

## Carmen Miranda e a performatividade da baiana

Fernando de Figueiredo Balieiro<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo analisa, a partir do conceito de performatividade de Judith Butler, a trajetória de Carmen Miranda desde que passou a interpretar a personagem da baiana, percorrendo aspectos centrais de sua carreira nacional e sua internacionalização nos Estados Unidos. Recusando uma visão centrada nas representações, como se pairassem acima dos sujeitos, analiso a trajetória da artista brasileira a partir de seu agenciamento, compreendendo-o como uma “repetição estilizada” de significados, normas e representações, simultaneamente reiterando-os e deslocando-os. O foco no modo como ela mobilizou os significados tão distintos em sua trajetória permite concebê-la a partir dos significados múltiplos que acionava, permitindo variadas recepções.

**Palavras-chave:** Carmen Miranda; baiana; mulher latino-americana; performatividade; agenciamento.

### Carmen Miranda and the performativity of the Baiana

**Abstract:** *This paper analyzes the trajectory of Carmen Miranda, from Judith Butler’s concept of performativity, from the time the artist started to play the Baiana character, covering key aspects of her national career and internationalization in the USA. In this study, we refuse the common view that is centered on the*

1 Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) – Pelotas – Brasil – Este artigo é parte da minha pesquisa de doutorado na UFSCar com financiamento do CNPq e com bolsa PDSE/CAPES, processo 8112/12-6, com estágio na University of California de Santa Cruz – fernandofbalieiro@gmail.com

*representations, as if they hovered above the subjects, and analyzed the path of the Brazilian artist from the point of view of her agency, comprehending it as a “stylized repetition” of meanings, norms and representations that were simultaneously reiterated and shifted. The focus on the way she mobilized very diverse meanings throughout her trajectory allows us to conceive her in the multiple meanings she activated, enabling varied receptions.*

**Keywords:** *Carmen Miranda; baiana; latin american woman; performativity; agency.*

Em 1939, Carmen Miranda, já consagrada cantora do rádio brasileiro, embarcou para iniciar uma nova carreira nos Estados Unidos, contratada inicialmente para uma peça na Broadway. A então reconhecida “Embaixatriz do Samba” levava um símbolo que, com suas interpretações no cinema e nos teatros, se tornava nacional: a baiana. Em entrevista publicada no *Diário de Notícias* de 19 de abril de 1939, Carmen prometia: “Vou botar tempero brasileiro no gosto e no goto 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: 185). Em parceria com o conjunto O Bando da Lua, anunciava difundir em terras norte-americanas a música e a cultura brasileiras, algo depois cobrado com veemência pelo público brasileiro.

Todavia, outras expectativas a aguardavam no país do norte, no qual era esperada pela imprensa local. Logo no desembarque de Carmen Miranda em Nova York, ela respondeu de forma cômica aos entrevistadores ansiosos por saber se dominava a língua inglesa, sentada em um baú, de pernas cruzadas, blusa listrada e vestindo uma de suas marcas registradas, seu turbante:

“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: 201).

Já distante da figura da baiana que incorporara em seu país, a despeito de carregar traços de sua imagem, Carmen assumiu então um estereótipo próprio ao contexto de mulher latino-americana, caracterizado pela sensualidade, por sua pouca habilidade com a língua, interesse declarado em homens e insaciável fome. A despeito de Carmen manter naquele contexto a iconografia da baiana em apresentações e em filmes, para os fãs norte-americanos seu significado era radicalmente outro, passando a ser representativo do exotismo de uma nova estrela sul-americana que

abalara o mercado de entretenimento de imediato. Em outros termos, 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, adentrou em outro universo simbólico e foi ressignificado.

O contraste elucida a inserção de Carmen Miranda em dois sistemas simbólicos distintos, construindo uma história específica nos dois países, com percepções distintas, quando não antagônicas. A entrada de Carmen Miranda no contexto norte-americano dependeu de sua cumplicidade criativa no que tange ao sistema simbólico que a classificava como uma latino-americana. Em seu “jeito sul-americano”, como era concebida, foi capaz de permitir – com a ajuda da distância geográfica – a entrada de novos elementos que comporiam a forma de se conceber os países ao sul da fronteira, historicamente representados em uma suposta unicidade, na qual as expressivas diferenças culturais entre eles pouco importavam. Para tanto, Carmen levou elementos próprios ao universo simbólico brasileiro e misturou aos já consolidados signos da América Latina, causando aos brasileiros conflitos com os significados anteriores que delimitavam sua personagem da baiana, a partir da qual se constituiu como estrela nacional.

