

IMAGENS DE CARMEN MIRANDA NO MUNDO GAY

Gustavo Borges Corrêa (Uerj)

Neste artigo, aborda-se a transformação da artista luso-brasileira Carmen Miranda num dos ícones gays mais celebrados no século XX. Desenvolve-se análise do mito Carmen Miranda em sua dimensão cultural e seu reflexo nas incorporações públicas que as drag queens fazem da personagem.

CARMEN MIRANDA, DRAG QUEENS, ESTUDOS CULTURAIS.

CORRÊA, Gustavo Borges. Imagens de Carmen Miranda no mundo gay. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.8, n.1, p. 139-148, mai. 2011.

Criar definições é tarefa complexa. Textos e práticas culturais admitem diversas possibilidades de leitura (FISKE, 2005). Não pretendemos, aqui, achar o significado “verdadeiro” do que é ser *drag queen*, tampouco esgotar as possibilidades de análise sobre Carmen Miranda. Como ressalta Storey (2003), o significado de alguma coisa é sempre contextual e contingente, estando aberto às mudanças das relações de poder. Queremos, na verdade, pensar sobre as construções visuais que as *drag queens* elaboram a partir das múltiplas imagens do mito Carmen Miranda, e isso porque acreditamos que elas são plenas de importantes significados para a análise das representações do feminino em nossa sociedade. Estudar essas representações estéticas muito pode apontar sobre os valores culturais da época na qual vivemos (SCHACHT, UNDERWOOD, 2004).

DRAG QUEENS

No início dos anos 90, as *drag queens* tornaram-se sinônimo daquilo que havia de mais moderno e excêntrico no chamado mundo *gay*, ganhando considerável notoriedade e tornando-se personagens de filmes de sucesso, novelas e programas de televisão, no Brasil e no mundo. Quase 20 anos depois, essas “rainhas dragão” incorporaram-se de tal modo ao imaginário urbano contemporâneo, que já existem até mesmo cursos para quem deseja tornar-se *drag queen* profissional, como aquele promovido pelo Movimento Gay de Minas Gerais (MGM) desde 2007.

Muitas vezes confundidas com qualquer tipo de representação da figura feminina realizada por homens, nossas personagens pertencem a categoria própria, diferentes das travestis ou dos *cross-dressers*. Enquanto as primeiras têm como principal aspiração tornar-se mulheres (SILVA, 2007), os *cross-dressers* são homens, em sua maioria heterossexuais, que se vestem de acordo com as regras visuais do sexo feminino para ter relações sexuais com mulheres. (RUPE, TAYLOR, 2004) A *drag queen*, ao contrário, não deseja “tornar-se mulher” nem ter sua anatomia masculina alterada. Ela consome as imagens femininas que estão na mídia e as exagera, criando, assim, uma “paródia de mulher” (LOURRO, 2004). Trevisan (2007) destaca que as *drags* atuam a partir de um conceito mais flexível de travestismo, pois são atores transformistas que, quando não estão no palco, vestem-se como homens e muitas vezes, durante o dia, têm outros empregos. Niles (2004) destaca seu lado teatral ao afirmar que o comportamento de troca de gênero sexual das *drags* acontece exclusivamente em situações de *performance*. Essa relação com o teatro parece fazer parte da personagem desde seus primórdios. Numa tentativa de explicar a origem da expressão, Palomino (1999) e Schacht e Underwood (2004) sugerem que o termo *drag* se teria originado de uma gíria americana de finais do século XIX, referindo-se a uma saia ou anágua usada por atores quando interpretando personagens femininas.

Desse modo, é possível dizer que a *drag queen* é personagem construída por um intérprete que se inspira na figura feminina, dela se apropriando sem a querer copiar nem parecer uma mulher “natural”. A *drag* elabora sua visualidade a partir de exageros estéticos.

CARMENS

No decorrer das últimas décadas, a figura de Carmen Miranda tornou-se um dos ícones mais homenageados por esses “apropriadores” da imagem feminina. Com todo o seu exagero visual, alcançado através do uso de altas sandálias de plataforma, vistosos turbantes, saias rodadas, maquiagem carregada e gestos elaborados, não é difícil entender por que a cantora e atriz se tornou referência essencial para as *drags*. Acreditamos que Carmen Miranda lançou as bases visuais do fenômeno *drag queen* que, nos anos 90, mais de três décadas após sua morte, contribuiria para manter seu mito ainda mais vivo.

