

SERIA CARMEN MIRANDA UMA *DRAG QUEEN*?

UMA ANÁLISE *QUEER* DA TRAJETÓRIA E RECEPÇÃO DA CANTORA E *ENTERTAINER* BRASILEIRA

Fernando de Figueiredo Balieiro*

A Carmen tem que deixar de ser uma exclusividade do mundo gay e também passar a pertencer ao mundo hetero. E [é o que] eu [estou] fazendo, estou tentando fazer [a minha parte]... (Ruy Castro, 2006)¹.

A figura de Carmen Miranda recorrentemente aparece em programas televisivos como a cantora de rádio mais famosa da década de 1930 no Brasil, a atriz hollywoodiana de notório sucesso e a artista com dom e talento na área da moda que criava as indumentárias exuberantes e chamativas de suas famosas baianas que fizeram sucesso pelo mundo todo. Não menos importante, é descrita

* Doutor em Sociologia pela UFSCar e pesquisador vinculado ao Grupo de Pesquisa Corpo, Identidades e Subjetivações na mesma universidade, desenvolveu doutorado sanduíche em Film & Digital Media na University of California, Santa Cruz e tem se dedicado a pesquisas sobre cultura, sexualidade e gênero. Durante o doutorado, sob orientação do Prof. Dr. Richard Miskolci, obteve financiamento do CNPq e CAPES (PDSE), no. 8112/12-6. E-mail: fernandofbalieiro@gmail.com.

¹ Entrevista do biógrafo e escritor Ruy Castro concedida ao programa Roda-viva da Emissora TV Cultura, disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/200/entrevistados/ruy_castro_2006.htm.

como a artista brasileira que exportou o samba mundo afora, mas que foi renegada por seu próprio público em sua carreira internacional, vítima da lógica comercial dos estúdios hollywoodianos que a fez uma latino-americana caricata que só poderia repetir fantasias excêntricas e personagens estereotipadas, levando-a supostamente ao fim de uma carreira de sucesso e à morte precoce pelo uso constante de estimulantes, calmantes e bebida alcoólica, não resistindo a um ataque cardíaco.

Divididas entre a originalidade artística e a fabricação da indústria cinematográfica, as frequentes narrativas midiáticas que se debruçam sobre a vida de Carmen Miranda não apenas não dão conta da complexidade deste ícone cultural que marcou a cultura de massas do século XX, como se esquivam da abordagem de um aspecto interessante de sua trajetória, seu apelo ao público homossexual masculino. Neste artigo, busco analisar a faceta de Carmen Miranda que "não ousa dizer seu nome", aquela que está sempre presente, mas que aparece nas bordas do conhecimento que se faz sobre a trajetória da artista. Esse adendo supostamente insignificante ou esse "incômodo pouco explicável" da recepção homossexual de um ícone nacional, como tentarei abordar, permite adentrar em reflexões epistemológicas sobre as escolhas políticas dos caminhos no desenvolvimento de uma pesquisa e suas consequências para a geração do conhecimento.

Voltando à frase inicial deste artigo, de autoria do principal biógrafo brasileiro de Carmen Miranda, Ruy Castro revela uma intenção ao escrever sobre a vida da estrela nacional, Carmen

Miranda, a de retirar uma atestada exclusividade de sua imagem associada ao "mundo gay". O vínculo supostamente não faria jus à importância da artista que mereceria ser reconhecida, antes, como uma brasileira de raro talento e sucesso, e, neste sentido, o que uma "subcultura marginal" da sociedade poderia representar diante de sua grandeza? Como desfazer o processo no qual um ícone nacional de maior importância, já muitas vezes renegado, poderia ser "reduzido" a um "ícone gay"?

Inquirido sobre o tema curioso e que insiste em rondar as histórias sobre Carmen, Ruy Castro mostra não desconhecer tal história peculiar: "essa afinidade do mundo gay para com ela já existia desde... imagino que meados dos anos 1940. Eu não creio que isso a incomodava muito. Embora... se ela achasse que a apreciação dela fosse restrita a isso, talvez ela não gostasse" (CASTRO, 2006). O escritor, como afirmou na entrevista, "fez sua parte" na biografia de sucesso que escreveu não dando atenção ao tema, na qual há apenas um parágrafo a respeito, narrando a ocasião em que Carmen teria ido ver, em um bar de San Francisco, na Califórnia, uma personificação de sua figura no palco. Sobre a fortuna crítica brasileira da artista, pouco ou nada relativo ao tema é abordado.