Antes de migrar ao país do norte, Carmen fez parte do processo no qual a identidade nacional brasileira se difundia com os meios de comunicação de massa consolidados no Rio de Janeiro dos anos 1930 e com o incentivo interessado do governo de Getúlio Vargas. Construía-se uma “comunidade imaginada” (Anderson, 1991) a garantir a coesão em nível simbólico dos cidadãos brasileiros a partir de então identificados com o samba e com a cultura popular que se desenvolvia na então capital do país. Carmen Miranda, a estrela número um do rádio, incorporava a linguagem, o ritmo, a corporalidade e mesmo a indumentária que passavam a ser representativos de uma suposta “autenticidade” nacional, produzida entre as criações artísticas e a mediação do mercado de cultura de massas e do governo federal. A baiana de Carmen Miranda, incorporada para o filme *Banana da terra* de 1939, de Wallace Downey, interpretando “O que é que a baiana tem?”, do compositor Dorival Caymmi, passava a expressar a síntese do nacional, interpretada por uma artista tida por seu público como genuinamente representante da cultura popular alçada a nacional.

Em sua carreira internacional, ao ressignificar sua personagem dentro do estereótipo da latino-americana, logo foi criticada por parcela do público brasileiro que passou a vê-la como traidora, “inebriada pelo perfume do dinheiro americano” ou refém dos estúdios de cinema norte-americanos<sup>2</sup>. Tal imagem

2 Para uma análise de sua recepção brasileira, ver Balieiro, 2014a.

teve grande reverberação no imaginário brasileiro sobre a figura de Carmen Miranda, e foram muitos os estudos acadêmicos que trataram sobre a ruptura que separa os dois momentos da carreira de Carmen, aproximando os dois momentos ou enfatizando-os. Simone Pereira de Sá (1997) analisou as continuidades na carreira de Carmen Miranda nacional e internacional, em que a artista 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. Tânia Garcia (2004), em direção oposta, 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<sup>3</sup>. Proponho uma interpretação alternativa que dê conta das continuidades e das rupturas.

Para tanto, busco compreender seu agenciamento a partir do conceito de performatividade de Judith Butler (2003). Em uma conceituação da identidade de 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: 209). Nesta acepção, as identidades seriam produto da repetição estilizada de significados já sedimentados na cultura, e a interpretação de Carmen Miranda nesta abordagem torna-se interessante, pois sua atuação entre dois sistemas simbólicos evidencia com maior clareza os aspectos arbitrários da construção identitária.

Ao compreender as identidades como resultado de repetições estilizadas dentro das normas próprias a um sistema simbólico, abordarei como a estilização é uma característica fundamental da personagem de Carmen, ao incorporar a baiana em um procedimento artístico que permitiu a ela lidar criativamente com o sistema simbólico previamente constituído. No contexto brasileiro, a figura da

---

3 Exponho aqui uma interpretação minha que visa a sintetizar de forma esquemática a abordagem de Carmen nos estudos acadêmicos, sem levar em conta as ambiguidades que os trabalhos citados também abordaram, buscando antes salientar a tônica dessas interpretações. A fortuna crítica brasileira de Carmen Miranda de forma geral salienta sua adequação ao estereótipo da latino-americana. Em contraste, a fortuna crítica norte-americana da mesma artista ressalta como ela soube negociar criativamente em relação aos sentidos de sua *persona* e suas personagens no cinema. Minha análise visa a superar o *gap* entre estas duas interpretações, buscando entender seu agenciamento dentro de enquadramentos simbólicos bem demarcados. Para uma análise da fortuna crítica, ver Balieiro, 2014a.

baiana era composta por muitos elementos (balangandãs, joias, sandálias, turbantes etc.) que em sua diversidade permitiram a Carmen elaborações criativas, referindo-se à forma anterior da figura, mas dando-lhe novos contornos e significados. A estilização da baiana de Carmen Miranda não apenas incorporava signos nacionais como também lidava com tensões raciais e de classe, na medida em que a figura da baiana apontava para uma imagem negra e das classes populares. Amplamente sintonizada com moda hollywoodiana e com experiência na área de costura, a estilização de Carmen a possibilitou incorporar uma imagem que denotava autenticidade nacional, sem se associar com o que era tido por vulgaridade por meio do recurso à “branquitude”, por sua vez compreendida não apenas em termos cromáticos, mas também simbólicos<sup>4</sup>.

A estilização da baiana em sua carreira brasileira acompanhava o processo de negociação racial e moral das imagens e dos conteúdos apropriados ao nacional e veiculados no mercado de cultura de massas que se desenvolvia. Processo no qual se configura a positivação da cultura popular e negra e um branqueamento na forma de sua apresentação (Davis, 2009). 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. Mesmo quando valorizado o universo afro-brasileiro, a mediação do mercado fonográfico e do rádio restringia o acesso de artistas negros e mestiços aos melhores salários e oportunidades de carreiras. Os “cartazes do rádio”, primeiros representantes de um emergente *star system* à brasileira, eram, em geral, brancos e de classe média (Davis, 2009: 83). A “baiana” estilizada de Carmen Miranda vinculava-se à branquitude<sup>5</sup>, apontando

---

4 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 seu 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, em um período no qual as mulheres foram incluídas como objeto de consumo masculino no entretenimento. Para uma discussão mais aprofundada, ver Balieiro, 2014a.

