



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Gustavo Borges Corrêa

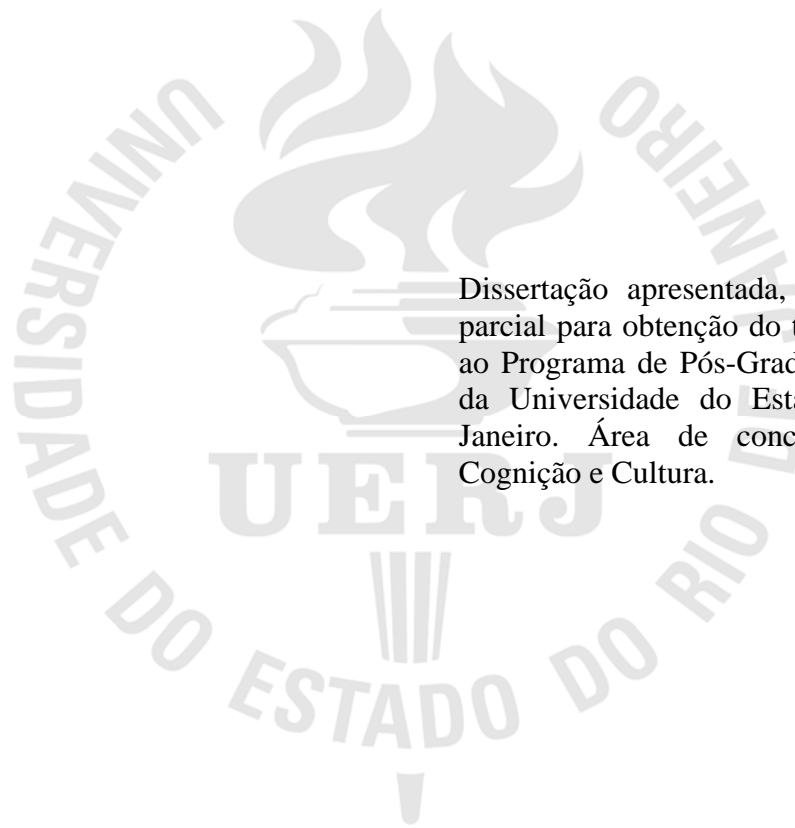
**Carmens e drags: reflexões sobre os travestimentos transgênicos no  
Carnaval carioca**

Rio de Janeiro

2009

Gustavo Borges Corrêa

**Carmens e drags: reflexões sobre os travestimentos transgênicos no Carnaval carioca**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira

Rio de Janeiro

2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C824 Corrêa, Gustavo Borges.  
Carmens e drags: reflexões sobre os travestimentos transgenéricos  
no Carnaval carioca / Gustavo Borges Corrêa. – 2009.  
160 f.

Orientador: Luiz Felipe Ferreira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Carnaval – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 2. Travestis - Rio de  
Janeiro (RJ) – Teses. 3. Miranda, Carmem, 1909-1955 – Teses. 4.  
Identidade sexual - Teses. I. Ferreira, Luiz Felipe. II. Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 394.25(815.5)-055.3

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação

---

Assinatura

---

Data

Gustavo Borges Corrêa

**Carmens e drags: reflexões sobre os travestimentos transgenéricos no Carnaval carioca**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura.

Aprovada em 23 de março de 2009.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira (Orientador)

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Lucia Silva Enne

Faculdade de Comunicação - UFF

Rio de Janeiro

2009

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à Carmen Miranda, estrela que vive na minha fantasia desde a infância, e a todas as drag queens que fazem do Carnaval do Rio uma *fechação* total.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sylvio e Lourdes, pelo carinho.

À Sílvia, minha irmã, pela constante ajuda e amizade.

Ao trio feminino formado por Louise, Cláudia e Leili, pelo nosso antigo grupo de estudo que tanto me fez ter vontade de ingressar no Mestrado.

À Carmen, por sempre ter me incentivado a tentar a carreira acadêmica.

À Meri, pelas risadas, pela leveza e pela torcida sincera.

À Paula, pelo afeto tão acolhedor e pelos trabalhos.

A um outro trio formado por Constance, Luís Felipe e Zé Marcello, pela amizade tão antiga e fiel.

