



Baianas e *drags*: tramas visuais em Carmen Miranda

Gustavo Borges Corrêa

Parte do quarto capítulo da dissertação “*Carmens e drags: reflexões sobre os travestimentos transgenéricos no carnaval carioca*”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ em março de 2009, trata da importância da atriz e cantora luso-brasileira Carmen Miranda para as discussões sobre identidade nacional e cultura popular e analisa a relação entre a *Brazilian Bombshell* e as *drag queens*, personagens da cultura popular urbana internacional que há décadas cultuam a artista.

Carmen Miranda, cultura popular, *drag queens*.

Uma “Carmen Drag” na Banda de Ipanema, em 2007. (Acervo do autor)

No decorrer das últimas décadas, Carmen Miranda tornou-se um dos ícones mais copiados pelas *drag queens*. Com todo o seu exagero visual, alcançado pelo uso de altíssimas sandálias de plataformas, vistosos turbantes repletos de frutas, saias muito rodadas, maquiagem carregada e gesticulação que misturava sensualidade e graça, não é difícil entender por que a artista se tornou referência essencial para o “colorido” mundo das *drags*. A estrela lançou as bases visuais do “fenômeno *drag*” que nos anos 90, mais de três décadas após sua morte, contribuiria para manter vivo seu mito.

1 Saia, Luiz Henrique. *Carmen Miranda*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 91.

Antes mesmo de a expressão *drag queen* ser popularizada, a imagem de Carmen já estava fortemente associada às festividades das comunidades *gay*, tanto no Brasil quanto em outros países – em especial nos Estados Unidos, país que, através de sua indústria cinematográfica, possibilitou à artista tornar-se ídolo mundial. Saia¹ conta um caso engraçado:

2 Filme que no Brasil recebeu o título de *Entre a loura e a morena*.

Em 1972, em Nova Iorque, é relançado num cinema da moda *The Gan’g All Here*,² ficando um ano em cartaz e provocando histórias pitorescas em algumas sessões, por exemplo, quando Alice Faye era vaiada toda vez que aparecia na tela e La Miranda era delirantemente aplaudida. Há boatos de que vários homossexuais afetados desmaiavam durante a maravilhosamente *kitsh* sequência em que Carmen canta “The lady with the tutti-frutti hat”. É então que o público jovem norte-americano toma contato com a Pequena Notável, e na onda louca de nostalgia (...), seus turbantes fazem sucesso, seus balangandãs causam desvarios e suas sandálias!!! Estas tornaram-se fetiches para homens e mulheres, sobretudo no universo *gay*.

Os anos 70 foram decisivos para que a ligação entre os homossexuais e Carmen Miranda, nos Estados Unidos e na Europa, fosse consolidada. Saia³ cita uma fala do empresário Guilherme Araújo, idealizador de um dos bailes de carnaval mais conhecidos no Rio de Janeiro, o Grande Gala Gay, que em 1970 assistiu a uma reapresentação de *Copacabana*, filme de 1947, em Londres: “fomos assistir *Copacabana* e a platéia em sua maioria era constituída de tias,⁴ que serviam *drinks* e canapés durante a projeção”.

Outro exemplo da forte relação entre o público homossexual e a *Brazilian Bombshell*⁵ é o surgimento, em 1985, do bloco carnavalesco carioca chamado Banda da Carmen Miranda. Embora a agremiação tenha nascido antes de a expressão *drag queen* chegar ao Brasil (e, provavelmente, antes até de ela ter sido popularizada em seu país de origem, os Estados Unidos), foi na década de 1990 que ela ganhou fama no Rio de Janeiro, ficando conhecida como um “bloco de *drags*”.⁶ A revista *Manchete*⁷ registra em 1996:

A banda Carmen Miranda mostrou este ano por que a Pequena Notável é a eterna fonte de inspiração das *drags*. Surpreendentes, criativas, poderosas, *vitaminadas* e sempre divertidas, as *carmens* tomaram as ruas de Ipanema no dia 11, com seus arranjos de cabeça trazendo muito mais que bananas.

Neste artigo, refletimos sobre a relação entre Carmen Miranda e as *drag queens*; pensamos também a respeito da importância da indumentária de baiana na vida e na obra da artista, já que foi por meio desse figurino que ela se tornou ícone internacional; além disso, a personagem baiana é a mais copiada pelas *drags* que “incorporam” Carmen. Queremos, finalmente, prestar homenagem à estrela que, se estivesse viva, estaria comemorando 100 anos de idade neste ano de 2009 e que continua sendo referência estética essencial para suas “filhas”, as *drags queens*.⁸ Como escreve Sá,⁹

seu legado e influência parecem inesgotáveis, seja nas inúmeras referências em filmes, shows, musicais, livros e teses, ou nas homenagens em desfiles de moda e enredo de escola de samba, seja na situação de um dos ícones mais celebrados da cultura *gay* e *camp*. Em toda sua exuberância, Carmem sempre foi sinônimo de uma estética do excesso, em sintonia com o visual *drag queen* e o estilo eclético da pós-modernidade. A presença de fã-clubes no exterior, principalmente nos EUA e Inglaterra, testemunha o alcance e a presença ininterrupta de Carmen Miranda no imaginário popular internacional.

Afinal, de onde vinha Carmen? Questões sobre identidade

Carmen Miranda se considerava brasileira legítima ou, melhor, “carioca da gema”! Sua origem, porém, sempre foi ponto polêmico em sua biografia. Mesmo antes de sua transferência para a América do Norte, a questão da identidade nacional de Carmen já era debatida. Portuguesa, brasileira ou americana? Afinal, a qual país ela pertencia?

3 Saia. Op. cit., p. 82.

4 Tia, décadas atrás, era conhecido sinônimo para designar um homem homossexual não muito jovem.

5 *Brazilian Bombshell* (Granada Brasileira) foi o apelido criado por Earl Wilson, colunista do jornal norte-americano *Daily News*, para Carmen Miranda. A razão para o apelido foi o estrondoso sucesso da *performance* da artista luso-brasileira no espetáculo *Streets of Paris*, apresentado durante longa temporada em Nova York em 1939 (Castro, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005).

6 Green, James Naylor. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

7 *Manchete*. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 44, n. 2290, 24. fev. 1996, p. 30.

8 A famosa *drag queen* norte-americana Ru Paul, quando esteve no Brasil, em 1996, afirmou, em tom de brincadeira – característico das *drags* – que era filha de Carmen Miranda (Trevisan, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007).

9 Sá, Simone Pereira. *Baiana internacional: as mediações culturais de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002, p.13.

10 Existem algumas versões que explicam o surgimento do apelido Carmen: teria sido concedido à Maria do Carmo adolescente, em razão de seu gosto pela ópera *Carmen* de Bizet. Outra versão tem também relação com a ópera: seu tio Antônio, fã da obra de Bizet, teria começado a chamá-la por Carmen ainda em sua infância, apelido que logo foi adotado por todos os que conviviam com ela. E a terceira versão alega ser Carmen diminutivo “natural” de Maria do Carmo, coisa comum na época (Barsante, Cássio Emmanuel. *Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1994).