5 Carmen Miranda nasceu em 1909 em Marco de Canavezes, em Portugal, e veio ao Brasil com menos de um ano, com seus pais, que tentavam a sorte no além-mar, seu pai como barbeiro e sua mãe como dona de pensão. Oriunda das classes populares, é um exemplo de como os aspectos raciais muitas vezes eram mais significativos do que as determinações de classe no que se refere aos obstáculos de ascensão social, na medida em que sua aparência abriu portas que permitiram a ela se transformar em uma estrela do entretenimento no Brasil. Ao contrário de uma primeira interpretação possível, a ascendência portuguesa não foi algo valorizado pelo público e por críticos que buscavam uma estrela nacional. Ao contrário, Carmen declarou em algumas situações ser uma autêntica morena brasileira. A branquitude de Carmen, tendo como pré-requisito sua cor e seu fenótipo, apoiava-se na sua pertença ao mundo moderno do rádio e do entretenimento da capital federal, neste sentido afastada dos espaços associados à cultura popular urbana, marcadamente afro-brasileira.

para a possibilidade de apresentar um tipo nacional de forma mais abrangente, incorporando aspectos próprios à cultura afro-brasileira e popular, mas com as tensões raciais suspensas em sua interpretação pela atriz branca de olhos claros chamativos. Ela pôde assim representar um símbolo nacional de ampla aceitação do público carioca que a assistia.

Segundo Tânia Garcia (2004: 111) é o aspecto sincrético e fragmentário que caracteriza a baiana de Carmen, o que lhe permite ser sempre reinventada. 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 lhe permitiram, constituiu certos maneirismos que a imprensa soube explorar. No momento histórico da “política de boa vizinhança”<sup>6</sup>, no qual os estúdios, amparados por agências governamentais, pretensamente buscavam 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-americana, que aglutinava características próprias à trajetória brasileira da cantora, compondo sua imagem com novos elementos sobrepostos à personagem da baiana. Foi neste contexto que Carmen Miranda desenvolveu uma relação especial com a imprensa, negociando com a imagem que se criava de sua *persona* e suas personagens fílmicas.

Carmen Miranda tornou-se uma estrela no contexto norte-americano antes de assinar o contrato com a 20th Century Fox, quando chegou ao país para sua estreia no teatro da Broadway. Lee Shubert, rico empresário em Nova York, assinou um contrato de um ano para sua nova aposta, descoberta em viagem ao Brasil. Em contrato, o empresário do entretenimento tinha direito a comissões em todos os outros serviços prestados pela cantora e *entertainer* em território norte-americano, sob a vigência do mesmo. Para tanto, contava com uma estrutura de pessoal qualificado para lidar com contratos e negociações, assim como, de outro lado, com um setor somente voltado à promoção da nova estrela. Menos de um ano após sua estreia nos Estados Unidos, Carmen firmou contrato

---

6 Trata-se de um período importante de refluxo da política intervencionista norte-americana sob o comando do presidente Franklin Delano Roosevelt, visando a mudar a imagem de vizinho agressivo e expansionista nos países latino-americanos. A relação entre Estados Unidos e América Latina durante esse 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, e seus filmes foram marcados pela tematização do encontro harmônico e festivo entre os “bons vizinhos”.

com o estúdio hollywoodiano. Na 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<sup>7</sup>.

Não se tratava de uma artista novata a ser explorada pelos negócios do teatro e do cinema norte-americanos 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 isso, tinha experiência em relação a gerenciar sua imagem pública e sua relação com imprensa e com sua audiência. Um dos aspectos fundamentais da negociação de sua ida aos Estados Unidos foi a condição de levar consigo seu conjunto *O Bando da Lua*, responsável por acompanhá-la nas apresentações com o ritmo pouco conhecido nos Estados Unidos: o samba.

### Uma trajetória em dois contextos simbólicos: a operacionalização do conceito de performatividade

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

Estamos diante de questões sociológicas clássicas sobre o sujeito e a problemática do assujeitamento, sobre a relação entre estrutura e ação e também sobre os vínculos entre as representações, as identidades e os processos materiais e políticos da sociedade. Há muito tempo que se coloca a questão na sociologia de como se pensar o sujeito para além daquele que é reproduzido 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 recorro às contribuições de Judith Butler (2003) e seu conceito de performatividade.