Ao Guilherme, por ter me levado ao primeiro show de drags que assisti, lá em meados dos anos 90.

À Nefertiti, pela primeira ida ao Baixo Botafogo, também na animada década de 90.

À Bethânia, funcionária da Livraria da Travessa, pela boa vontade e pelo empenho.

À Alice, bibliotecária da ABI, pela grande colaboração.

Às novas amigas, Cati, Lucenne, Aline e Julieta, pela alegria, pela confiança, pela fé.

À Professora Vera Siqueira, que me recebeu como aluno ouvinte no segundo semestre de 2006.

À Professora Isabela Frade, pela gentileza e pela belíssima disciplina.

À Professora Sheila Cabo, pelas aulas que deixaram saudade.

Ao Professor Aldo Victorio, pelo incentivo que foi tão importante, pela força, por todas as dicas de congressos e por aceitar fazer parte desta banca.

À Professora Ana Enne, pela preciosa contribuição dada na qualificação e por aceitar fazer parte novamente da banca.

E, especialmente, ao meu orientador, Professor Felipe Ferreira, pela dedicação, pelo cuidado, por todas as minuciosas correções e pelas grandes idéias.

## RESUMO

CORRÊA, Gustavo Borges. *Carmens e drags*: reflexões sobre os travestimentos transgenéricos no Carnaval carioca. 2009. 160f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Nesta dissertação, estudamos as inversões de gênero que acontecem durante o Carnaval do Rio de Janeiro. Escolhemos trabalhar com as drag queens por elas realizarem estas inversões de forma exagerada, divertida e carnavalesca. Pesquisamos também os locais e eventos que receberam homossexuais durante o Carnaval nas últimas décadas, formando, assim, o que atualmente pode ser chamado de “Carnaval gay carioca”. Na última parte do trabalho, procuramos relacionar o mito Carmen Miranda (cantora brasileira que tornou-se um ícone internacional através do cinema hollywoodiano nos anos 1940) com as drag queens, pois a artista é considerada uma das maiores referências estéticas destas personagens contemporâneas. Questões como identidade, gênero, consumo e globalização são essenciais para nossas reflexões. Procuramos fugir de concepções tradicionais que trabalhassem com antigas idéias de essência, pureza cultural e identidades imutáveis. Para tanto, Os Estudos Culturais, com a sua abordagem da cultura popular como um campo de constantes disputas e negociações simbólicas, nos ajudam a compreender melhor nossos objetos de estudo.

Palavras-chave: Drag-Queens. Visualidade. Carnaval. Rio de Janeiro. Carmen Miranda.

## **ABSTRACT**

In this research, we study the inversions of sexual gender that take place in Rio de Janeiro during the Carnival. We decided to work with the contemporary drag queens because they realize these inversions in exaggerated, funny and carnivalized ways. We also analyze the places and the parties that received homosexual men during the Carnival in the last decades, that shaped what we call “The Gay Carnival from Rio” now. In the last part of the research, we intend to connect Carmen Miranda’s myth (Brazilian singer that became an international icon because of Hollywood in the 1940’s) with the contemporary drag queens; the artist in one of the biggest esthetic reference for these performers. Questions as identity, gender, consumption and globalization are extremely important for our reflections. We want to deviate from traditional conceptions of essence, cultural purity and fixed identities. To achieve our purposes, the Cultural Studies, with its conception of popular culture as a space of constant contentions and symbolic negotiations, help us to understand in a better way our objects of study.

Keyword: Drag-Queens. Visuality. Carnival. Rio de Janeiro. Carmen Miranda.



## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1- Uma drag queen “incorpora” a modelo britânica Naomi Campbell na Banda de Ipanema durante o Carnaval de 2007. (Acervo do autor) p.47
- Figura 2- Gisele Bündchen, *top model* brasileira, ganha sua versão drag na Parada Gay do Rio, em 2008. (Acervo do autor) p.47
- Figura 3- Caricata vestida de “mulher-vaca”. (Revista Fatos e Fotos/Gente, março de 1981) p.55
- Figura 4- Grupo de caricatas posa para ensaio fotográfico. (Revista Fatos e Fotos/Gente, março de 1981) p.55
- Figura 5: Drag queen ou caricata? Na Parada Gay carioca de 2008, ela fez o seu manifesto político, pedindo a legalização da união civil homossexual. (Acervo do autor) p.59
- Figura 6- A versão drag da polêmica cantora britânica Amy Winehouse pede que todos “vivam a sua diversidade”. (Acervo do autor) p.59
- Figura 7- A Rainha Moma Sua Majestade Frederica Augusta, a Coração de Leoa, do Cordão do Bola Preta. (Revista O Cruzeiro, 28 de fevereiro de 1953) p.65
- Figura 8- “Travestis” no Baile dos Enxutos. (Revista Manchete, 09 de março de 1968) p.77
- Figura 9- “Travestis” no Baile dos Enxutos. (Revista Manchete, 09 de março de 1968) p.78
- Figura 10- Miss Itália fotografada no Baile dos Enxutos, ao lado de uma Marilyn Monroe. (Revista Manchete, 16 de março de 1985) p.80
- Figura 11- Caricatas e travestis juntas no Grande Gala Gay (Revista Manchete, 20 de fevereiro de 1982) p. 86
- Figura 12- 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.) p. 114
- Figura 13- A primeira baiana de Carmen Miranda, no filme *Banana da terra*, de 1939. (FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do Carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 259) p. 118
- Figura 14- Carmen, em uma foto publicitária tirada logo após sua chegada aos Estados Unidos. (BARSANTE, Cássio Emmaniel. **Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: ELFOS Editora, 1995, p.49.) p.125

- Figura 15- As famosas bananas de Carmen Miranda inspirando uma fantasia na antiga Banda da Carmen Miranda. (Revista Manchete, 10 de março de 1990) p. 137
- Figura 16- O grupo Irmãs Sisters homenageando Carmen Miranda no Grande Gala Gay. (Revista Fatos e Fotos/Gente, 24 de fevereiro de 1983) p.137
- Figura 17- Carmen Miranda e seu mascarado no Grande Gala Gay. (Revista Fatos e Fotos/Gente, 08 de março de 1982) p.138
- Figura 18- Um grupo de Carmens na Banda da Carmen Miranda, nos anos 80. (Revista Fatos e Fotos/Gente, 10 de março de 1984) p.138
- Figura 19- Erick Barreto (o mais fiel *cover* de Carmen Miranda) e Roberta Close na Banda da Carmen Miranda. (Revista Manchete, 27 de fevereiro de 1993) p.139
- Figura 20- Carmen, na clássica cena de *Entre a loura e a morena*, quando canta *The lady with the titti frutti hat*. (BARSANTE, Cássio Emmaniel. **Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: ELFOS Editora, 1995, p.27.) p.142
- Figura 21- Versão drag queen de Carmen Miranda na Banda de Ipanema, no Carnaval de 2008. (Acervo do autor) p.146
- Figura 22- Outra carmen na Banda de Ipanema de 2008. (Acervo do autor) p.147
- Figura 23- Carmen, acompanhada de um malandro gay, na Banda de Ipanema, em 2007. (Acervo do autor) p.147
- Figura 24- Mais uma “Carmen Drag” na Banda de Ipanema, em 2007. (Acervo do autor) p.148
- Figura 25- Carmen na sua versão reciclável, toda feita com materiais reaproveitáveis, na Banda de Ipanema em 2009. (Acervo do autor) p. 148
- Figura 26- Uma Carmen Miranda vinda do Nordeste para brincar na Banda de Ipanema, em 2009. (Acervo do autor) p.149