Antes mesmo de surgir a expressão *drag queen*, 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. Saia (1984, p. 91) relata que a indústria cinematográfica norte-americana possibilitou à artista transformar-se em ídolo mundial: “Seus turbantes fazem sucesso, seus balangandãs causam desvarios e suas sandálias (...) tornaram-se fetiches para homens e mulheres, sobretudo no universo *gay*.”

Os anos 70 foram decisivos para que a ligação entre os *gays* e Carmen Miranda fosse consolidada nos Estados Unidos e na Europa. Guilherme Araújo (apud SAIA, 1984, p. 82), idealizador do Grande Gala Gay (tradicional baile do carnaval carioca), compareceu, em 1970, a uma reapresentação de *Copacabana*, filme de 1947, num cinema londrino, e, sobre a adoração que os homossexuais nutriam pela cantora, ele declarou que “a plateia em sua maioria era constituída de tias [homossexuais mais velhos], que serviam *drinks* e canapés durante a projeção”. Sá (2002) ressalta que, na década de 1970, o relançamento de *Entre a loura e a morena* e de alguns outros filmes de Carmen Miranda atraiu uma legião de jovens fãs *gay* aos cinemas norte-americanos.

Exemplo brasileiro da forte relação entre o público homossexual e Carmen Miranda é o surgimento em 1984, no Rio de Janeiro, da Banda da Carmen Miranda, grupo carnavalesco predominantemente *gay*, dedicado a louvar a figura da cantora (Figura 1).



Figura 1: Grupo de “Carmens” na Banda da Carmen Miranda, nos anos 80
Fonte: *Fatos e Fotos/Gente*, 10 de março de 1984.

Embora o bloco seja anterior à chegada da expressão *drag queen* ao Brasil (e, provavelmente, até a sua popularização em seu país de origem, os Estados Unidos), foi nos anos 90 que a Banda da Carmen Miranda ganhou fama no Rio de Janeiro, ficando conhecida como um “bloco de drags” (GREEN, 2002) Em 24 de fevereiro de 1996, a revista *Manchete* (p. 30) publica o seguinte comentário em sua edição de carnaval:

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.

Carmen não dependeu das *drag queens* para ser adotada pelo público homossexual. Contudo, depois de criada a expressão, o relacionamento entre o mito e a subcultura *gay* ficou ainda mais intenso, e, desse modo, a estrela conquistou mais admiradores e copiadores.

BAIANA

Muito mais do que por suas personagens no cinema, Carmen Miranda ficou famosa pela roupa de baiana estilizada usada em muitos de seus filmes hollywoodianos. Essa célebre indumentária até hoje é a mais usada pelas *drags* que incorporam a estrela. Mas não foi em Hollywood que a *Brazilian Bombshell*, como era conhecida no EUA, apareceu vestida de baiana pela primeira vez. Já em 1939, um ano antes de ir para os Estados Unidos, Carmen estrelava o filme brasileiro *Banana da terra* como uma baiana que cantava e dançava com uma pequena cesta de frutas presa de forma precária à cabeça. Barsante (1994) lembra que a fantasia de baiana seria uma maneira de aproximar Carmen de certa ideia de brasilidade com a qual os norte-americanos já estavam razoavelmente acostumados, dando-lhes o que já conheciam, tudo potencializado pela alegria, exuberância e talento da artista.

De onde, porém, havia surgido o apreço de Carmen pela figura da baiana? Apesar de ter-se apresentado na cidade de Salvador em algumas poucas ocasiões, Carmen nunca morou ou passou longas temporadas na Bahia (CASTRO, 2005). 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 (MOTTA, 2004). Como afirma Ferreira (2004, p. 257), “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”. Mendonça (1999, p. 18) explica que na década de 1930 existia uma grande variedade de baianas no Rio de Janeiro: “baianas de candomblé, repletas de simbolismos religiosos, baianas de tabuleiro, vendendo frutas e quitutes nas ruas do Rio e de Salvador, baianas de escola de samba, evocando as tias baianas a partir de cujas casas o samba ganhou as ruas cariocas”.

É provável que Carmen, que deve ter visto essas imagens durante toda a sua juventude passada no Centro do Rio, nelas se tenha inspirado, recriando-as de acordo com suas necessidades. Não se sentindo obrigada a ser visualmente fiel a essas “baianas-ca-

riocas”, pôde elaborar sua mais famosa personagem, a “Carmen Baiana”, pegando as referências visuais que mais lhe interessavam, excluindo outras, exagerando e colorindo algumas, num processo de apropriação característico daquilo que Storey (2003) e Fiske (2005) definem como cultura popular.