---

7 Apoio-me nos estudos de Richard Dyer (1979; 2004), que interpretam o fenômeno das estrelas de cinema abordando-as não apenas como produtos de uma engrenagem própria às estruturas corporativas altamente especializadas dos estúdios, mas considerando-as partícipes da criação de sua imagem dentro dessas engrenagens.

Na perspectiva de Butler, é possível pensar a identidade para além de uma simples alternância entre a reprodução, na qual o sujeito somente reitera as normas e os discursos, e, de outro lado, a soberania do sujeito, na qual este se move alheio ao discurso e ao social, como se fosse preexistente a esses. Dentro de uma perspectiva inovadora para se pensar a identidade para além de uma redução binária e unilateral entre indivíduo e 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: 200); melhor colocado, o gênero é “um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido” (Salih, 2012: 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: 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: 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: 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: 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 sujeito, 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 a apropriação. Sendo assim, a possibilidade de fracasso é intrínseca e necessária ao signo. Disto decorre a ideia de que os sujeitos se constituem pelo discurso, mas podem deslocá-los. Ou seja:

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: 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 à reprodução da 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 deslocadora.

Para meu objetivo, o foco da discussão 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 e subcontinente)<sup>8</sup>. 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 à da raça ou à da classe; em realidade, o simbólico é também um conjunto de normas relativas à raça, e as normas de autenticidade mediante as quais se produz um sujeito são concepções do sexo influenciadas pela raça (Butler, 2002: 191; tradução minha).

Carmen Miranda desenvolveu sua carreira dentro 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. Em seus dois

---

8 Aqui faço menção à perspectiva interseccional de Avtar Brah (2006), segundo a qual: “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).

momentos, sua carreira se encontra com redimensionamentos simbólicos importantes, tanto no caso da constituição de uma “comunidade imaginada” brasileira que se atualizava por meio da branquitude como no caso norte-americano, no qual atuava como representação feminina e sensual da América Latina, uma alteridade racial e sexual.

A *entertainer* brasileira pôde não apenas reiterar estereótipos, mas “torcer” seus significados. Não negando sua vinculação com discursos hegemônicos 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 em suas interpretações certos significados, bem como na forma em que se relacionou com diversos públicos. Em outros termos, e com base 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 à 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: 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 em que homens atuam como mulheres. 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: 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 e com continuidades no cinema, na medida em que sua aparição em números musicais sempre a aloca nos palcos. 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 clichês culturais e estereótipos anexos [...] tanto capitalizando quanto subvertendo suas hierarquias implícitas e agendas escondidas da “política de boa vizinhança” (2013: 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 calcada na ideia de harmonia racial e branquitude. 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 1930, quanto das relações entre os Estados Unidos e a América Latina durante o período da política de boa vizinhança nos anos 1940. 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 a partir do humor e da paródia. A partir de agora abordarei a performatividade da baiana de Carmen nos dois contextos, buscando analisar

de que forma reproduziu e deslocou sentidos historicamente sedimentados nos dois contextos simbólicos.

### A performatividade da baiana: alteridade racial, branquitude e o riso popular

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* dublavam a letra em diálogo com a baiana que tem graça, requebra como ninguém e é convidada a “cair por cima” do narrador masculino. Trata-se de um 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 a atenção da plateia e que constituiria uma história própria no mundo da cultura de massas: trata-se da baiana estilizada de Carmen Miranda.

Nesse filme Carmen interpreta “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. “O que é que a baiana tem?”, gravada também em disco na Odeon no mesmo ano na parceria entre Caymmi e Carmen, foi o número/música que mais impactou o 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, entre 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 à expressão mais genuína de seu povo: o samba.

A história das expressões culturais afro-brasileiras no Rio de Janeiro é tributária de muitas das baianas, entre as quais “tia” Ciata, “tia” Bebiãna, “tia” Perpétua e “tia” Veridiana. Hilária Batista de Almeida, “tia” Ciata, é considerada a mais

influyente, tendo em sua casa um espaço fundamental de criação do samba, antes uma produção comunal que abrigava festas e cerimoniais religiosos na mesma reunião (Fenerick, 2005). Como afirma Moura (1995: 92) sobre o protagonismo dessas figuras femininas, os principais candomblés da Bahia eram chefiados por mulheres, “mantenedoras das festas realizadas em homenagem aos santos que depois se profanizavam em encontros de música e conversa, onde se expandia a afetividade do corpo, atualizando o prazer e a funcionalidade da coesão”.

No entorno da “Pequena África”<sup>9</sup>, novas expressões culturais tomavam corpo, em centros lúdicos e religiosos (as casas das “tias” baianas) e organizações festeiras, nos quais mulheres negras assumiam posição central. Entre os papéis adotados por elas, destacam-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.