11 Gil-Monteiro, Martha. *Carmen Miranda: a Pequena Notável*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

12 Mendonça, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

13 Sá. Op. cit.

14 Motta, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

15 Mendonça. Op. cit., p. 11.

Maria do Carmo Miranda da Cunha nasceu no dia 9 de fevereiro de 1909, em Portugal, na freguesia de Várzea da Ovelha, conselho de Marco de Canavazes, distrito do Porto. Pouco ficou em sua terra natal. Em 17 de dezembro daquele ano, com 10 meses, Maria do Carmo (que, logo após seu nascimento passou a ser chamada apenas de Carmen¹⁰) chegou ao Brasil, acompanhada de sua mãe, Maria Emilia, e de sua irmã mais velha, Olinda. O pai deixara Portugal rumo ao Brasil meses antes, logo após o nascimento da filha mais nova, em busca de vida melhor para a família – destino de tantos lusitanos no início do século XX.¹¹

Carmen era filha de um típico casal de imigrantes portugueses. Seu pai, José Maria, trabalhou durante anos como barbeiro, e sua mãe, Maria Emília, teve uma pensão no Centro do Rio. Nessa região da cidade, Carmen passou a maior parte de sua vida antes de ir para os Estados Unidos. Embora também tenha morado em Santa Teresa, Flamengo e Urca, foi na Lapa e na Candelária que Carmen cresceu e descobriu o mundo.¹²

Antes de se tornar a *Brazilian Bombshell* que os norte-americanos e europeus tanto admiravam, Carmen foi a mais bem sucedida cantora da década de 1930; firmou-se como intérprete na época em que o advento do rádio provocava uma supervalorização do artista da música popular no Brasil. Em questão de poucos anos, Carmen transformou-se em celebridade em todo o território nacional, além de fazer excursões anuais a outros países da América Latina, em especial à Argentina, onde era muito admirada.

Carmen tornou-se famosa no momento em que o samba, antes visto como algo só ligado aos negros dos morros cariocas, indigno de ser apreciado pelas “pessoas de bem”, começava a ser alçado à posição de ritmo nacional por excelência. Foi durante os anos 30, quando o rádio se consolidou como o maior veículo de comunicação do Brasil, que o samba passou a ser considerado o grande representante da música nacional. Esse era o cenário perfeito para o sucesso daquela que viria ser a maior cantora do rádio brasileiro de todos os tempos e que, um pouco mais tarde, seria eleita “embaixatriz do samba”.¹³

Nesse momento, as questões sobre identidade nacional eram muito debatidas no Brasil. Era a época do Estado Novo, do presidente Getúlio Vargas (1937-1945), que desejava construir um país moderno, renovado, que enchesse de orgulho os brasileiros e, principalmente, mostrasse o Brasil como um lugar civilizado para os estrangeiros que aqui viessem; desse modo, era necessário construir uma nova identidade para o brasileiro, mais cosmopolita e que se afastasse de nossas características rurais.¹⁴ E Carmen era “a síntese do Brasil urbano da década de 30”.¹⁵ Era uma tamanha responsabilidade: além de se ter tornado a cantora mais badalada dos anos 30, Carmen deveria simbolizar esse Brasil urbano, ser embaixatriz do samba e representante do país quando viajassem para o exterior. Mendonça afirma que toda a promoção em torno de Carmen, construída pela imprensa e pelo governo, configurava na verdade um “projeto de brasilidade”, em que o samba (gênero mais cantado por Carmen) era peça essencial. A identificação com o samba, eleito como

a “verdadeira” expressão popular brasileira, foi legitimada pelo público, pela imprensa, pelos empresários, pelos músicos e pelo governo; todos viam em Carmen a melhor representante que poderia existir dessa cultura popular carioca nacionalizada.¹⁶

16 Sá. Op. cit.

A questão da tradição em Carmen Miranda

Passamos agora a refletir sobre as questões da tradição e da identidade na construção da personagem Carmen Miranda. Acreditamos que a época na qual a artista desponta para o sucesso nacional e, posteriormente, internacional, é fértil para essas análises.

Uma das críticas mais comuns a Carmen, sobretudo depois que ela se tornou estrela de filmes hollywoodianos, alegava que ela havia deturpado o samba e a baiana, ou seja, transgredira a “ordem natural” da cultura popular brasileira. Desse modo, além de ter “corrompido” a imagem da baiana tradicional, Carmen teria inventado uma música que poderia até ser nomeada samba para os norte-americanos mais desavisados, mas que não era o samba “puro” dos morros cariocas. Não se levava em conta, contudo, que toda tradição nacional é, desde seu nascimento, invenção da época em que surge.¹⁷

17 Ferreira, Felipe. *O livro de ouro do Carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Era o período do Estado Novo, quando se tornava necessário construir um ideal de “pureza e naturalidade” para a cultura nacional, ideal que deveria ser respeitado, que não poderia ser modificado, alterado ou pensado fora das rígidas normas que regiam a tal cultura “pura”. Nesse sentido, Carmen fazia tudo errado aos olhos dos defensores da tradição: ela incrementava sua baiana, cantava músicas inspiradas no samba que não eram sambas propriamente ditos e requebrava os quadris a sua maneira, de acordo com as necessidades de suas personagens. Por isso talvez ela tenha ferido tanto os sentimentos daqueles que a acusavam de deturpar a cultura brasileira – logo ela que, anos antes, fora considerada a perfeita representante do país!

A baiana de Carmen

Muito mais do que por suas personagens no cinema, Carmen ficou famosa pela indumentária de baiana usada em muitos de seus filmes hollywoodianos; mas não foi em Hollywood que a *Brazilian Bombshell* apareceu vestida de baiana pela primeira vez. Green¹⁸ ressalta que já em 1939 – portanto, um ano antes de ir para os Estados Unidos –, Carmen estrelava o filme brasileiro *Banana da terra* como uma baiana que cantava e dançava tendo uma pequena cesta de frutas precariamente presa à cabeça; “seu modo de atuar era uma imitação exagerada das tradições das mulheres afro-brasileiras dos mercados da Bahia”. Vemos, então, que Carmen, da mesma maneira que suas “filhas” *drag queens*, possuía tendência a exagerar seus referenciais estéticos. No cinema americano, ela pode ter-se tornado ainda mais exagerada, mas essa característica já a acompanhava desde seus tempos de Brasil.

18 Green. Op. cit., p.21.

Barsante afirma que Carmen Miranda não foi a primeira estrela a vestir-se de baiana.¹⁹ Segundo o autor, o casamento de Carmen e a figura da baiana veio para deixar a artista ainda mais atraente visualmente (o que muito contribuiu para seu sucesso internacional).

19 Barsante (op. cit.) informa que em 1934, no filme *Voando para o Rio*, a atriz norte-americana Etta Moten apareceu vestida de baiana pela primeira vez na história do cinema.