Ofuscada e persistente se mantém a relação entre Carmen e o público homossexual masculino desde o auge de carreira de Carmen Miranda. Em *Banana Is My Business* (1995), filme de Helena Solberg centrado na história de vida da artista brasileira, não sem razões é Erick Barreto que a interpreta em passagens ficcionais sobre sua vida, intercaladas com imagens da própria Carmen em sua vida

profissional e pessoal e depoimentos de pessoas próximas à artista. Com o nome artístico de Diana Finsk, o artista se apresentou em diversos programas televisivos na década de 1990, em performances *drag* dentre as quais se destacava sua interpretação de Carmen Miranda. A interpretação da estrela por um homem não foi um caso isolado. Como afirma o próprio Ruy Castro, a revista *Variety* em 1951 destacou que Carmen Miranda era a artista mais personificada dos Estados Unidos (CASTRO, 2005, p. 488), não foram poucos os atores masculinos que interpretavam o papel da estrela latino-americana no cinema.

Carmen Miranda teve sua carreira vinculada aos palcos, onde desempenhava suas performances com seu visual exuberante da baiana e/ou latino-americana, reinventado em cada ocasião, reforçando maneirismos com suas mãos e expressões faciais peculiares, usando indumentárias chamativas que se repetiam (paradoxalmente) de forma criativa, salientando assim o caráter imitativo de sua *persona*. Caberia a pergunta: seria Carmen Miranda, ela mesma, uma *drag queen*? Tal pergunta poderia resultar em uma negação mau humorada e peremptória ou em uma risada "provocativa", dependendo dos ouvidos de quem fosse questionado. Como tentarei mostrar, Carmen Miranda é de tal ou qual maneira dependendo dos olhos de quem a vê. Não se trata de desvincular a artista do contexto e da ordem simbólica da qual pertencia, mas de ressaltar a forma complexa e não unívoca da produção de significados na cultura de massas, bem como as relações entre cultura e experiência social.

A proposta deste artigo é discutir quais olhos interessam ou não na leitura das performances de Carmen Miranda, dando atenção aos olhares que estão ausentes de sua fortuna crítica nacional. A literatura acadêmica brasileira que se debruça sobre a trajetória de Carmen deixa passar uma história curiosa que aconteceu durante sua carreira internacional que ocorria em concomitância com a Segunda Guerra Mundial. Carmen Miranda era personificada por diversos soldados em bases militares em shows que se faziam para o divertimento e integração das tropas, muitas vezes apresentados para um público mais abrangente. Em meio a uma instituição que impunha rígidos valores de uma masculinidade viril e heterossexual como norma, tais shows eram uma forma na qual a homossexualidade poderia ser expressa, ainda que a partir de uma linguagem codificada entre pares e de forma não explícita. A incorporação de Carmen Miranda era recorrente, segundo um antigo soldado revelou em entrevista, transformando-a desde então em uma forma de transgressão de gênero:

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 arrebatávamos! 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*)².

Um dos soldados do período, e que descobri fotos em décadas posteriores na qual se revelava como *drag queen*, Sasha Brastoff ficou reconhecido por sua imitação da artista brasileira a ponto de aparecer em muitos veículos da imprensa escrita norte-americana e ser contratado para reproduzir sua interpretação em um filme, *Winged Victory* (1944). Conforme pretendo abordar, estes exemplos da relação especial que se estabeleceu entre Carmen Miranda e o público homossexual masculino nos revelam uma faceta fundamental para se compreender aspectos cruciais do agenciamento

² Allan Bérubé (1990) demonstra em seu livro *Coming out under fire* como 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, sendo muitos inspirados nos modelos de Carmen Miranda. 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. 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 desempenhadas.

de Carmen Miranda e da dinâmica múltipla e conflitiva dos produtos culturais massivos³.

Embora tenha começado o artigo com uma citação de Ruy Castro, minha crítica não se dirige ao talentoso biógrafo. Tal compreensão aparece compartilhada pela fortuna crítica brasileira como um todo. Carmen Miranda é abordada por muitos estudos como um objeto privilegiado no que diz respeito à identidade nacional em seus vínculos com a cultura de massas, 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. Citam-se os trabalhos de relevo de Simone Pereira de Sá (1997), Ana Rita Mendonça (1999), Tania Garcia Costa (2004), Bianca Freire-Medeiros (2005) e Mônica Schpun (2008). Como mostrarei, os aspectos que busco salientar aqui neste artigo estão imbricadamente relacionados a estas questões e vinculadas a aspectos políticos mais amplos no que se refere às representações. Para tanto, é necessário contextualizar sua importância simbólica dentre os anos 1930 e 1940, no auge de sua carreira.