A Bahia, por sua vez, ocupava um lugar privilegiado nas canções cariocas do período, e foi com Ary Barroso que ela se transformou em uma fórmula musical (Castro, 2005: 164). Após uma viagem à 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 salienta seu biógrafo, “Carmen gravara sete canções ‘baianas’ em menos de dois anos” (Castro, 2005: 166).

O “Brasil autêntico” localizável na Bahia – sendo o local primeiro da “descoberta” e tendo Salvador como a primeira capital nacional – e resgatado na esfera da música e do cinema ganhava uma personagem central: a baiana. Nas letras das músicas gravadas por Carmen a baiana aparece como a que “tem candomblé, tem feitiço, canjerê”, “tem sedução, ilusão”, tem “amor tão fugaz e

9 Trata-se dos arredores da Cidade Nova, Gamboa, Saúde, região central do Rio de Janeiro, onde conviviam grupos afro-brasileiros. Foi um importante lócus de criação musical de forma coletiva em período prévio à criação individualizada para a indústria fonográfica, que impôs a questão da autoria, modificando significativamente a forma de produção musical (Fenerick, 2005).

enganador”. A personagem era marcada pela feminilidade expressa no amor, na sedução e na 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.

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 a 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 ligados 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 apoio masculinos, com quem ela interage com flertes sutis, expressões e gestos, tais como olhadas laterais, sorrisos tímidos e braços estendidos. Seu charme e seu abraço aberto são igualmente direcionados à câmera e então para o espectador, com piscadas, olhares tímidos e sedutores cabisbaixos e amplos sorrisos (Shaw, 2013: 33; tradução minha).

A sensualidade da baiana, retomada por Carmen, relacionava-se com sua história específica nos teatros populares: desde o fim do século XIX a baiana passou a ser representada como a mulata sensual (Gomes; Seigel, 2002: 181). Interpretada inicialmente por artistas de origem europeia no teatro de revista, ao negociar a aceitabilidade do público branco das classes médias e, em seguida, por artistas mulatas, como Aracy Côrtes, a baiana passou a expressar uma quintessência nacional incorporada em um corpo feminino e racializado:

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 afrodescendente (Gomes; Seigel, 2002: 181).

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 incorporada ao nacional e a do que Robert Young (2000) chama de “desejo colonial”, atualizando formas de sexualização da figura negra, especialmente quando transformada em mulata<sup>10</sup>. 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. Trata-se de uma operação complexa que combinava a ideia de uma cultura genuinamente nacional, calcada na ideia de um povo marcado pela harmonia racial e mediada pela branquitude que incorporava seletivamente os 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 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:

---

10 Trata-se de algo próprio da experiência histórica brasileira de origem colonial e escravista, guardando algumas similaridades com outros contextos. Segundo Robert Young, 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.

Estilizada com brocados e brilhantes e um arranjo na cabeça que pouco se assemelhava às vestes e adereços das negras do partido alto descritas pela música de Caymmi, resgatava a raiz negra da nossa cultura, dissimulada na cor branca de sua pele europeia. A baiana, embora inspirada na cultura nativa, tinha o brilho e o *glamour* das estrelas de cinema (Garcia, 2004: 61).

Carmen Miranda possuía experiência em costura e trabalhara como vendedora em loja de chapéus, além de ter uma sensibilidade diferenciada para inovar na moda, algo já perceptível antes de criar a sua baiana, fatos que realçam o protagonismo da artista ao lidar com os aspectos simbólicos de suas indumentárias. A baiana estilizada por Carmen Miranda foi seguidamente utilizada por ela em apresentações em cassinos, em especial no Cassino da Urca, direcionado a uma plateia elitizada do Rio de Janeiro e que também contava com frequentes presenças internacionais. Ao vestir a baiana, Carmen tinha percepção das tensões simbólicas que a própria fantasia da baiana trazia e lidava com elas, algo que fica visível no depoimento retrospectivo de Carmen à revista *O Mundo Ilustrado*, em 19 de dezembro de 1954<sup>11</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 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 [...].

*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: 133; destaques meus).

As negociações simbólicas e raciais presentes nas representações de Carmen Miranda foram fundamentais para sua ampla aceitação pelo público, seguida de sua internacionalização e, como é possível ver, contaram com seu protagonismo na escolha de signos e seus deslocamentos. No entanto, não se trata de operações unívocas, mas profícuas em ambiguidades. Carmen Miranda carregava

11 Carmen confundiu na entrevista a baiana de Tropowski, com a qual se apresentou em 1939, com a primeira baiana produzida por J. Luiz, a mesma usada em *Banana da terra*, e usada em apresentação ainda em 1938.

em suas interpretações aspectos da linguagem popular, do humor com duplos sentidos com alusões à sexualidade, com olhares e piscadelas em cumplicidade do público, em interpretações típicas do teatro popular burlesco, ainda que se diferenciara deste tenha sido aspecto essencial para sua entrada em espaços de entretenimento elitistas. E um dos aspectos centrais de sua atuação era o riso. Tratava-se de um riso especial, por meio do qual refazia seus vínculos com a cultura popular – tendo a própria artista crescido em região central e na Lapa, além de ter mantido contato com compositores negros e das classes populares, fato que atesta a familiaridade de Carmen com determinada linguagem.