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>CAPÍTULO 1: OS REFERENCIAIS TEÓRICOS</b>	22
1.1 Os estudos culturais	22
1.2 A questão do gênero	24
1.3 Os consumidores populares	27
1.4 A globalização	30
1.5 As identidades na pós-modernidade	33
1.6 As subculturas	36
<b>CAPÍTULO 2: QUESTÕES SOBRE DRAG QUEENS</b>	38
2.1 O fenômeno drag queen	40
2.2 O que entendemos por drag queen	42
2.3 As divas	46
2.4 Brincadeira, subversão e acomodação	49
2.5 As drags caricatas – o local e o global	54
<b>CAPÍTULO 3: O CARNAVAL GAY CARIOCA</b>	60
3.1 Nem todo homem vestido de mulher no Carnaval é drag queen	63
3.2 A apropriação da cidade pelos gays durante o Carnaval	67
<u>3.2.1 O Centro do Rio como espaço determinante para a formação do Carnaval gay</u>	71
3.3 Os bailes gays	73
<u>3.3.1 O Baile dos Enxutos</u>	74
<u>3.3.2 O Berro do Paulistinha</u>	81
<u>3.3.3 O Grande Gala Gay</u>	83
<u>3.3.4 A Banda de Ipanema</u>	88
<b>CAPÍTULO 4: CARMEN MIRANDA, O MAIOR ÍCONE DRAG</b>	96
4.1 Afinal, de onde vinha Carmen?	98
4.2 Os personagens latinos de Carmen no cinema	105
4.3 A questão da tradição em Carmen Miranda	111
<u>4.3.1 A baiana de Carmen</u>	112
<u>4.3.2 As primeiras baianas</u>	119
4.4 Carmen e a moda	122
4.5 A maior obra de Carmen: ela própria	127
<u>4.5.1 A importância do humor para Carmen Miranda</u>	129
<u>4.5.2 Carmen como alegoria carnavalesca</u>	131
<u>4.5.3 O <i>camp</i> em Carmen Miranda</u>	133
<u>4.5.4 A Banda da Carmen Miranda: o <i>camp</i> carnavalesco carioca</u>	135

<b>4.6 Teria sido Carmen Miranda a primeira drag queen do mundo?</b>	139
<b>4.7 Últimas considerações sobre a relação entre o público gay, as drag queens e Carmen Miranda</b>	144
<b>4.8 Carmens contemporâneas – algumas imagens</b>	145
<b>CONCLUSÃO</b>	150
<b>REFERÊNCIAS</b>	156

## INTRODUÇÃO

### A idéia inicial do projeto de pesquisa

Na introdução de *Carmens e drags: reflexões sobre os travestimentos transgênicos no Carnaval carioca*, queremos falar sobre o percurso que nos fez dar ao projeto os contornos atuais e também explicar o surgimento da idéia de trabalharmos com as representações da estrela luso-brasileira Carmen Miranda feitas pelos homens durante o Carnaval carioca.

Quando o projeto de pesquisa foi aprovado no concurso de seleção do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no final do ano de 2006, tínhamos como proposta de trabalho a realização de um estudo sobre fantasias carnavalescas, cujo título era “Uma história da fantasia popular no Carnaval carioca”. Queríamos estudar a história desta indumentária no Rio de Janeiro, traçar um cronologia do seu uso e pesquisar quais seriam as fantasias mais populares desde o que considerávamos o surgimento do Carnaval carioca.

Ainda sem a clareza que hoje temos sobre o trabalho que demanda uma pesquisa de Mestrado, tínhamos objetivos por demais ambiciosos para serem contemplados em apenas dois anos. Além disso, eles eram muito generalistas, faltavam-lhes foco e direção. Algumas das nossas intenções eram, por exemplo: “elaboração de uma cronologia do uso da fantasia na capital fluminense do século XIX até a atualidade”; “pesquisa da relação do povo carioca freqüentador de bailes, blocos e festas carnavalescas com as roupas comumente chamadas de fantasias”; “análise das transformações dos personagens escolhidos para serem temas de fantasias e a razão de muitas deles terem desaparecido dos festejos”; “compreensão da importância do ato de fantasiar-se numa festa como o Carnaval e os sentimentos advindos desta ação”; além do controverso objetivo de fazer uma “reflexão sobre a substituição das fantasias nos bailes e blocos de Carnaval carioca pela exibição dos corpos”, entre várias outras intenções não citadas aqui por considerarmos que estas já são suficientes para ilustrar a amplitude dos nossos antigos propósitos.