³ Um artigo de Shari Roberts (1993) foi pioneiro ao salientar de forma preliminar o aspecto criativo das performances e da *persona* de Carmen Miranda e seu apelo às mulheres e homossexuais. Neste artigo, eu intento ir além dessas constatações, analisando como se dá especificamente a recepção e performance *drag* da figura de Carmen Miranda por homens homossexuais de seu tempo no contexto norte-americano.

Carmen Miranda entre os desejos de duas nações

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 momento no qual o samba, antes vinculado a expressões culturais populares e associado em especial a afro-brasileiros, se constituía enquanto música nacional, acompanhando mudanças sociais e políticas importantes. Em síntese, o contexto social se definia pelo desenvolvimento de um mercado de cultura de massas na capital federal, o Rio de Janeiro, que valorizava a cultura popular urbana e, o político, pelo governo de Getúlio Vargas que buscava consolidar a integração nacional diante de um quadro de diversificação social e divergências políticas acentuadas.

É no final de 1938, no auge de sua carreira, que Carmen Miranda passa a interpretar sua personagem da baiana, no momento de incorporação do popular ao nacional e da representação da nação brasileira enquanto mestiça. A Bahia evocava a origem da nação, o “descobrimento”, sua primeira capital, ao mesmo tempo em que tinha um significado especial para o samba, já que as comunidades provindas de lá abrigavam os espaços de sociabilidade do samba carioca, tendo como líderes religiosas as baianas que também vendiam seus quitutes nas ruas cariocas. 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. No filme *Banana da Terra*, Carmen Miranda incorpora tal

personagem a seu modo, cantando a música de Dorival Caymmi “O que é que a baiana tem?”.

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, o que garantiu sua ampla aceitação. Como afirma Tania Garcia (2004, p. 111) a baiana estilizada 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”. Para além do aspecto cromático, Carmen Miranda se vinculava à “branquitude” dos cartazes do rádio, espaço simbólico representativo da modernidade, pertencendo com destaque a uma espécie de *star system* à brasileira, com notória presença na publicidade, revistas ilustradas e no emergente cinema nacional.

A cantora teve uma importância fundamental na difusão de uma ideia de brasilidade, via rádio, o moderno meio de comunicação de massas do período, e o mercado de cultura de massas da capital federal, ancorada na representação da mestiçagem na figura feminina e sensual, em sua versão branca e moderna. Carmen Miranda tornou-se uma estrela reverenciada por plateias de elite em apresentações em cassinos de diversas cidades, em especial no Cassino da Urca carioca, atualizando representações coloniais que sensualizavam e racializavam a mulher negra, mas branqueando-a e, assim, tornando-a símbolo nacional.

Em 1939, depois de descoberta por seu futuro empresário Lee Shubert, um dos maiores empresários da Broadway que a

conheceu em uma de suas apresentações no Cassino da Urca, Carmen iniciou sua carreira nos Estados Unidos e, em pouco tempo, após uma passagem meteórica pelo teatro nova-iorquino, transformou-se em uma das maiores estrelas do cinema de seu tempo. Nos Estados Unidos, Carmen fez de suas vestimentas da baiana estilizada uma marca registrada que adquiriu outros contornos próprios ao contexto.

A então *entertainer* brasileira se depara com um público ávido por vê-la performar a alteridade racial. Em outros termos, enquanto a “colonialidade”⁴ interna brasileira delimitou as possibilidades de Carmen Miranda no contexto nacional, no que se refere aos sentidos contidos em suas atuações, a vinculando ao mundo branco e burguês, sua versão norte-americana a posicionou no espaço oposto, a da alteridade. Naquele contexto, ela era marcada não pela atenuação da diferença racial, visível em sua baiana estilizada e branqueada, mas por sua hipersexualização racializada.

Sua carreira coincidiu com um momento de aproximação política entre Estados Unidos e os demais países da América Latina que concretizou uma aproximação diplomática entre os Estados Unidos e seus vizinhos latino-americanos, conhecida como a

⁴ Utilizo o conceito de “colonialidade”, inspirado em Grosfoguel (2012), autor que trabalha a ideia de que os pressupostos eurocêntricos epistemológicos e culturais do colonialismo se atualizam em países pós-coloniais em seus projetos políticos após sua Independência, tal como ocorreu no Brasil com o ideário de branqueamento dominante no período em questão. A “colonialidade” também pode ser utilizada para pensar a atualização da hegemonia dos países centrais nas dinâmicas políticas internacionais, tal como nas relações entre os Estados Unidos e os países latino-americanos, desde fins do século XIX.