Além disso, a baiana seria uma maneira de aproximar Carmen de certa ideia de brasilidade com a qual alguns “gringos” já estavam razoavelmente acostumados; era um modo de dar a eles o que já conheciam – só que tudo potencializado pela alegria, exuberância e talento da *Brazilian Bombshell*.

De onde, porém, havia surgido o apreço de Carmen pela baiana? Apesar de ter-se apresentado na capital da Bahia, Salvador, em algumas poucas ocasiões, Carmen não morou nem passou longas temporadas por lá.²⁰ As inspiradoras da mais famosa indumentária usada por Carmen Miranda foram as baianas que, desde o século XIX, circulavam pelo Centro do Rio vendendo acarajés e outros quitutes.²¹ Ferreira²² afirma que “a figura da baiana, atualmente uma das imagens mais difundidas do Carnaval brasileiro, já era bastante comum nas ruas do Rio de Janeiro desde finais do século XIX”.

Embora as baianas de Carmen fossem muitíssimo mais elaboradas e luxuosas do que as baianas do Centro do Rio, vestidas em seus trajes “típicos”, podemos ver características da indumentária dessas mulheres nos figurinos da estrela, como as saias rodadas e os turbantes. Carmen deve ter-se inspirado nas roupas que, desde os primórdios, as negras e mulatas da Bahia usavam para acompanhar procissões ou vender comida nas ruas. Muitas dessas mulheres tinham migrado para o Rio de Janeiro no começo do século XIX. Na viagem, a roupa se simplificara: conservaram-se os turbantes, as batas, as saias e as anáguas, mas os ornamentos, originalmente de ouro e prata, perderam em luxo e variedade. Com a vinda da corte portuguesa, em 1808, a chegada da Missão Francesa, em 1816, e a invasão da cidade pelas costureiras francesas, as baianas do Rio incrementaram suas roupas com rendas e babados, mas ainda longe do esplendor original.²³

No entanto, Carmen, que deve ter visto essas imagens durante toda sua juventude passada no Centro do Rio, nelas se inspirou e as recriou de acordo com sua necessidade. Como boa consumidora popular,²⁴ Carmen não se sentiu obrigada a ser visualmente fiel a essas “baianas-cariocas” e pôde elaborar sua mais famosa personagem, a “Carmen Baiana”, pegando as referências visuais que mais lhe interessavam, excluindo outras, exagerando e colorindo algumas para, assim, dar à luz sua personagem glamorizada.²⁵ As baianas que a estrela tanto viu na capital federal foram um produto primeiramente consumido por ela e depois por todas as *drags* que a representaram (e ainda representam) e, por sua vez, também transformaram a imagem da artista de acordo com as suas necessidades de fazedoras cotidianas da cultura popular.²⁶ E a sofisticação que ela conferiu a suas baianas provavelmente foi também uma forma de diferenciá-las das que todas as outras mulheres vestiram; quem mais, além de Carmen, seria dona de trajes tão especiais?

A baiana criada por Carmen seria, então, uma forma de aproximá-la de seus espectadores, seduzindo-os com essa personagem, embora provavelmente todos os cariocas que frequentavam a região central da cidade naquela década de 1930 já estivessem de certa forma habituados a ver as baianas – mas não a baiana de Carmen! Gil-Monteiro²⁷ refere essa apropriação visual:

20 Castro. Op. cit.

21 Motta. Op. cit.

22 Ferreira. Op. cit., p.257.

23 Castro. Op. cit.

24 Fiske, John. *Popular discrimination*. In: Guins, Rainford; Cruz, Omayra Zaeagoza (orgs.). *Popular culture (a reader)*. London: Sage, 2005; p.215-222.

25 Barsante (op. cit. p.5) conta, sem precisar datas, que “houve um tempo em que as fantasias de marinheiros e baianas eram proibidas nos bailes de carnaval do Teatro Municipal do Rio, por serem consideradas excessivamente vulgares”.

26 Storey, John. *Cultural Studies and the study of popular culture*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 2003.

27 Gil-Monteiro. Op. cit., p.64.

Carmen não copiou as roupas usadas pelas baianas. Selecionou alguns elementos e acrescentou toques pessoais, fios de contas no pescoço, o estômago nu, o uso de cores vistosas e um turbante resplandecente com duas cestinhas cheias de frutas – que ela vira na Casa Turuna²⁸ uma tarde quando passeava pela Avenida Passos e cismara de comprá-las para seu turbante. Além do mais, estava acrescentando o insinuante enfeite por uma questão de necessidade. O imenso turbante podia acrescentar-lhe mais altura. O corte na comprida saia em leque e a blusa davam-lhe liberdade de movimento – algo muito importante, já que a sua nova maneira de cantar requeria liberdade para o leve e brincalhão movimento de cintura, braços e pernas.

Além de toda a influência exercida pelas vendedoras de acarajés e cocadas do Rio, é relevante lembrar também que Carmen, antes de partir para os Estados Unidos, aproximou-se de dois dos compositores que mais tinham a Bahia em seus pensamentos: Ary Barroso e Dorival Caymmi.

Ary Barroso, mineiro de nascimento que viveu no Rio de Janeiro a maior parte de sua vida, passou alguns meses em Salvador, durante 1929, trabalhando como pianista da orquestra de Napoleão Tavares. Estando na capital da Bahia, provavelmente entrou em contato com a cena musical local e, desde sua volta ao Rio, em 1930, produziu várias músicas de temática baiana, sempre idealizando a gente, os costumes e as paisagens do lugar.²⁹ Carmen gravou pelo menos algumas canções de Ary Barroso enaltecendo as qualidades baianas, e duas se destacam: “No tabuleiro da baiana” – No tabuleiro da baiana tem / vatapá, oi, caruru, mungunzá, oi / tem umbu pra ioiô / se eu pedir você me dá / lhe dou / o seu coração, o seu amor de Iaiá e “Quando eu penso na Bahia”, que falava da Bahia de forma bem mais sofrida por causa da pretensa saudade que o compositor de lá sentia: Quando eu penso na Bahia / nem sei que dor me dá / oi, me dá, me, me dá, ioiô / se eu pudesse, qualquer dia / eu ia de novo pra lá / eu vou, eu vou, se vou, ioiô / eu deixei lá na Bahia um amor tão bom, tão bom, ioiô.

Não só Ary Barroso, entretanto, ofereceu a Carmen músicas de inspiração baiana. Em 1938, Dorival Caymmi compôs uma das mais famosas músicas já gravadas por Carmen, “O que é que a baiana tem”, que se encaixou perfeitamente na voz e nos trejeitos da cantora (tanto que até hoje é uma das mais lembradas de seu repertório), além de ter sido muito oportuna para a consolidação de sua personagem baiana:

O que é que a baiana tem? / Tem torso de seda tem / Tem brincos de ouro tem / Corrente de ouro tem / Tem pano da costa tem / Tem bata rendada tem / Pulseira de ouro tem / Tem saia engomada tem / Sandália enfeitada tem / Tem graça como ninguém / Como ela requebra bem / O que é que a baiana tem? / Só vai ao Bonfim quem tem / Um rosário



Carmen Miranda, com a sua linda baiana cor de prata, no filme *Uma noite no Rio*. (Barsante, Cássio Emmaniel. *Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1995, p.15.)