Carmen certamente entendia a importância dos elementos visuais em seu trabalho. A figura da baiana seria então uma forma de se aproximar de seus espectadores, seduzindo-os com aquela nova personagem de sua criação. Gil-Monteiro (1989, p. 64) destaca que a cantora não copiou simplesmente as roupas usadas pelas baianas; ela se apropriou de alguns elementos, como os fios de conta, o estômago nu, as cores vistosas e o turbante “resplandecente com duas cestinhas cheias de frutas – que ela vira na Casa Turuna”.

Além de toda a influência exercida pelas vendedoras de acarajés e cocadas das ruas do Rio, a aproximação ocorrida entre Carmen Miranda e Dorival Caymmi foi essencial para a formação da personagem baiana na vida e obra da cantora. Radicado no Rio de Janeiro, o compositor criaria, em muitas de suas canções, a imagem de uma Bahia mítica, idealizada, da qual a música *O que é que a baiana tem*, de 1938, seria uma das primeiras divulgadoras. A música se encaixou perfeitamente na voz e nos trejeitos da cantora, que a interpretou no filme *Banana da terra*, criando e consolidando sua personagem.

Carmen soube aproveitar ao máximo tudo o que essa indumentária tinha a lhe oferecer. Com grande senso de oportunidade, a artista provavelmente intuiu que vestir baianas extravagantes (e apelar para o humor) seria uma grande estratégia para o sucesso de sua carreira norte-americana.

MODA

É a partir do interesse de Carmen Miranda pela incorporação de brilhos, paetês e balangandãs em sua indumentária (SAIA, 1984) e por sua capacidade de assimilar múltiplas influências que traçamos a primeira associação entre ela e o público homossexual masculino. No início de sua carreira, era a própria cantora que criava seus figurinos (GIL-MONTEIRO, 1989); à medida que seu sucesso foi crescendo, entretanto, Carmen passou a contratar pessoas que a ajudassem nessa tarefa e a importar trajes de outros países, principalmente da França, a capital mundial da moda.

Provavelmente Carmen já sabia que o alto investimento em roupas era necessário para a afirmação de sua imagem. Ela usaria a moda a seu favor, transformando-se em influência para as mulheres que a viam e admiravam. Com a publicidade cada vez maior em torno da cantora e atriz que tinha o rosto estampado em várias revistas da época, muitos produtos foram licenciados sob a “marca” Carmen Miranda, desde blusas, suéteres, saias e, é claro, turbantes e sandálias de plataforma. O grande magazine americano Macy’s exibia cartazes em suas vitrinas com a estrela brasileira anunciando seus produtos (CASTRO, 2005) Foi a partir da influência de Carmen que o “traje de baiana” entrou na moda entre as norte-americanas. Como destaca Sá (2002, p. 128):

Revistas de moda e variedades como a *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Esquire*, *Look* e *Pic* fizeram reportagens fartamente ilustradas com o traje e os grandes magazines deflagraram uma onda de turbantes e lenços em suas vitrinas (...). Uma das mais importantes lojas de Nova York, o Sacks Fifth Avenue, dedicou todas as suas vitrinas aos lançamentos de moda baseada na baiana de Carmen. Os manequins das vitrinas tinham o seu rosto e os seus gestos. As sapatarias exibiam os mesmos tipos de sapatos que ela usava, de sola e saltos bem altos. E as joalherias passaram a criar pulseiras e colares de fantasias “à la balangandans”.

Em 1951, depois de dez anos nos Estados Unidos, o guarda-roupa de Carmen, em sua casa em Los Angeles, contava com um armário imenso apenas para os mais de 100 turbantes, fantasias, luvas e bijuterias (CASTRO, 2005). É difícil acreditar que sem todo esse aparato ela se teria tornado uma estrela de tamanha magnitude. Várias outras celebridades contemporâneas suas eram elegantes, bem-vestidas e também sabiam que figurinos chamativos eram essenciais em suas carreiras. Carmen, porém, tinha outro tipo de elegância, diferente das estrelas norte-americanas e europeias; ela valorizava os excessos.

Uma importante característica de Carmen Miranda é que, embora os papéis que interpretava no cinema americano e as músicas lançadas nesses mesmos filmes tenham feito estrondoso sucesso, o que chamava mesmo a atenção dos espectadores, muito mais do que os filmes ou as canções, era a *persona* Carmen Miranda. Sua maior criação era ela própria.