Outro fator responsável pelas grandes mudanças sofridas no projeto inicial diz respeito ao nosso desconhecimento, na época em que este foi escrito, da maioria dos autores com os quais hoje trabalhamos. Por este motivo, o texto do projeto ficou quase

que exclusivamente concentrado em autores da área das Ciências Sociais, em especial da Antropologia. Entendíamos o Carnaval, por exemplo, exclusivamente à luz dos escritos do antropólogo Roberto DaMatta e, então, a folia era apenas um “fenômeno de inversão” (DAMATTA, 1984) na nossa antiga compreensão. Embora consideremos a visão do antropólogo fluminense de grande importância ao estudo do Carnaval, hoje o enxergamos de forma bastante diferente, não apenas como a época onde tudo pode ser “invertido”. Na verdade, pensávamos no Carnaval a partir de lugares-comuns que vemos serem reafirmados principalmente pelos meios de comunicação sempre que a festa se aproxima, ou seja, “comprávamos” a forma de enxergar o Carnaval que é vendida habitualmente. Reproduziremos aqui um trecho que se encontra na introdução dos nossos escritos de mais de dois anos atrás, no qual dizíamos que

associamos o Carnaval à possibilidade de viver, mesmo que durante um período inferior a uma semana, a liberdade, a anulação dos males que assolam as pessoas como a pobreza e a doença, além de ser o momento de nos livrarmos do peso do trabalho e das obrigações. Temos a ilusão de sermos iguais. A vida deixa de ser um fardo pesado, a burguesia e o proletariado dividem a mesma felicidade e é permitido exceder-se no prazer – inclusive no prazer sexual.

Hoje, compreendemos que o Carnaval é, entre várias coisas, também alegria e liberdade. Mas não acreditamos mais que ele seja apenas isso, ou que nele todos nós tenhamos necessariamente “a ilusão de sermos iguais”; entendemos que o Carnaval é uma construção social que possui múltiplos significados e, assim, não pode ser entendido apenas como a época na qual “tudo é permitido”. Conforme escreve Ferreira,

Aquilo que se conhece atualmente como “Carnaval brasileiro” é na verdade o produto de diversos discursos que, ao longo dos últimos 150 anos, vem sendo lentamente elaborado através de variadas disputas de poder. Elite, povo, governo, folcloristas, jornais, rádios, gravadoras, capitais, periferias, Rio de Janeiro, Salvador, escolas de samba, trios elétricos, Recife, São Paulo e frevos são alguns dos muitos atores envolvidos na construção de um significado para a grande festa nacional. A disputa de poder envolvida na determinação do que é este “nosso” Carnaval é, desse modo, determinante para sua compreensão. (FERREIRA, 2004, p. 11)

As mudanças que o projeto sofreu foram muitas, não apenas no que concerne ao Carnaval. Já falávamos sobre consumo, mas ainda sem qualquer tipo de aprofundamento. Entendíamos os foliões como consumidores de idéias e personagens mas, por falta de embasamento teórico, não chegávamos a discutir a produção de sentidos que advinha do ato de consumir. Pensaríamos de forma bem mais generosa sobre o consumo contemporâneo – entendido em sua grande variedade de formas – se, na época, tivéssemos em mente o que nos diz Barbosa sobre o assunto:

embora o consumo seja frequentemente visto como uma das atividades mais mundanas, pra não dizer fúteis, da vida social, um olhar mais acurado pode indicar que se conecta com

alguns dos elementos mais centrais da cultura e da sociedade contemporâneas, quais sejam as crenças acerca do que é a verdade e a realidade. E, em vez de aprofundar a crise de identidade [...], o consumo se apresenta como um caminho para solucioná-la. A ênfase moderna no individualismo e nas emoções, paralelamente à exposição das pessoas a uma vasta gama de produtos e serviços, permite que os indivíduos descubram “quem realmente são” e, assim, enfrentem seus problemas de identidade. (BARBOSA, 2006, p. 14)

De forma semelhante à nossa reflexão sobre o consumo, já falávamos sobre a “sociedade fragmentada” da atualidade, mas sem nos determos mais cuidadosamente nos teóricos que trabalham com a chamada pós-modernidade, como Stuart Hall. Hoje, sentimos a importância que a leitura de teóricos como John Fiske, John Storey e Tony Bennett, entre outros, teve para que os rumos e objetivos de nossa pesquisa fossem modificados, para que a análise do nosso objeto de estudo ganhasse consistência e ficasse mais rica.