28 A Casa Turuna, localizada na Avenida Passos, ainda é uma das lojas de comércio popular mais procuradas pelos foliões que desejam fantasiar-se no carnaval. É também muito frequentada por *drag queens* e travestis, por causa da grande variedade de tecidos e dos acessórios chamativos que oferece.

29 Castro. Op. cit.

de ouro / Uma bolota assim / Quem não tem balangandãs / Não vai ao Bonfim / Ai não vai ao Bonfim

30 Ferreira. Op. cit., p.259.

Ferreira³⁰ menciona a importância de Caymmi na formação da imagem da baiana tanto para Carmen Miranda quanto para o Carnaval:

o músico foi o grande responsável pela difusão do traje, ao compor o sucesso musical “O que é que a baiana tem”. Com sua inclusão no filme musical *Banana da terra*, lançado em 1939 – no qual Carmen Miranda usaria, pela primeira vez, o traje de baiana estilizada que seria sua marca –, o personagem da baiana “carioca” alcançaria repercussão internacional. Uma verdadeira mania de fantasias de baianinhas, das mais diversas cores e feitios, tomaria conta do carnaval brasileiro a partir de então. Item obrigatório no desfile das escolas de samba atual, a fantasia de baiana contemporânea ainda procura manter, de um modo ou de outro, os elementos “tradicionais” estabelecidos na música de Caymmi. Ou seja, o torço, os brincos, os colares, o pano da costa, a sandália e os balangandãs, elementos que determinam uma “verdadeira” fantasia de baiana.

A maneira como a canção entrou em *Banana da terra* é bem curiosa. A princípio, nessa cena do filme Carmen cantaria a música “Na baixa do sapateiro”, de Ary Barroso, em cenário que reproduzia uma rua de Salvador. Porém, de última hora, o compositor resolveu cobrar de Wallace Downey, diretor do filme, cinco contos de réis por cada composição sua a ser usada na história. O norte-americano se recusou a pagar tal quantia, e, então, foi preciso procurar às pressas uma música que cobrisse a ausência deixada por Barroso. Assim, o novato Dorival Caymmi teve a oportunidade de lançar sua música na voz de Carmen Miranda. E nada melhor do que lançar “O que é que a baiana tem” num cenário baiano.³¹

31 Barsante. Op. cit.

Parece, então, que a entrada da personagem baiana na vida de Carmen Miranda deveu-se também ao acaso, embora logo se tenha tornado sinônimo da estrela. De acordo com Gil-Monteiro,³² “o que ela queria era ser como a baiana imortalizada na canção de Dorival, a mulher que se cobre de balangandãs e tem graça como ninguém”.

32 Gil-Monteiro. Op. cit., p.65.

Dorival Caymmi foi, de fato, a pessoa mais importante na “incorporação” que Carmen fez da imagem da baiana. Mendonça³³ conta que, na preparação do figurino a ser usado em *Banana da terra*, o compositor baiano teve papel fundamental, ajudando a estrela até a escolher os materiais que iriam ser usados nas roupas:

33 Mendonça. Op. cit., p.18.

Como se cuidasse de preparar Carmen Miranda, Dorival Caymmi acompanhou-a até a costureira, mulher do compositor Vicente Paiva. Caym-

mi lembra do tecido argentino escolhido por Carmen, com listras vermelhas, verdes e amarelas. Depois, foi com ela escolher os balangandãs na Avenida Passos. E no dia da filmagem sugeriu meneios a Carmen. Fazia-se o mais lindo camafeu tropical. Tinha torso de seda a baiana primeira. Pano da costa, bata rendada e saia engomada também. Brinco, pulseira, rosário de ouro. Tinha sandália enfeitada. E frutas, que a própria Carmen juntou ao torso da cabeça, evocando as ambulantes baianas, numa escolha que se revelou premonitória.

Aqui, é interessante fazer algumas considerações sobre a tal baianidade de Dorival Caymmi. O jovem compositor ajuda Carmen Miranda a construir sua mais célebre personagem; desse modo, passa a ser considerado o “inventor” da baiana. A atriz e cantora, por sua vez, apresenta o até então desconhecido compositor à cultura musical carioca, tornando-o famoso pela gravação de “O que é que a baiana tem”. Há, assim, uma troca de favores: Caymmi auxilia Carmen na construção desta sua nova “identidade baiana”, e ela o introduz na cultura radiofônica da capital do país; se antes Caymmi era um compositor “regional”, no Rio ele se “universaliza”.³⁴ Ocorre, então, uma construção elaborada tanto pelo baiano quanto pela carioca, em que a baianidade não é dado natural, mas algo inventado pelo compositor.

34 Sá. Op. cit.

Se Caymmi criou uma Bahia mítica com base no Rio de Janeiro (onde fixou residência definitiva), fruto da saudade de sua terra natal, tanto Carmen Miranda quanto o Rio de Janeiro souberam acolher essa ideia, essa “baianidade forjada”. Na então capital do país, a Bahia pôde ser recriada, tornar-se nacional e, posteriormente, com a ida de Carmen para os Estados Unidos, internacionalizada. De todo modo, essa “tradição baiana” foi construída no Rio de Janeiro. A produção dessa “autenticidade baiana” aconteceu mediante intenso processo de negociação e reprocessamento de referências ocorrido no Rio da virada do século XIX para o XX. Segundo Sá,³⁵

35 Id., *ibid.*, p.102.

não há uma tradição afro-baiana pura, resistente e autêntica à qual Carmen Miranda se opõe, mas sim um processo extremamente plástico, relacional, em que referências culturais de grupos diversos encontram-se, transformam-se, misturam-se. E a partir do qual os signos de baianidade reprocessados pela matriz carioca passam a ocupar um lugar privilegiado no imaginário cultural da cidade – as baianas do Carnaval, “tia” Ciata, a Praça Onze, a festa da Penha, os fundadores das escolas de samba tradicionais; e é com eles que a futura Baiana Internacional vai dialogar.

As primeiras baianas

Depois da libertação dos escravos, em 1888, o Rio de Janeiro passa a receber constante fluxo migratório de ex-escravos vindos da Bahia que chegavam à capital do país em busca

de vida melhor para si próprios e para seus descendentes. Desse modo, cria-se no Rio uma cultura urbana híbrida, que mistura elementos europeus (principalmente com a chegada da família real em 1808) e africanos. O Centro da cidade é um palco privilegiado para essas interações, pois é lá que os ex-escravos vão morar quando chegam no Rio, primeiramente no bairro da Saúde e, após ser expulsos pelas reformas modernizadoras do prefeito Pereira Passos, em outros pontos do Centro, como na região da Cidade Nova, no Campo de Santana e na Praça Onze.