“Política da Boa Vizinhança”. 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 desenvolveu sua trajetória artística 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. 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 pela imprensa local como “bárbara e brilhante”. Por um lado, seus movimentos com as mãos e com as cinturas eram descritos como acentuadamente sensuais 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 joias que eram incorporadas por várias marcas da moda.

No auge de seus filmes, Carmen Miranda surgia dos palcos em números musicais com a temática latino-americana, esbanjando sambas ou rumbas e, mais recorrentemente, misturas de ritmos e expressões em português, espanhol e inglês. O espectador, antes mesmo de saber o nome de suas personagens fílmicas nas narrativas, via nos palcos das telas as performances da já reconhecida "Brazilian Bombshell", assim alcunhada quando se revelou estrela do *show business* de Nova Iorque. A *20th Century Fox* investia nos filmes *Technicolor* de alto custo para dar destaque a sua estrela vestida de

baiana exuberante nos números musicais, aos olhares dos brasileiros, e à "autêntica" sul-americana na ótica dos norte-americanos que se acostumavam com seus turbantes multicoloridos e *avant-garde*, um diferente a cada aparição.

Nas narrativas fílmicas, Carmen Miranda era a latino-americana temperamental que, condizente com a representação estereotípica do cinema hollywoodiano, não controlava suas paixões, expressando uma sexualidade irrefreável e ciúme violento. Tais representações contrastavam com a expectativa do público brasileiro que cobrava da artista uma missão quase diplomática, desde que embarcou para os Estados Unidos com a alcunha de "Embaixatriz do Samba". Carmen deveria representar e difundir a música e a mulher brasileira no exterior, e com fidedignidade, segundo a crítica que se expressava na imprensa escrita do período. Nas narrativas fílmicas, o amor entre personagens que envolviam o contato ou a passagem por cenários latino-americanos pareciam selar a união pan-americana tematizada nos números musicais, nos quais a América Latina era personificada no corpo sensual de Carmen que se encontrava com homens norte-americanos trajados de forma solene.

A carreira de Carmen Miranda se fazia simultaneamente em dois enquadramentos simbólicos, entre os desejos de duas nações. De um lado, entre os desejos próprios da construção de uma "comunidade imaginada" brasileira, quando se firmava a ideia de uma nação brasileira assentada na cultura popular e na ideia de um povo mestiço, representado na figura da baiana - resalte-se, branqueada - a exportar a cultura nacional ao cinema norte-

americano. De outro lado, os desejos de união pan-americana sob o protagonismo dos Estados Unidos, com a representação exotizada, feminina e sensual da América Latina, em um período no qual a expressão de uma unidade continental fazia-se necessária diante da influência política e econômica crescente dos países do Eixo na Segunda Grande Guerra.

A partir desta contextualização, não é difícil ver a carreira de Carmen entre as representações que se misturam de América Latina e de brasilidade, gerando expectativas distintas entre os públicos de ambos os países. No entanto, tais visões - embora não sejam falsas - deixam escapar outros sentidos das performances, interpretações e recepções de Carmen que são acessíveis por meio de seus vínculos contemporâneos com o público homossexual masculino. Por meio do recurso à estilização, à ironia e à paródia, abordarei como os significados adquirem sentidos imprevisíveis e contraditórios nas performances de Carmen Miranda. É a partir deste olhar que é possível conceber Carmen Miranda entre desejos outros e divergentes de duas nações, dos quais salientarei um em especial.

Outros desejos em cena: quando os significados hegemônicos são ironicamente ressignificados

Carmen teria dito a seu personificador, Sascha Brastoff, quando o encontrou pessoalmente em 1945, que ele se parecia mais com Carmen Miranda do que ela mesma. Ao fazer isso, Carmen não apenas atestava o talento do artista, mas fazia uso de um elemento característico de sua carreira: o humor irônico. Como em outros

momentos, passava a mensagem que Carmen Miranda era apenas um papel a ser interpretado. Em *nightclubs*, cantava a música *I make my money with bananas*, na qual parodiava a si mesma de forma caricatural, acentuando sua redução a um estereótipo da mulher latino-americana sensual que jamais abandonara seus turbantes de frutas.