Muitas das letras das músicas que gravava eram marcadas pelo uso do humor e de insinuações sexuais inseridas autoralmente por ela. Nos palcos ou nos filmes de que participou ainda no Brasil suas performances eram caracterizadas pela irreverência. Incorporou a linguagem popular discordante do português formal, elementos religiosos de origem africana, valores contrários à ideologia trabalhista que denotam fissuras e ambiguidades no processo de branqueamento do samba. Muitas músicas de Carmen valorizavam a folia em relação ao comprometimento, invertendo as expectativas normativas. Há casos de uma ode à malandragem também feminina, deslocada do símbolo masculinizado que se nacionalizou do malandro:

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: 49).

De fato, Carmen trazia uma linguagem própria à cultura popular, aos teatros burlescos e ao carnaval que circulavam na capital federal do período (Soihet, 2008). O riso expressava a ambivalência, ou seja, apontava as fissuras das relações de poder e das posições de dominância na sociedade. A linguagem cômica permitia inverter o filtro da branquitude em alguns sentidos e questionar os mecanismos de dominação que subalternizavam as camadas populares, tal

como era comum nos teatros de revista burlescos do Rio de Janeiro. Tais características faziam de Carmen Miranda não só aceita nos espaços de entretenimento direcionados às camadas médias e à elite, mas também idolatrada pelas camadas populares, que a viam como representante de sua cultura.

Carmen Miranda soube, portanto, equilibrar tensões morais e raciais e deslocar representações sedimentadas historicamente no contexto brasileiro, tornando-se uma estrela nacional com adesão nas classes populares e privilegiadas. O estrelato vivido por ela requereu negociações com uma esfera pública da cultura de massas mediada por 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 negociou códigos raciais e de gênero e se constituiu como estrela nacional, dotada de experiência na negociação de 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.

### A performatividade da latino-americana: entre o estereótipo, o exagero e o humor

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.

O exótico visual de Carmen Miranda, com seus turbantes e adereços, impactou assim que estreou no teatro norte-americano, possibilitando muitos contratos com as indústrias da moda. 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.

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 desqualificaria. 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 Priscilla 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 para mulheres ansiosas para ‘apimentar’ seus uniformes de trabalho com ‘lenços florais coloridos... batons vermelhos brilhantes e bijuterias’ (Berry, 2000: 126)” (Ovalle, 2011: 68; tradução minha).

Em um período no qual a estrela loura era referência estética, protagonista das narrativas românticas dos musicais em voga, a latino-americana 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: no caso da latino-americana, sensual, cômica em seu pouco domínio racional e inabilidade com a língua inglesa. A trajetória de Carmen Miranda demonstra como o mesmo estereótipo pode conviver combinado com *glamour*, riqueza e prestígio. Trazendo sua indumentária da 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 hollywoodianas típicas 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. 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 Shubert; tradução minha) como “bárbara e brilhante”, deixando “homens aturdidos e mulheres perturbadas”.

Ovalle (2011) explora as ambiguidades concernentes ao estereótipo da mulher latino-americana no cinema de Hollywood, caracterizada sobretudo pela corporalidade e pelo protagonismo na dança. 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 branca e o exotismo da negritude, latinas funcionam como corpos intermediários para mediar e manter o *status quo* racial” (2011: 7; 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” (2011: 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 um contexto marcado pela política de boa vizinhança 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.

“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 à língua portuguesa por Aloysio de Oliveira, o líder do grupo. 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 *Souse*, 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 Gramaun’s Chinese Theater de Los Angeles em 24 de março de 1941, onde se tornou a primeira atriz latino-americana a assinar 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 atuando como ela mesma nos números musicais: uma *entertainer* nos palcos portenhos. Carmen chegou a ser a artista e mulher mais bem paga dos Estados Unidos de 1944.

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. 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, progressivamente assumindo uma caricatura exagerada, na qual a própria artista “brinca” com os significados aos quais estava circunscrita. Trata-se, de fato, de uma característica que Carmen Miranda trouxe do Brasil. Algo que não se resume à sua extroversão pessoal, mas se relaciona com uma linguagem própria que fazia parte

do entretenimento carioca que combinava exagero, ironia e improviso. Uma linguagem própria à cultura popular 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: 219). Aloysio de Oliveira, membro do Bando da Lua e artista que acompanhou Carmen em sua trajetória, 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: 196). A partir do humor, Carmen repetia o já reconhecido estereótipo cômico da latino-americana, mas passava a se apropriar dele.