36 Moura, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

Moura³⁶ destaca o caráter vivo dessas interações culturais que aconteciam na cidade. Segundo o autor, nunca houve em algum momento da história cultural carioca “evolução” de uma cultura a princípio fiel a tradições ancestrais e que depois tivesse sido apropriada pelas elites ou pela cultura de massa. Esse processo não é “evolutivo”, mas sim dinâmico e relacional. A vida cultural carioca, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, se constituiu de uma mistura de influências heterogêneas que vinham de todos os lugares. E, entre todas essas influências e personagens, estavam as baianas que, mais tarde, inspiraram Carmen na criação de sua famosa indumentária. As baianas eram, nas comunidades formadas pelos ex-escravos, as responsáveis pela união das pessoas, pela organização de festas, pela manutenção dos rituais religiosos de origem africana e também contribuíam para o sustento financeiro do grupo. De acordo com Moura,³⁷

37 Id., *ibid.*, p.102.

Vendendo comida em tendas ou tabuleiros, organizando ranchos, cordões e terreiros em suas próprias residências, rezando aos orixás, festejando, trabalhando e cantando, elas armavam uma rede de relações que informava, amparava, divertia e ampliava os contatos dos que chegavam ao mesmo tempo em que serviam de canal de comunicação entre negros e brancos (...) Exerciam, portanto, uma forma de liderança que tendia a criar seus próprios canais de participação sociopolítica no cotidiano – pela apropriação de territórios para outros usos que não os planejados pela cidade moderna; por outras formas de relação comunitária que não a da família burguesa nuclear –, mas sempre como mediadoras da interação entre os grupos – de brancos e negros, de baianos recém-chegados e os mais antigos, entre a velha geração de tradição afro-baiana e os mais moços, já criados em contato com as novidades da cidade do Rio de Janeiro.

As baianas são personagens de extrema importância para o imaginário urbano popular carioca. Desse modo, não foi Carmen quem criou a baiana, como já afirmamos; ela estabeleceu, todavia, um canal de comunicação com essa tradição instituída no imaginário afetivo e cultural da cidade; décadas antes da invenção de Caymmi e Carmen, essas mulheres já revelavam aos cariocas “o que era que a baiana tinha”.³⁸

38 Sá. Op. cit.

Parece-nos que a baiana de Carmen Miranda já estava ligada, desse modo, a todo o contexto simbólico da cultura afro-baiana-carioca anterior a ela. Gil-Monteiro³⁹ acredita que

39 Gil-Monteiro. Op. cit.

a baiana da cantora não pode ser considerada “falsa”, pois sua elaboração estava em sintonia com esse imaginário que povoava o cenário carioca, até porque a visualidade construída por Carmen é completamente referendada pela baiana “verdadeira” – embora tenha sido exagerada e sofisticada pelas mãos da estrela.

Mendonça⁴⁰ também observa que a cultura popular não foi repentinamente descoberta e usada por Carmen apenas para fazer sucesso com as plateias mais refinadas; a autora prefere acreditar que Carmen, como participante dos constantes processos de negociação da cultura popular, realizou operações de tradução e também de redefinições dentro daquilo que é considerado “autêntico” e “tradicional”. Com sua incorporação da baiana, a artista, além de criar sua maior personagem, pode ter contribuído para afirmar a importância destas mulheres na cena urbana do Rio de Janeiro. Com sua “interferência” no modelo tradicional de baianas, Carmen o atualizou e, pouco tempo mais tarde, o “universalizou” – assim como fez com a baianidade do jovem Caymmi. Talvez a consequência mais importante da incorporação estética feita por Carmen tenha sido a de transformar a baiana em ícone da cultura de massa.⁴¹

40 Mendonça. Op. cit.

41 Saia. Op. cit.

E a baiana tornou-se sinônimo de Carmen Miranda. Para sempre, ela seria associada à baiana – uma baiana estilizada, exagerada e luxuosa, mas, ainda assim, uma baiana. Embora no final da vida a estrela desse alguns sinais de que desejava livrar-se da personagem, considerando que ela lhe deu muito sucesso mas também a aprisionou, foi vestida com a sua versão estilizada da baiana do Rio, do Centro da cidade, que Carmen conquistou o mundo.⁴² Já nas apresentações no Cassino da Urca, onde foi assistida pelo seu “descobridor americano”, Lee Shubert, Carmen apareceu no palco trajada de baiana. No entanto, pelo fato de a fantasia de baiana ser considerada vulgar pelas classes mais altas da cidade, antes de se apresentar no refinado estabelecimento, Carmen sentiu necessidade de sofisticar o traje; para isso, convocou o artista plástico Gilberto Trompowski, que desenhou uma baiana branca, com uma larga barra preta, enfeitada com um desenho do Pão de Açúcar. Como complementos, muitos colares adornando seu colo e cestinhas de frutas na cabeça.⁴³ Era a baiana luxuosa e estilizada que começava a se tornar popular. Talvez Carmen tenha aberto caminho para que as baianas comessem a ser vistas com mais boa vontade e a enfrentar menos restrições sociais. Mendonça⁴⁴ acredita que “se as baianas não se limitaram às ruas naquele carnaval de 1939, entrando nos bailes grã-finos, é preciso levar em conta a estilização de Carmen”.

42 Castro. Op. cit.

43 Barsante. Op. cit.

44 Mendonça. Op. cit., p.19

Carmen Miranda e *drag queens*: uma relação duradoura

Nesta parte do texto refletimos sobre a grande admiração que as *drag queens*, personagens da cultura popular urbana contemporânea, nutrem por Carmen Miranda – em especial pela “Carmen Baiana”. Acreditamos haver vários fatores que justifiquem essa relação.

O *camp* em Carmen Miranda

Carmen é considerada uma “deusa *camp*”. Niles⁴⁵ afirma que o *camp* tem sido conectado,

45 Niles, Richard. *Wigs, laughter, and subversion: Charles Busch and strategies of drag performance*. In Schacht, Steven; Underwood, Lisa (org.). *The drag queen anthology: the absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators*. New York: Harrington Park Press, 2004, p.35-53.

nos Estados Unidos e na Europa, a determinado jeito de ser homossexual, jeito esse que joga com o deboche, com o humor e com maneirismos estéticos. Em seus filmes, a estrela brasileira encarnou como ninguém esse estilo exagerado e abertamente engraçado de ser. Com seus olhos verdes revirados, seus requebros acelerados e seus figurinos atrevidamente coloridos, Carmen era a encarnação da “filosofia *camp*”. Segundo o crítico Stephen Holden, *do New York Times*, Carmen personificou o *camp* antes mesmo de o conceito ter sido inventado.⁴⁶

46 Green. Op. cit.

Podemos pensar no estilo *camp* como uma forma de pertencimento praticada pelos membros das subculturas *gay*. Apresentar-se para um grupo ou para uma comunidade – e também para os que não pertencem a eles – desse modo exuberante é uma maneira de se apropriar de espaços e territórios. Talvez isso também tenha acontecido com Carmen Miranda nos Estados Unidos. A exuberância, o “exotismo” e o humor *non-stop* podem ter sido uma estratégia para conquistar aquela terra de desconhecidos e se destacar. Desde sua chegada aos Estados Unidos, Carmen associou-se à ideia de humor, não sabemos se “para ser aceita”, mas pelo menos para chamar a atenção.⁴⁷ Também não podemos afirmar se tudo foi friamente calculado ou se havia uma boa dose do que poderíamos chamar de intuição: o humor usado enquanto forma de afirmação, como no caso das *drags*.