Trata-se de um período no qual Carmen diminuiu sua presença no cinema norte-americano, após o fim da Segunda Grande Guerra, e então passou cada vez mais a deslocar com os próprios sentidos os quais sua carreira estava circunscrita. Ao invés de reiterar o papel da suposta "autêntica" sul-americana, ela demonstrava, artisticamente, sua construção arbitrária. Ao fazer assim, salientava a própria dinâmica da cultura de massas norte-americana em seus vínculos com representações colonialistas delimitadoras de um Outro (materializado na América Latina) reduzido ao papel de feminino, exótico e sensual, em oposição ao "Nós" hegemônico, caracterizado em sua oposição, na figura de uma masculinidade racional.

Com estas performances, Carmen Miranda não apenas reiterava uma ordem simbólica hegemônica, calcada na superioridade ontológica do Ocidente, encarnado na imagem do país norte-americano e na inferioridade de seus vizinhos continentais. De forma sofisticada, a partir do uso do humor, do exagero e da ironia, Carmen Miranda incorporava e ressignificava os possíveis sentidos "colonialistas" contidos nas representações de sua *persona* e personagens fílmicas. Dos palcos às entrevistas, passando pelos filmes em que atuou, dava novos contornos a elementos simbólicos

consolidados no Brasil e nos Estados Unidos, redefinindo-os continuamente em suas atuações. O conceito de performatividade, de Judith Butler (2003), nos ajuda a compreender a produção de sentidos concomitantemente reiterativos e divergentes durante a trajetória artística de Carmen Miranda.

A performatividade compreende não uma estrutura ou um sistema cultural que se impõe de forma definitiva aos sujeitos, mas a dinâmica de como os significados se constroem por meio da estilização repetida em ato e, desta forma, estão abertos à ressignificação. 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-lo. Assim, busco 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 sociopolíticos 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.

Da baiana no Brasil à latino-americana desempenhada nos Estados Unidos, Carmen Miranda sabia com talento incorporar elementos simbólicos representativos, deslocá-los a seu favor e dar-lhes novos sentidos. Por meio de suas negociações com a imprensa e aparições públicas, com suas estilizações, exageros na produção de

vestimentas e expressões faciais e mesmo diante de sua habilidade dialógica, seja em apresentações ou em sua vida particular, acabou por sedimentar outros significados à iconografia brasileira e latino-americana, com a figura da baiana exportada.

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*. Trata-se de um aspecto que a artista levava de sua trajetória brasileira, próxima à cultura popular carnalizadora, no sentido bakhtiniano, que usava o humor como forma de destronamento e questionamentos dos valores vigentes. A produção fílmica de suas personagens hollywoodianas soube lidar com este elemento, investindo em seu talento no uso do humor como parte constituinte de suas personagens.

Antes mesmo do cinema, o humor fez parte de sua trajetória desde o primeiro momento em que chegou ao novo país, nas entrevistas e nos palcos. 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.

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. Um olhar atento a esta recepção específica pode nos oferecer uma nova compreensão de como a repetição de determinados sentidos, na forma como efetuada por Carmen, poderia tomar outras interpretações e significados divergentes aos valores culturais dominantes.

De forma distinta de outras interpretações de Carmen Miranda por atores masculinos no cinema, Sasha Brastoff não a fez ressaltando elementos de conteúdo típicos à imagem latino-americana imortalizada por Carmen Miranda com seus chapéus de frutas tropicais. Ao contrário, explorou 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*.

A repetição de Carmen Miranda e a interpretação de Sasha Brastoff nos leva a pensar sobre sua importância na subcultura gay e

no 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 (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*. 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 adquirem uma sensibilidade especial para o disfarce e a personificação (DYER, 2004; HALPERIN, 2012). Por causa disso, a atenção às superfícies e ao estilo são centrais em um olhar *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 autoparódia produziram 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

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 *queer* desloca o foco de suas interpretações convencionais não apenas para fornecer elementos adicionais à sua figura. Tal empreendimento nos possibilita situar de forma mais complexa a carreira de Carmen Miranda que 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 Vizinhaça. Ironicamente, vemos a partir de sua recepção homossexual que a mesma personagem que servia para representar a união política pan-americana então, entre um grupo social específico, era representativa da transgressão sexual.

Longe 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 busquei 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.