Em depoimento à revista *O Cruzeiro* (3 de setembro de 1955), logo após a morte da estrela em 1955, Ary Barroso comenta: “Carmen era o todo. Era o conjunto que fazia dela a maior coisa do mundo latino em matéria de cantora popular”.

RISO

Outra característica importante na elaboração da personalidade de Carmen Miranda era seu humor, uma das razões pelas quais ela se tornou um dos símbolos das subculturas *gay* internacionais. Num mundo hostil e preconceituoso, a alegria passa a ser uma notável aliada à sobrevivência de quem tem que conviver diariamente com ameaças, chacotas e demais formas de preconceito. Como ressalta Eribon (2008), o bom humor torna-se estratégia de sobrevivência praticada para transformar a vida em ato mais prazeroso.

Carmen Miranda já possuía a verve humorística antes de se tornar comediante de filmes norte-americanos. No entanto, tornou-se de fato humorista depois de sua ida para os Estados Unidos. Alguns biógrafos, como Castro (2005), creem que, talvez por insegurança, Carmen tenha preferido esconder-se atrás de uma personagem cômica para ser aceita na América. Seu inglês era precário quando ela chegou a Nova York, mas parecia que ela o fazia ficar ainda pior (MENDONÇA, 1999)

Na virada dos anos 40 para os 50, já há quase dez anos nos Estados Unidos, Carmen começa a fazer o que Sá (2002) define como sua autoparódia, brincando com a pró-

pria personagem que construiu. Um exemplo emblemático dessa fase é a canção “I make my money with bananas”, apresentada num espetáculo teatral no início dos anos 50, cuja letra, entre outras coisas, afirma que Carmen adoraria usar seu cabelo como o de Deanna Durbin, atriz norte-americana, mas tinha que prendê-lo num turbante que pesava “cinco mil e 444 libras e meia” (MENDONÇA, 1999, p. 239)

Sá afirma que essa atitude de desconstrução da personagem remete a uma tradição carnalizante que aparece nas chanchadas do cinema brasileiro e também no próprio mundo musical desde a década de 1930, nas marchinhas de Noel Rosa, Lamartine Babo e Assis Valente, “dessacralizando o modelo que a referencia através do riso, da zombaria, da ironia, do grotesco” (SÁ, 2002, p. 175).

CAMP

Termo que surgiu tempos após a morte de Carmen Miranda, bastante útil na análise do mito e sobre o qual gostaríamos de aqui nos deter é a palavra de origem inglesa *camp*. De acordo com o *Longman Dictionary of Contemporary English*, um homem *camp* age da maneira que as pessoas costumam considerar típicas de homossexuais; além disso, roupas e decorações *camp* são estranhas, brilhantes ou incomuns. Niles (2004) diz que o *camp* tem sido vinculado, nos Estados Unidos e na Inglaterra, a determinado jeito de ser homossexual que joga com o deboche, com o humor e com maneirismos estéticos. Com seus olhos 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 (GREEN, 2008).

O estilo *camp* pode ser considerado, entre outras coisas, uma forma de apresentação e de pertencimento praticada pelos membros das subculturas *gay*. Podemos pensar que isso aconteceu também com Carmen Miranda nos Estados Unidos. A exuberância e o exotismo eram uma forma, talvez, de ser aceita naquela terra de desconhecidos e de dentre eles se destacar. Boa estratégia para ser integrada ao novo território era tornar-se cada vez mais exagerada e cômica. O *camp* é uma forma de comunicação estética e comportamental utilizada pelos membros das subculturas homossexuais ao redor do mundo, e Carmen, peça importante nessa comunicação – ela é mais um código compartilhado por aqueles que participam dessa comunidade intercontinental.

CARMEN DRAG

Termo muito usado para se referir à maneira como as *drag queens* se arrumam para seus espetáculos é “montação” ou “montaria”, definido por Louro (2004) como longa e minuciosa transformação do corpo, num processo repleto de técnicas e truques que materializa a própria existência da personagem.

Por causa de todo o seu exagero, Carmen pode ser considerada a pessoa que criou as referências estéticas adotadas, anos mais tarde, pelas *drag queens*. Assim como as *drags*, que nascem e vivem com a missão de só existir no palco (NILES, 2004), a figu-

ra de Carmen Miranda só poderia viver sob a luz do espetáculo. Apesar de seu talento como cantora e comediante, acreditamos que sem seus turbantes, sem suas frutas, sem suas sandálias e sem sua grande boca vermelha, Carmen não se teria transformado em personagem que serviria de referência para o surgimento das *drags*.