Apesar de todas as críticas que hoje fazemos ao primeiro projeto, nele já mostrávamos o desejo de trabalhar dentro do campo das produções estéticas populares. Por “populares”, entendemos as construções de significados – incluindo os significados visuais - que são realizadas de acordo com as necessidades e vontades dos indivíduos, construções de certa forma livres de normas e sem regras rígidas para serem feitas. (FISKE, 2005) Essa era a principal característica do projeto, que se mantém viva inclusive depois de todas as modificações sofridas por ele. Mesmo com um embasamento teórico restrito, conseguimos mostrar onde estava a força do projeto.

### **A difícil tarefa de encontrar um tema a ser pesquisado**

Achar um tema principal a ser aprofundado durante a pesquisa não foi tarefa fácil e levou tempo considerável para ser realizada. Foi durante o curso das disciplinas do primeiro ano de Mestrado, em 2007, que surgiu de forma mais intensa o desejo de trabalhar com o que chamamos, a princípio, de travestimentos transgenéricos – embora, já no projeto apresentado à época do concurso de seleção, utilizássemos este conceito ao citar a Banda de Ipanema<sup>1</sup>, o Gala Gay<sup>2</sup> e a extinta Banda Carmen Miranda.

---

<sup>1</sup> Nos últimos anos, a Banda de Ipanema – bloco criado na década de 60 por Albino Reis que sempre teve como característica dos seus desfiles o bom humor – ficou conhecida por receber expressivo número de drag queens, gays e travestis.

<sup>2</sup> Gala Gay: baile realizado anualmente na terça-feira de Carnaval no Scala, tradicional casa de espetáculos carioca, localizada no Leblon, bairro da Zona Sul da cidade. Este evento é freqüentado majoritariamente por homens homossexuais e travestis.

Também é necessário dizer que já havíamos realizado, de forma informal, uma pesquisa de campo durante o Carnaval de 2007 que rendeu um volume considerável de fotografias de foliões fantasiados. De todo este material visual, o que mais nos chamava atenção eram, claramente, as apropriações visuais de figuras femininas feitas por homens. Por seu caráter de brincadeira e até de deboche, além da sua grande criatividade, essas fotografias sempre foram as que mais nos interessaram. Não que os outros foliões não se fantasiassem também de maneira cuidadosa e chamativa; em vários blocos da cidade, fizemos fotos interessantes que alimentariam ricas análises. Contudo, as construções visuais das “fantasiadas” da Banda de Ipanema foram as que mais nos despertaram o desejo de pesquisar - inclusive por acreditarmos que elas seriam, em comparação a outros tipos de fantasias, um campo mais fértil para múltiplas possibilidades de estudo de símbolos culturais e visuais. Mas era preciso “localizar” ainda mais onde, de fato, realizaríamos nossa investigação.

A partir dessa idéia inicial, começamos a pesquisar os tais trajes transgênicos no Carnaval carioca, ainda sem precisarmos exatamente para onde nossa busca seria dirigida. Em visitas frequentes à Associação Brasileira de Imprensa, embrenhando-nos em um grande número de publicações antigas sobre o Carnaval (com destaque para as revistas *Fatos e Fotos/Gente*, *Manchete* e *O Cruzeiro*), começamos a encontrar informações, imagens e textos que aguçaram nossa curiosidade e reafirmaram o desejo de seguirmos na trilha das representações da figura feminina nos corpos masculinos.

No entanto, ao mesmo tempo em que a vontade de realizar o trabalho ficava mais intensa, percebíamos que a gama de possibilidades de análise para tal tema era imensa. Além disso, tínhamos de estar atentos ao tempo, relativamente curto, disponível para a concretização de nossos objetivos. A princípio, essa constatação criou alguns problemas e gerou dúvidas do tipo: “como dar conta de um tema que pode alimentar tantas reflexões em um tempo restrito?”; “de que maneira podemos nos manter no assunto de nosso interesse e, dentro dele, achar um objeto mais específico para alavancar a pesquisa?” Percebíamos a relação das drags, travestis e transformistas com o Carnaval como algo mais rico e mais complicado do que havíamos imaginado a princípio, mas não queríamos deixar de trabalhar com esses personagens e com a festa. Assim, tivemos que repensar nossa proposta e rever nossos interesses para que, então, definíssemos um objeto mais específico a ser estudado.



