil. A recepção brasileira de Carmen Miranda remarcou como os símbolos afro-brasileiros eram controversos quando alguns comentaristas enfatizavam que as baianas e o samba não eram compatíveis com a imagem do Brasil no exterior. Entretanto, muitos brasileiros não se opunham a estes elementos, mas à maneira em que Carmen atuava tão diferente de suas performances no Brasil. Performando o estereótipo da mulher latino-americana ela enfatizava a sensualização e o exotismo, mas de uma forma acentuada e associada à tropicalidade. O resultado era que ela era vista pelo público brasileiro – que expressava suas opiniões em revistas – como ridícula, inautêntica e exagerada.

No entanto, outro tipo de leitura se deu sobre Carmen Miranda, para além das hegemônicas que se desenvolveram tanto nos Estados Unidos, quanto no Brasil. Carmen era presente nos shows de variedades, promovidos pelas forças armadas norte-americanas, nos quais homens representando mulheres as substituíam na falta delas nos campos e bases. Eles se tornaram famosos em toda parte nos Estados Unidos e em outros países durante a guerra (BÉRUBÉ, 1990). Na interpretação da imprensa norte-americana, os homens que personificavam mulheres eram considerados como parte de uma comédia. Mas havia outra interpretação entre o público e os *entertainers* homossexuais que arriscavam sua visibilidade para participarem dessas atividades. Expressões de duplo sentido e de mensagens escondidas eram chaves para a comunicação que de certa forma subvertia a ordem heteronormativa².

Nestes shows, Carmen Miranda era figura corrente, senão a mais personificada. Sasha Brastoff, naquele período um soldado, fez a mais reconhecida personificação de Carmen Miranda nas forças armadas, aparecendo na imprensa norte-americana várias vezes. Depois da guerra, foi contratado pela *Fox* para refazer sua famosa interpretação de Carmen Miranda em um show de variedades no filme *Winged Victory*. 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 (BÉRUBÉ, 1990). De forma distinta de outras interpretações de Carmen Miranda por atores masculinos no cinema, Sasha Brastoff – a quem descobrimos ter sido uma *drag queen* posteriormente – não a faz ressaltando elementos de conteúdo típicos à imagem latino-americana imortalizada por Carmen Miranda com seus chapéus de frutas tropicais. Ao contrário, 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*. Argutamente, Carmen Miranda fazia então parte do exército norte-americano em uma interpretação *drag*.

² Heteronormatividade é um conceito provindo de teóricos *queer* para dar conta de um sistema complexo de normas sociais próprios às sociedades modernas que torna compulsória a heterossexualidade, ao mesmo tempo em que invisibiliza e patologiza a homossexualidade ou expressões homoafetivas, bem como expressões de gênero relacionadas a elas.

A repetição de Carmen Miranda e a interpretação de Sasha Brastoff nos leva a pensar sobre sua importância na sub-cultura gay e do mundo *drag*. Há algo nesta relação, já amplamente estudada por alguns pesquisadores (DYER, 2004; HALPERIN, 2012) ao intentar compreender o porquê muitos homens que se identificam como homossexuais experienciam a cultura a partir de uma leitura peculiar. 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 sub-cultura 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*. Enquanto Sontag (1999) interpreta o *camp* como de natureza essencialmente apolítica, a bibliografia recente o explora como este pode se constituir como uma 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 (CLETO, 1999).

Para além de uma interpretação essencialista que vê nesta forma peculiar de leitura de produtos culturais algo que reflete diretamente a orientação sexual, o que se propõe é uma interpretação que dê conta de suas explicações sociais. Sendo assim, em primeiro lugar considera-se que tais sujeitos que compartilham o *camp* habitam em sociedades heteronormativas que se caracterizam por uma esfera pública violentamente heterossexual, nas quais “passar-se por hetero” é uma importante estratégia de sobrevivência para homens não heterossexuais. Sendo assim, estes tendem a se tornar mais conscientes, mesmo que não de forma crítica ou reflexiva, das identidades de gênero como construção social e adquirirem uma sensibilidade especial para o disfarce e a personificação (DYER, 2004; HALPERIN, 2012). Por causa disso, a atenção às superfícies e estilo são centrais em uma perspectiva *camp*. Nesse sentido, possibilita-se a criação de uma forma compartilhada de ver e experienciar o mundo através da metáfora da vida como teatro e o mundo como um palco.