47 Barsante. Op. cit.

Como se aprendem esses códigos de linguagem, essas gírias específicas que fazem com que, assim como em toda “organização profissional” (...), os homossexuais possam se entender por meias palavras e brincar por meio de alusões ou subentendidos? Como se transmitem de uma geração a outra essas formas de humor, como o *camp* ou o que se chamaria na França de “humor bicha”? E o que dizer dos códigos de roupas e de gestos, das maneiras de falar, da expressão corporal e de tantas outras referências “culturais” de que poderíamos dar, além da linguagem “invertida”, numerosos exemplos de ontem ou de hoje?⁴⁸

48 Eribon, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008, p.13-14.

Um bom exemplo do quanto Carmen representa o estilo *camp* internacional aconteceu em San Francisco, Estados Unidos, no início dos anos 80. Ativistas da prevenção à Aids adotaram a imagem de Carmen Miranda – incluindo suas altíssimas plataformas e bijuterias enormes – para desfilar pelas áreas *gay* da cidade como as Condom Mirandas,⁴⁹ distribuindo preservativos às pessoas.⁵⁰

49 Camislinhas Miranda.

50 Green. Op. cit.

A Banda da Carmen Miranda: o *camp* carnavalesco carioca

O carnaval, enquanto período que possibilita aos indivíduos expressar-se de maneiras que não costumam ser permitidas no decorrer dos dias comuns, é um grande palco para as representações do estilo *camp*. Em que outra época do ano veríamos tantas *carmens* nas ruas de Ipanema, por exemplo? A atitude e a estética *camp* têm profunda relação com o efêmero, com aquilo que não é fixo e que pode ser facilmente alterado, sem comprometer

timentos com o eterno. O *camp* existe enquanto humor, brincadeira, exagero e alteração momentânea das regras do dia a dia e, por isso, tem relação estreita com o carnaval.⁵¹

51 Idem.

A extinta Banda da Carmen Miranda pode ser tida como a síntese da *performance camp* brasileira durante o carnaval.⁵² A agremiação constituiu-se de múltiplas variações sobre a imagem de Carmen Miranda e sua célebre caracterização da baiana. A imagem de Carmen, embora muito forte, é aberta a variadas interpretações. A *Manchete* de 17 de fevereiro de 1996 registra a profusão de *carmens* que havia na Banda da Carmen Miranda naquele ano:

52 Idem.

Carmens de todas as cores, tipos e formatos invadiram, desvairadas, as ruas de Ipanema, esbanjando muita frescura. O espetáculo se repete desde 1984,⁵³ quando nasceu a Banda Carmen Miranda, sempre com o transformista Erick Barreto como principal destaque. Este ano, para homenagear o Rio de Janeiro, vários monumentos e pontos turísticos da cidade foram incorporados às fantasias destes *artistas do asfalto*, que formam o grupo mais animado do carnaval brasileiro. Não faltou criatividade: do Pão de Açúcar à Linha Vermelha, passando pelo Maracanã e até pelo macaco Tião, todas essas alegorias substituíram os tradicionais abacaxis, balangandãs, bananas e outras frutas tropicais.⁵⁴

53 O ano que a Banda Carmen Miranda surgiu é discutível: algumas revistas dizem que seu primeiro desfile aconteceu em 1985, outras afirmam que 1984 marca a estreia do bloco.

54 *Manchete*. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 44, n. 2289, 17. fev. 1996, p.23.

Alguns anos antes, a mesma *Manchete* publicava outra reportagem sobre a Banda, abordando brevemente a relação entre Carmen Miranda e os *gays*:

O mito Carmen Miranda, que a cada ano mais e mais se amplia no mundo inteiro, ganha no Rio o seu caráter mais apoteótico. No carnaval carioca, a irreverência e o charme da *Brazilian Bombshell* têm sua mais perfeita tradução: a Banda Carmen Miranda.⁵⁵

55 *Manchete*. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 38, n. 1977, 10. mar. 1990, p.78.

Green⁵⁶ observa que “os bichas brasileiros logo captaram o componente *camp* na representação da Pequena Notável, com seus balangandãs excessivos e sortido turbante de frutas tropicais”. Daí, a relação tão duradoura entre Carmen e os homossexuais. Se não houvesse o forte elemento de humor e de exagero na *Brazilian Bombshell*, provavelmente ela nunca se teria tornado esse tremendo “ícone *gay-camp*”.

56 Green. Op. cit., p.337.

Teria sido Carmen Miranda a primeira *drag queen* do mundo?

Termo muito usado para se referir à maneira com as *drags queens* se arrumam para seus espetáculos é “montação” ou “montaria”. Louro⁵⁷ explica esse processo:

A “montaria” consiste na minuciosa e longa tarefa de transformação de seu corpo, um processo que supõe técnicas e truques (como uma cuidadosa depilação, a dissimulação do pênis ou, ainda, por exemplo, o uso de seis pares de maias-calças para “corrigir” as pernas finas); um pro-

57 Louro, Guacira Lopes. *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p.84-85.



Carmen, na clássica cena de *Entre a loura e a morena*, quando canta "The lady with the tutti-frutti hat". (Barsante, Cássio Emmaniel. Carmen Miranda. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1995, p.27.)

58 "Dar o truque" é expressão usada pelas *drag queens* para o ato de esconder o pênis, de forma que o volume genital não apareça através da roupa usada no *show*.

59 Saia. Op. cit.

60 Louro. Op. cit.

61 Hopkins, Steven J. "Let the drag race begin": the rewards of becoming a queen. In Schacht, Steven; Underwood, Lisa (org.). *The drag queen anthology: the absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators*. New York: Harrington Park Press, 2004, p.135-50.

cesso que continua com uma exuberante vestimenta, muita purpurina, sapatos de altas plataformas e que se completa com pesada maquiagem (corretivo, base, batom, muito *blush*, cílios postiços e perucas). Ao executar, por fim, seus últimos movimentos, retocando o batom ou o delineador dos olhos, a "drag baixa"(...) É nesse momento que a *drag* efetivamente incorpora, que ela toma corpo, que ela se materializa e passa a existir como personagem.