O sucesso de Carmen Miranda parece ter sido decorrente da sábia articulação que a estrela realizou de suas duas principais características: o humor e o uso do elemento grotesco nessa “estética das bananas”. Segundo Bakhtin (1993, p. 31), o grotesco é uma violação brutal das formas e proporções “naturais”, é “tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado”. Desse modo, 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. 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 de comicidade e grotesco parece ser mais uma característica da relação entre Carmen Miranda e as *drag queens*.

Trevisan (2007, p. 389) faz curiosa análise do porquê de Carmen Miranda ter-se tornado tão querida no universo *gay*. Em sua opinião, desde que Carmen virou a *Brazilian Bombshell*, ela se transformou no referencial arquetípico da carnavalização brasileira. Segundo o autor, foi ela também quem inventou o travestismo moderno a partir da ideia de ser uma fantasia de si mesma (...) um *eu* sem centro (...) Como ela própria desenhava suas fantasias de baiana, que depois a consagram, 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 símbo-



Figura 2: Versão *drag queen* de Carmen Miranda na Banda de Ipanema, no Carnaval de 2008
Foto: Gustavo Borges Corrêa.

lo da cultura da máscara – comum no meio homossexual, em que a máscara pode ser tão necessária para se proteger quanto para se impor.

Gostaríamos de destacar alguns pontos do texto de Trevisan. Em primeiro lugar, o autor parece usar a palavra *travesti* para designar o que nós aqui optamos por classificar como *drag queens*. Em segundo lugar, o conceito de “um *eu* sem centro” vem ao encontro da questão da identidade de Carmen, fluida e aberta a ressignificações. A artista, ainda 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. Acreditamos que a personagem construída por Carmen, exageradamente engraçada e alegre, fosse também uma forma de sobrevivência em território que precisava ser conquistado – assim como acontece com as *drags* que usam o carnaval e outras celebrações como forma de exibição, embora, muitas vezes, precisando utilizar algumas máscaras para se proteger.

A admiração por Carmen Miranda certamente não é compartilhada por todos os *gays* na mesma intensidade. Apesar disso, ela é um ícone eleito pelos membros das comunidades homossexuais ao redor do mundo para, de certa forma, os representar. A estrela tornou-se, desse modo, um símbolo adotado internacionalmente; é uma figura “globalizada”, usando a palavra que ficou muito em voga a partir dos anos 80. Além disso, os excessos de Carmen são verdadeiramente inspiradores para as *drag queens*, cujas construções visuais 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 visual das *drags* é fruto dessa lógica (Figuras 2 e 3).



Figura 3: “Carmen Drag” na Banda de Ipanema, em 2007
Foto: Gustavo Borges Corrêa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora da Universidade de Brasília. 1993.
- BARSANTE, C. E. *Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Elfos Editora. 1994.
- CASTRO, R. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.
- ERIBON, D. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud. 2008.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FISKE, J. Popular discrimination. In: Guinz, R., Cruz, O. Z (orgs.). *Popular culture (a reader)*. London: Sage. 2005, p. 215-222.
- GREEN, J. N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp. 2000.
- LOURO, G. L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica. 2004.
- MENDONÇA, A. R. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record. 1999.
- NILES, R. Wigs, laughter, and subversion: Charles Busch and strategies of drag performance. In: Schacht, S., Underwood, Lisa (orgs.). *The drag queen anthology: the absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators*. New York: Harrington Park Press. 2004, p. 35-53.
- PALOMINO, E. *Babado forte: moda, música e noite na virada do século 21*. São Paulo: Mandarim. 1999.
- SÁ, S. P. *Baiana internacional: as mediações culturais de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: MIS Editorial. 2002.
- SAIA, L. H. *Carmen Miranda*. São Paulo: Brasiliense. 1984.
- SCHACHT, S. e UNDERWOOD, L. The absolutely but flawlessly customary world of drag queens and female impersonators. In: Schacht, S., Underwood, L. (orgs.). *The drag queen anthology: the absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators*. New York: Harrington Park Press. 2004, p. 1-17.
- SILVA, H. R. *Travestis: entre o espelho e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco. 2007.
- STOREY, J. *Cultural Studies and the study of popular culture*. Athens: The University of Georgia Press. 2003.
- TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record. 2007.

Gustavo Borges Corrêa é mestre em artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bacharel em produção cultural pela Universidade Federal Fluminense.