Considerações político-epistemológicas

Termino minhas breves considerações em relação à trajetória da artista brasileira refletindo sobre o silêncio em relação a esta recepção significativa das performances de Carmen Miranda. A questão que trago parte do pressuposto de que o quê e como pesquisar determinado objeto parte de escolhas e valores. Embora seja inegável a relação entre Carmen Miranda e o público gay, é facilmente constatável que a bibliografia nacional escolheu não pesquisá-la. Em minha escrita, atento a suas recepções contemporâneas, busquei enfatizar como os vínculos de Carmen Miranda com o público homossexual masculino não se resumem a uma relação anedótica em sua carreira, mas são aspecto peculiar que nos ajuda a compreender melhor suas próprias performances e os sentidos deslocadores presentes nelas.

A produção fílmica de seu tempo era marcada por um regime de visibilidade (SEDGWICK, 2007) no qual as relações entre pessoas do mesmo sexo não faziam parte das narrativas fílmicas. A interpretação de Sasha Brastoff de Carmen Miranda em *Winged Victory* demonstra que, a despeito disto, outras experiências não normativas fizeram-se presentes de forma conotativa no cinema

(DOTY, 1993), criando possibilidades de subjetivação em desacordo com as normas sociais. Mais do que isso, atestam que a produção cultural *mainstream* também produz, mesmo que não intencionalmente, significados dissidentes. Significados estes que, como vimos, estavam presentes - com ressonância nos dias de hoje - em outros espaços sociais e simbólicos para além do cinema.

Brastoff parodiava Carmen incorporando alguns aspectos próprios de suas performances, de sua estilização e autoria nos sentidos em suas atuações fílmicas, mesmo que produzidas dentro do setor corporativo do cinema hollywoodiano, de sua capacidade de lidar com representações politicamente poderosas e, com o uso do humor, da paródia e da ironia, subverter ou colocar em questão seus significados, tal como ela fez com a suposta mulher latino-americana autêntica. Brastoff levou a sério o humor de Carmen e ao enfatizar o arbitrário cultural dos significados, colocou em questão a um só tempo os valores heteronormativos do cinema e das forças armadas, mesmo financiado por ambos. A figura do soldado transforma-se, para o riso daqueles que podiam decifrar seus códigos, em uma versão *drag* de Carmen Miranda.

Abordar tais questões exige um olhar de estranhamento em relação aos saberes canônicos que, como vimos, invisibilizam tais expressões, não apenas os considerando aspectos menores, mas corroborando com a impressão de que a norma social e sexual se reproduz quase sem dissidências. Em uma perspectiva *queer* a heteronormatividade é questionada não apenas ao demonstrar a existência do plural nas formas de expressão do gênero e sexualidade

na sociedade. Mas por compreender como os próprios discursos e representações hegemônicos não podem se reproduzir a não ser invisibilizando aqueles que subalterniza. Dar atenção às divergências e ressaltar as falhas nos empreendimentos normalizadores exige a busca de fontes diversas das convencionais e, mais do que isso, estar atento ao que é socialmente reproduzido como invisível.

Carmen Miranda pode ser vista como uma *drag queen*, não em um sentido literal, mas no sentido deslocador que a performance *drag* traz em si. Inspirado em Judith Butler (2002; 2003), que salienta justamente o aspecto imitativo do gênero (e da identidade de forma geral) em tais performances, ressaltando o seu caráter socialmente produzido, me dediquei a responder tal questão neste artigo. As afinidades eletivas que explicam a apropriação de Carmen Miranda como ícone cultural do público homossexual masculino nos abrem para refletir sobre a maior complexidade dos sentidos que as performances da artista brasileira acionavam, ao mesmo tempo em que revelam a maior diversidade na recepção dos códigos culturais, vistos por muitos como uníssonos. Salientar tais aspectos é uma escolha valorativa e política que, inspirada e amparada nos estudos *queer*, não corrobora com a ordem social e cultural que aloca a homossexualidade à subalternidade e invisibilidade.

BIBLIOGRAFIA

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.

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.

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

_____. Entrevista. Programa *Roda-viva*, TV Cultura, 2006. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/200/entrevistados/ruy_castro_2006.htm

CLETO, Fabio. Introduction: Queering the Camp. In: CLETO, Fabio (org.). *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh University Press, p. 1-48, 1999.

DOTY, Alexander. *Making things perfectly queer: interpreting mass culture*. University of Minnesota Press. Minneapolis, London, 1993.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *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.

GROSFOGUEL, 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.

HALPERIN, David. M. *How to be gay*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 2012.

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 Raisa. Carmen Miranda, uma *star* migrante. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 51, n. 2, p. 451, 471, 2008.

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: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh University Press, p. 53-65, 1999.