Durante o período da política de boa vizinhança Carmen Miranda aparecia nos filmes dos palcos como que interpretando a si mesma, a artista do *show business* nova-iorquino já conhecida do público norte-americano. A cada apresentação aparecia com suas baianas extravagantes e luxuosas em cenas que, concomitantemente, representavam a América Latina feminina e sensual em encontro festivo com os Estados Unidos simbolizado por homens trajados formalmente. Os espectadores somente teriam acesso ao nome das personagens de Carmen Miranda na narrativa fílmica em momento posterior, não formando parte do casal protagonista e desempenhando papel cômico que punha ênfase nos estereótipos já arraigados da mulher latino-americana que não controlava suas paixões e era marcada pela corporalidade sensual. Com o fim da política de boa vizinhança e com o uso excessivo de sua imagem no cinema, Carmen passou a ter cada vez menos destaque nos filmes e desenvolver carreira paralela em *nightclubs* e até na televisão, nos quais reforçava aspectos humorísticos que acabavam por deslocar os sentidos evocados em sua *persona*.

Neste período muitos artistas já haviam parodiado Carmen Miranda no cinema e no teatro em papéis cômicos ao reforçar os maneirismos criados pela artista brasileira, e ela mesma passou a se autoparodiar. 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, sua personagem. Ser mais uma Carmen Miranda não seria uma vantagem para a aspirante no teatro. No filme em preto e branco *Doll Face*, o nome da personagem, associando-a ao selvagem, revela o prestígio decrescente a 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.

Passado o período auge da temática latino-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 se apropriar 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 enfatizadas, sua repetição causava a sensação do absurdo, em vez 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: 177). Neste quesito, trata-se de uma performatividade que calçou sua repetição 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, mas muito vinculadas às representações simbólicas em voga.

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: 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: 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: 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: 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. Nesses atos há a dramatização do mecanismo cultural que naturaliza as identidades, questionando sua pretensa essência por trás da *performance*:

Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero [aqui ampliado às identidades raciais e de gênero performatizadas por Carmen] é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu *status* fundamentalmente fantasístico (Butler, 2003: 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. O exagero, de fato, foi sempre reforçado na imagem exótica ressaltada de Carmen Miranda no cinema norte-americano. O ápice da construção imagética de Carmen a partir de uma imagem hiperbólica do exótico é perceptível no filme de Busby Berkeley *The Gang's All Here* (1943), no qual a imagem da artista brasileira nos números musicais aparece relacionada ao símbolo fálico da banana em uma ilha paradisíaca habitada por mulheres seminuas para os padrões cinematográficos da época. O final de um dos números musicais termina com a imagem diminuta de Carmen entre frutas tropicais.

Acompanhando o auge do *Technicolor*, Carmen 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, à alegria e à sensualidade, compondo as representações dos territórios colonizáveis, e uma fantasia também no sentido de vestimenta, 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. O aspecto fantástico de suas atuações e vestimentas, 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 visualizados em suas roupas e *performances*.

“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. 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 –; 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 de que se perdesse seu emprego não teria problemas, poderia comer seu turbante.

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” (2003: 198). A dramatização artística passa a ser um espaço no qual a performatividade coloca em xeque seus próprios mecanismos, solapando a crença em uma autenticidade anterior à criação. De outro lado, o exagero surge como uma ferramenta disponível para tal, aproximando o que é tido como natural ao absurdo. As negociações em suas entrevistas e no palco, sempre atuando com humor e muitas vezes recorrendo à autoparódia, são a constatação de que a imagem de Carmen Miranda passava

por sua autoria, tendo certo domínio sobre seu estereótipo. Ela então desenvolvia outros sentidos que acentuavam seu agenciamento, fazendo circular tal imagem em público e tornando-a acessível a parcela de seus fãs.

### Os sentidos deslocadores de Carmen Miranda: algumas considerações finais

Carmen Miranda encarnava a diferença racial feminina em dois contextos, ambos marcados pela sensualidade. Ela atualizava o “desejo colonial”, ou seja, a representação de hipersexualidade em relação a mulheres racializadas, fosse como mulata ou como latino-americana. 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 com a natureza, bem como insinuações da disponibilidade sexual das mulheres latino-americanas, aguardando a chegada dos homens norte-americanos, em fantasias coloniais (e masculinas) atualizadas.

Carmen não era apenas refém de discursos e representações de seu tempo. Sua carreira 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.