Excetuando-se o fato de Carmen, por motivos óbvios, não precisar "dar o truque"⁵⁸ das *drags*, o exagero visual da "montaria" está bem próximo à exuberância estética da estrela. Em suas personagens cinematográficas, podemos ver Carmen como uma "mulher para além das mulheres"; uma mulher que exagera enormemente atitudes e gestos, ficando dessa forma, talvez, mais "fêmea" do que todas as suas companheiras de sexo biológico.⁵⁹

Por causa de seu exagero, Carmen pode ser considerada a precursora das referências estéticas adotadas, anos mais tarde, pelas *drag queens*. As *drags* realizam a sua "incorporação" da imagem feminina de modo exagerado, divertido e, principalmente, caricato. O homem que cria sua personagem *drag* não deseja assemelhar-se a uma mulher biológica; esse intérprete quer antes brincar com as concepções de feminilidade tidas como naturais.⁶⁰ A *drag* é uma personagem da fantasia, do sonho, e não da realidade.

Assim como as *drags*, que nascem e vivem com a missão de existir só no palco,⁶¹ Carmen Miranda só poderia viver sob a luz da ribalta. Não queremos com isso dizer que a estrela não chamava atenção por seu grande talento como cantora e comediantes; mas acreditamos que, sem seus turbantes, sem suas frutas, sem suas sandálias e sem sua grande boca vermelha, Carmen não se teria transformado nessa "referência *drag*".

O filme *Uma noite no Rio*, embora tenha cenas que arrancam algumas risadas dos espectadores, ganha força realmente durante as apresentações de Carmen, que canta a divertida "Chica chica boom chic" num cenário esplendoroso que copiava as formas do carioquíssimo Pão de Açúcar. Nessa sequência (que, aliás, abre o filme), Carmen aparece mais chamativa do que nunca, vestindo uma linda baiana cor de prata, gesticulando num misto de sensualidade e diversão, dividindo os vocais com Don Ameche (que interpretava dois papéis no filme: o de um rico industrial brasileiro e o de um jovem cantor norte-americano sócia do magnata). O desenrolar da história, pelo menos para os fãs de Carmen Miranda, não deve ter grande importância: o que é de fato essencial no filme é assistir à estrela desfilando seus elaborados figurinos de baiana, dançando animadamente e recheando a trama com cenas engraçadas. Carmen podia não aparecer como a estrela principal nos créditos do filme; mas, sem dúvida, era ela quem enchia de brilho a tela. A estrela brasileira jogava como ninguém com o humor e com a sensualidade; não uma sensualidade igual à das atrizes de Hollywood contemporâneas suas, sempre delicadas, doces e comportadas, nem tampouco uma erotização ostensiva. A sensualidade da *Brazi-*

lian *Bombshell* era fruto, em primeiro lugar, de uma alegria que cativava quem assistisse a suas *performances*. Como no caso das *drag queens*, em que a sexualidade propriamente dita não é tão importante, pois, muito mais do que seduzir eroticamente, através da exposição de partes nuas do corpo ou de “caras e bocas” lascivas, o encanto vem da figura alegremente excessiva.⁶²

62 Green. Op. cit.

Em *Entre a loura e a morena*, filme que parece ter sido o responsável por transformar, nos anos 70, Carmen Miranda em grande ícone *gay*,⁶³ a estética do excesso se faz mais presente do que nunca. A cena em que a estrela canta “The lady with the tutti-frutti hat” provavelmente é a mais cultuada de toda a sua carreira. Nela, Carmen usa um traje negro que mantém as características da baiana, com longa saia que se abre em forma de leque para viabilizar a coreografia; a blusa de mangas bufantes; a barriga nua; as altas plataformas, o imenso turbante e a profusão de colares e pulseiras, cujos balangandãs são bananas e morangos. Essas frutas vão-se repetir no cenário do filme, lembrando a estética havaiana quando uma árvore, mistura de palmeira e bananeira, transforma-se em barracas de praia para as dançarinas que acompanham Carmen no número. A cena dirigida por Busby Berkeley explora todos os recursos técnicos disponíveis naquele momento para elaborar uma das coreografias mais impressionantes dos musicais da década de 1940:

63 Saia. Op. cit.

Nesta cena, especialmente, Berkeley explora os recursos técnicos de cortes e montagens de maneira extremamente exuberante. Cortes, *zooms*, *travellings* da câmera em sobrevoos, cenas que misturam bananas de *papier-maché*, as coxas das garotas seminuas que acompanham a coreografia e a própria Carmen, que surge de uma espécie de carro de boi sentada sobre pilhas da fruta, permitem aos críticos algumas associações eróticas em que Freud é convocado a explicar os motivos inconscientes do diretor e de um apoteótico final em que as bananas vão se multiplicando sobre a cabeça da protagonista até sumirem no infinito causam efeitos deslumbrantes, ofuscantes e estonteantes para os olhos de um mortal.⁶⁴

64 Sá. Op. cit., p.162

Não entraremos aqui em explicações freudianas sobre os elementos fálicos da cena. O que nos interessa apontar é todo o seu excesso: as cores fortes, as frutas enormes, a alegria contagiante e a coreografia sensacional. A história do filme (uma leve comédia cheia de mocinhos e mocinhas) perde completamente a importância diante da exuberância do número comandado por Carmen. Parece que a *Brazilian Bombshell* tinha autonomia no enredo, que não dependia da trama para fazer parte do filme (embora sua personagem não ficasse só restrita à parte musical). Com seu figurino que parecia uma fantasia carnavalesca, seus olhos verdes vibrantes e seu gingado inconfundível, Carmen assumia sua “política do exagero”, seu gosto por tudo o que se destacasse visualmente. Comparado à Carmen, tudo se torna pequeno, discreto e lento.

Nesse filme, fica bastante evidente a qualidade da *performance* da estrela. Sua atuação é bem diferente da dramaticidade normalmente exigida pelo cinema. Carmen faz parte da trama, mas ao mesmo tempo está para além dela. Foi atuando como uma performática, e não como uma atriz convencional, que Carmen conquistou Hollywood. Ela levou para os filmes uma bem-sucedida fusão de vários elementos do espetáculo (música, representação, dança, comédia, moda).

Não fosse o cinema, muito provavelmente Carmen não se teria tornado esse grande ícone *gay*. A indústria cinematográfica norte-americana dos anos 40 e 50 era a responsável por criar ídolos. Atualmente temos também a indústria musical e a televisão dividindo a responsabilidade na formação de ícones. Seis décadas atrás, porém, a função de criar estrelas de porte internacional ficava a cargo exclusivamente de Hollywood. Atrizes de cinema eram referências de comportamento, beleza e feminilidade para os homossexuais. Carmen, é claro, era uma das mais admiradas. Green⁶⁵ aborda esse papel social do cinema na construção das identidades *gay* no Brasil:

65 Green. Op. cit., p.164-165

As revistas sobre cinema, tais como *A Cena Muda* e *Eu sei tudo*, além das revistas semanais ilustradas, como *O Cruzeiro*, acompanhavam de perto a vida das estrelas de Hollywood (...). Essas publicações lançavam padrões de moda, maquiagem e estilos de cabelo (...). Os filmes e as revistas ofereciam a oportunidade [aos homossexuais] para desenvolver uma relação mais íntima com as representações de beleza, estilo e graça feminina que traziam à tona (...) Em vista da enorme popularidade dos filmes nesse período, essas representações cinematográficas constituíram poderosos pontos de referência para os homossexuais paulistas e cariocas à medida que moldavam e reforçavam padrões de feminilidade.