A identificação com Carmen Miranda não ocorreu sem razões. Seu exagero, estilização, e auto-paródia produziu um distanciamento do estereótipo das mulheres latino-americanas e, em um sentido maior, desestabilizou ideias essencialistas de identidades, na visão deste público. Suas personagens estilizadas – que mantém a forma original da baiana com caracterizações distintas – ressaltavam a estilização como traço presente na construção de identidades e então sugerem 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? Carmen Miranda não foi apenas objeto de apropriação por homens que a interpretavam, ela participou deste processo, ajudando Mickey Rooney em *Babes on Broadway* a personificá-la e compareceu a uma das apresentações de Sascha Brastoff em um teatro, chegando a dizer a um jornalista que ele interpretava Carmen Miranda melhor do que ela. Assim sendo, ela mostrou a determinadas audiências que não apenas uma mulher latino-americana poderia ser Carmen Miranda, mas que Carmen Miranda era, na verdade, um papel.

A análise de Carmen Miranda em uma perspectiva subalterna³ desloca o foco de suas interpretações convencionais não apenas para fornecer interpretações adicionais à sua figura. Tal empreendimento nos possibilita situar de forma mais complexa a carreira de Carmen Miranda que

³ Considerando a origem dos Estudos Subalternos na teoria queer e estudos pós-coloniais enquanto saberes que buscam desconstruir normas e hierarquizações sociais baseadas em regimes discursivos, apoiamo-nos na crítica oferecida por Pelúcio (2012) em um dossiê atento à forma em que conceitos “viajam” e muitas vezes são reproduzidos de forma desvinculada às experiências que constituem os sujeitos da pesquisa. Segundo a autora, falar de estudos subalternos “é participar do esforço para prover outra gramática, outra epistemologia, outras referências que não aquelas que aprendemos a ver como as ‘verdadeiras’ e, até mesmo, as únicas dignas de serem aprendidas e respeitadas” (PELÚCIO, 2012, p. 399).

adentra em representações nacionais e internacionais, mobilizada por objetivos políticos diversos, mas que não se resume à reprodução destes. Com o foco em sua agência, negociações e recepções percebemos como só de maneira redutora podemos interpretar sua carreira e personagens fílmicas como produto direto da visão nacionalista do governo Vargas ou da Política da Boa Vizinhança. Longe também de pressupor uma visão essencialista e biográfica que trabalha a trajetória da cantora a partir de seus talentos e não considera sua inserção contextual em sistemas discursivos distintos, o que intentamos foi contextualizá-la nestes sistemas e explorar de que modo estes se abrem à repetição que pode adquirir sentidos dissidentes, perceptíveis especialmente ao abordar recepções subalternas. 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.

BIBLIOGRAFIA:

- BERG, Charles Ramírez. *Latino Images in Film*. Austin, TX : University of Texas Press, c2002.
- 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.
- BRAH, Avtar. *Diferença, Diversidade, Diferenciação*. In: **Cadernos Pagu**. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, n. 26. p. 329-376, 2006.
- CASTRO, Ruy. **Carmen**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CLETO, Fabio (org.). **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject**. The University of Michigan Press. Ann Arbor. 1999.
- COHAN, Steven (org.) **Hollywood Musicals: The Film Reader**. Routledge, London, 2002.
- DAVIS, Darién J. **White Face, Black Mask: Africaneity and the early social history of popular music in Brazil**. Michigan State University Press, 2009.
- DYER, Richard. **Heavenly Bodies: Film Stars and Society**. Routledge. London & New York. Second Edition. 2004.
- ENLOE, Cynthia H. **Bananas, beaches & bases: making feminist sense of international politics**. Berkeley University of California. California press, 1990.
- FENERICK, José Adriano. **Nem do Morro, Nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.
- FITCH, Melissa. L. *Carmen, Kitsch, Camp and My Quest for Coordinated Dinnerware*. In: **Chasqui: revista de literatura latinoamericana**, ISSN 0145-8973, Vol. 40, Nº. 2, págs. 55-64, 2011.
- 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.
- GARCIA, Tânia da Costa. **O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)**. 1a.. ed. São Paulo - SP.: Annablume/FAPESP, 2004.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Classes, Raças e Democracia**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- 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.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.
- MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1999.
- OVALLE, Priscilla Peña. **Dance and the Hollywood Latina: Race, Sex and Stardom**. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London, 2011.
- PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós--colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 2, n. 2, jul-dez 2012, pp. 395-418.
- 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.
- ROBERTS, Shari, "The Lady in the Tutti-Frutti Hat": Carmen Miranda, a Spectacle of Ethnicity, **Cinema Journal**, 32:3, Spring, 1993.
- SCHPUN, Mônica Raisal. Carmen Miranda, uma *star* migrante. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 51 n° 2, 2008, p. 451, 471.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A Epistemologia do Armário. In: **cadernos pagu**. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu-UNICAMP, v. 28, p.19-54, 2007.
- SONTAG, Susan. Notes on "Camp". In: CLETO, Fabio (org.). **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject**. The University of Michigan Press. Ann Arbor. 1999.
- YOUNG, Robert. **Desejo Colonial: Hibridismo em Teoria, Cultura e Raça**. São Paulo: Perspectiva, 2005.