A recepção de Carmen Miranda é um tópico central para compreendermos seu agenciamento ao mesmo tempo cúmplice e subversivo e os múltiplos sentidos que evocava. Setores do público letrado das classe médias se incomodavam com as representações de Carmen Miranda no cinema norte-americano, quer pela reiteração de um estereótipo desqualificador e racializante vinculado às representações nacionais ou mesmo pela veiculação contínua da figura negra da baiana de Carmen Miranda como símbolo nacional. De outro lado, como nos atestam os episódios massivos de suas voltas ao Brasil e seu funeral, ela gozava de ampla adesão do público das classes populares, que viam na *persona* de Carmen Miranda uma continuidade com sua carreira nacional, baseada no humor, nas paródias e nas inversões próprias das classes populares.

O público norte-americano, por sua vez, a percebia como uma autêntica latino-americana, sensual e racializada, desprovida do controle racional e entregue às paixões. No entanto, parte deste público percebia o agenciamento de Carmen Miranda calcado em seu humor, nas autoparódias e nos hiperbolismos que acentuavam o arbitrário em contraste com as representações que a ressaltavam como a autêntica latino-americana. Destacava-se o público homossexual masculino, que a incorporava como ícone cultural em seu tempo por ver em suas *performances* uma paródia deslocadora das identidades sociais. Seu exagero, sua estilização e a autoparódia produziram um distanciamento do estereótipo das mulheres latino-americanas e, em um sentido maior, desestabilizaram ideias essencialistas de identidades, na visão desse 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<sup>12</sup>.

A estrela brasileira acionava, portanto, sentidos cúmplices e subversivos às representações de seu tempo com a performatividade de personagens tais como a baiana e a latino-americana. A operacionalização do conceito de performatividade para a análise da trajetória de Carmen Miranda nos possibilita abordá-la em seus aspectos criativos, sem deixar de remeter aos enquadramentos simbólicos dos contextos em que atuou. Abordá-la a partir deste conceito significa dar ênfase à contínua significação em sua trajetória, evitando uma análise estrutural que impede o acesso aos deslocamentos concomitantes à reprodução, inviabilizando as leituras não hegemônicas de um ícone cultural como Carmen Miranda, que marcou diversos públicos de forma diferente. A riqueza da trajetória de Carmen Miranda – e da produção de significados identitários – assenta-se justamente em como a reprodução de sentidos é, invariavelmente, marcada pela multiplicidade e pelos deslocamentos.

## Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*, Lisboa, Edições 70, 1991.
- BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória. Tese de Doutorado, UFScar, Programa de Pós- Graduação em Sociologia, 2014a.
- BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Seria Carmen Miranda uma *drag queen*? Uma análise *queer* da trajetória e recepção da cantora e *entertainer* brasileira. *Florestan*, ano 1, n. 2, 2014b, pp. 90-114.

12 Sobre Carmen Miranda, a estética *camp* e sua recepção pelo público homossexual, ver Balieiro, 2014a; 2014b.

- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, n. 26, 2006, pp. 329-376.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós, 2002.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- CARDOSO JUNIOR, Abel. *Carmen Miranda: a cantora do Brasil*. São Paulo, Edição particular do autor, 1978.
- CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- COELHO, José Ligiéro. *Carmen Miranda: An Afro-Brazilian Paradox*. Dissertation, New York University, Department of Performance Studies, 1998.
- 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*. London/New York, Routledge, 2004.
- DYER, Richard. *Stars*. London, British Film Institute, 1979.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2005.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- GARCIA, Tânia da Costa. *O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo, Annablume/FAPESP, 2004.
- 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 2002, pp. 171-193.
- MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1999.
- MISKOLCI, Richard. *Desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo, Annablume, 2012.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- OVALLE, Priscilla Peña. *Dance and the Hollywood Latina: Race, Sex and Stardom*. New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, 2011.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. *Baiana internacional: o Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood*. Tese de Doutorado, UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 1997.
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte, Autêntica, 2012.
- SHAW, Lisa. *Carmen Miranda*. London/New York, Palgrave Macmillan, 2013.

- SCHPUN, Mônica Raisa. Carmen Miranda, uma *star* migrante. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 51, n. 2, 2008, pp. 451-471.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Uberlândia, EDUFU, 2008.
- YOUNG, Robert. *Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

## Filmografia

- BANANA da Terra*. Rui Costa, Brasil, 1938.
- DOWN Argentine Way (Serenata Tropical)*. Irving Cummings, Estados Unidos, 1940.
- THE Gang's All Here (Entre a loura e a morena)*. Busby Berkeley, Estados Unidos, 1943.
- DOLL Face (Sonhos de estrela)*. Lewis Seiler, Estados Unidos, 1945.

Recebido em: 09/12/2014

Aceito em: 29/12/2014

### Como citar este artigo:

- BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Carmen Miranda e a performatividade da baiana. *Contemporânea* – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 5, n. 1, jan.-jun. 2015, pp. 207-234.