Carmen Miranda, mais do que reforçar padrões de feminilidade tradicionais, criou outro modo de ser feminina e, conseqüentemente, se tornou o grande símbolo do exagero, da paródia e do *camp*. Desde muito antes do surgimento da Banda da Carmen Miranda, a subcultura homossexual já se apropriara da imagem da artista, que pode ser admirada por várias razões: sua beleza “exótica”, seu humor caricato, sua sensualidade incomum e talvez até por sua precoce pós-modernidade. Muitas dessas características são adotadas pelas *drag queens* no mundo inteiro.

O sucesso de Carmen Miranda parece ter sido decorrente da sábia articulação que a estrela realizou entre duas de suas características: em primeiro lugar, o humor (como já mencionamos) e, em segundo lugar, por estranho que pareça, o uso do elemento grotesco nessa “estética das bananas”. O grotesco, observa Bakhtin,⁶⁶ é uma violação brutal das formas e proporções “naturais”, que o autor qualifica como “tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material niti-

66 Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 1993, p.31.

damente marcado e exagerado". Considerando o grotesco o exagero das formas corporais "naturais", podemos pensar em Carmen como uma artista visual que brincava com essa noção: desde seus enormes turbantes repletos de frutas até seus saltos absurdamente desproporcionais em relação a sua baixa estatura (1,54m), Carmen era toda uma construção arquitetônica que fugia da tal "naturalidade" do corpo humano. Ainda de acordo com Bakhtin, o grotesco é inseparável do riso; sem o princípio cômico, o grotesco seria impossível. Essa associação entre comicidade e grotesco parece ser mais uma característica da relação entre Carmen Miranda e as *drag queens*.

Últimas considerações

Eribon⁶⁷ explica que as formas de violência simbólica contra *gays*, fundamentadas numa visão heterocêntrica da sexualidade, são mais ou menos as mesmas em todo o mundo ocidental; elas ganham contornos diferentes dependendo do país em que são exercidas, mas sua "essência" é igual. Então, por isso, homossexuais, quando leem ou veem representações de preconceito homofóbico em qualquer parte do mundo, podem criar um sentimento de "irmandade", pois compartilham de experiências (nesse caso, negativas) bastante semelhantes, seja no Brasil, nos Estados Unidos ou em qualquer outro lugar do mundo. Esse compartilhar experiências e o consequente sentimento de pertencimento a uma coletividade podem ser também pensados em relação aos ídolos internacionais admirados pelas comunidades *gay*. Se os homossexuais de diferentes partes do globo compartilham vivências negativas, por que não compartilhariam a alegria de admirar estrelas em comum?

67 Eribon. Op. cit.

Trevisan⁶⁸ faz uma curiosa análise do porquê Carmen Miranda se tornou tão querida no universo *gay*. Em sua opinião, desde que Carmen virou a *Brazilian Bombshell*, ela se transformou no referencial arquetípico da carnavalização brasileira.

68 Trevisan. Op. cit., p.389-390

Foi ela também quem inventou o travestismo moderno, "a partir da ideia de ser uma fantasia de si mesma (...) um *eu* sem centro", como disse Arnaldo Jabor. Como ela própria desenhava suas fantasias de baiana, que depois a consagraram, pode-se dizer que Carmen Miranda construiu seu próprio jeito de ser travesti de si mesma. Não me parece casual, portanto, que entre homossexuais do mundo todo ela tenha se tornado um mito icônico, quer dizer, um símbolo da cultura da máscara – comum no meio homossexual, em que a máscara pode ser tão necessária para se proteger quanto para se impor.

Desse texto destacamos alguns pontos. Em primeiro lugar, o autor parece usar a palavra travesti para designar o que aqui optamos por classificar como *drag queens*, ou seja, homens ligados à subcultura homossexual que se transformam temporariamente em mulheres "fantasiosas", exageradas, longe da realidade, que não querem ficar parecidos com mulheres biológicas – esse querer se assemelhar a mulheres "de verdade" é característico

69 Louro. Op. cit.

de travestis e transexuais.⁶⁹ Em segundo lugar, é muito interessante a ideia de “um *eu* sem centro” – ideia que vem ao encontro da questão da identidade de Carmen, fluida e aberta a ressignificações. A artista, mesmo que sem intenção, criou um mito que seria adorado pelos homossexuais ao redor do mundo, justamente por ser receptivo a novos arranjos e adaptações. E, por último, a questão da máscara, usada como proteção às agressões do mundo e também como forma de se impor. Provavelmente, a personagem construída por Carmen, exageradamente engraçada e alegre, era também uma forma de sobrevivência em território que precisava ser conquistado – assim como acontece com os homossexuais (*drags* ou não), que usam o carnaval e outras celebrações como forma de exibição, ainda que, muitas vezes, precisando utilizar algumas máscaras para se protegerem. Green⁷⁰ afirma que as apropriações da figura feminina feitas pelos *gays* também constituem uma forma de conquista de espaços e de afirmação pública de suas noções de masculinidade e feminilidade.

70 Green. Op. cit.

A admiração por Carmen Miranda certamente não é compartilhada por todos os homossexuais na mesma intensidade. Apesar disso, ela é um ícone eleito pelos membros das comunidades *gay* em todo o mundo para representá-los. A estrela tornou-se, desse modo, símbolo internacionalmente adotado. Além disso, os excessos de Carmen são verdadeiramente inspiradores para as *drag queens*. As construções visuais realizadas pelas *drags* são alimentadas por informações vindas de todas as partes do mundo; elas se influenciam pelas figuras da mídia e incorporam ideais de feminilidade, mas, como consumidoras criativas, não fazem uma cópia pura e simples do que lhes é oferecido. A construção de seu visual é fruto dessa lógica da informação globalizada. Por isso, alguns ícones são eleitos e inspiram esse fazer estético.

Gustavo Borges Corrêa (Rio de Janeiro, Brasil) é mestre em artes pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2009), bacharel em produção cultural pelo Instituto de Arte da Universidade Federal Fluminense (2002), fez parte das equipes dos setores educativos do Paço Imperial e do Centro Cultural Banco do Brasil entre 1998 e 2005, atua desde 2006 como professor de educação artística nos ensinos fundamental e médio, sendo, atualmente, funcionário contratado do Departamento Cultural da UERJ. / gu.correa@terra.com.br