### Como Carmen Miranda entrou no processo

Embora todas essas dúvidas tenham, a princípio, nos causado receios, a partir delas começamos a pensar em uma forma mais delimitada a ser tomada pelo projeto. Ao continuarmos nossa pesquisa em periódicos de décadas passadas, vendo muitas imagens e lendo reportagens relacionadas ao tema, ressurgiu a idéia de trabalharmos com as representações realizadas pelos homens de um dos maiores ícones internacionais do século XX, Carmen Miranda. Muitas vezes, ao lermos matérias sobre o chamado “Carnaval gay” (forma como a imprensa se acostumou a chamar as festas carnavalescas freqüentadas pelos gays), víamos caricatas<sup>3</sup> incorporando diversas *carmens*. Fazendo essa opção, continuaríamos a trabalhar com os travestimentos transgênicos e com o Carnaval, mas delimitando nossos objetos de estudo.

A importância da estrela da música e do cinema para esses homens “transformados” em mulher já havia sido percebida por nós há bastante tempo, desde *outros carnavais*. Impressionava-nos a quantidade de caracterizações de Carmen Miranda e também de outras fantasias diretamente inspiradas em sua indumentária na concentração da Banda de Ipanema. O Carnaval é de essencial importância à nossa pesquisa por ser a época na qual essas representações acontecem em maior número e ficam mais evidentes (embora isso não signifique que seja apenas durante esta festa que elas existam).

De fato, parece que ainda hoje a artista desempenha um papel de relevância no imaginário nacional. O mais célebre “personificador” de Carmen Miranda foi Erick Barreto que, em suas performances, conseguia captar o movimentar da estrela, suas expressões faciais, seus trejeitos, além de vestir-se com figurinos muito similares aos dela. Ele também incorporava outros personagens, como a primeira dama argentina Eva Perón e a cantora mineira Clara Nunes, mas foi com o *cover* de Carmen que Erick ganhou notoriedade. O *performer*, falecido em 1996, participava freqüentemente de vários programas de televisão, mas foi principalmente com suas idas ao *Show de Calouros*<sup>4</sup> e suas vitórias consecutivas que ele conquistou considerável fama em nível

---

<sup>3</sup> “Caricata”: a forma como eram chamados os gays que se vestiam de mulher de um jeito divertido e exagerado, sem a vontade de copiar uma mulher biológica, “natural”.

<sup>4</sup> O *Show de Calouros* era uma atração semanal comandada pelo apresentador Sílvio Santos durante as décadas de 80 e 90 onde, além de candidatos ansiosos por se tornarem futuros cantores de sucesso, os

nacional. Em 1994, ele foi convidado para interpretar a própria Carmen Miranda no filme dirigido por Helena Solberg sobre a vida da estrela, *Bananas is my business* (uma mistura de documentário e ficção). Por tudo isso, mesmo mais de dez anos após sua morte, Erick Barreto continua sendo considerado o intérprete mais perfeito da atriz e cantora.

Numa análise inicial do fenômeno estético que é Carmen Miranda, pensamos que sua visualidade é capaz de despertar inúmeras reações como encanto, excitação, curiosidade e fascínio. Ela própria já poderia ser considerada uma drag queen, com todo o seu gesticular exagerado, sua dança sensual, suas roupas “exóticas”, seus turbantes imensos e todos os seus balangandãs.

Gostaríamos de afirmar nossa crença na relevância da análise cultural do mito Carmen Miranda e, mais ainda, na importância artística das diversas representações que são feitas pelos homens a partir da imagem da estrela. Desejamos contribuir para a reflexão acerca do papel de Carmen no imaginário popular e tentar entender a relação dessas diversas *carmens* com o Carnaval carioca.

### **Justificativa**

O projeto justifica-se pela importância das questões que aqui serão tratadas, como consumo, gênero, globalização, identidade e pós-modernidade. Embora nosso trabalho tenha por objetivo principal discutir a construção visual feita por diversos homens a partir do ícone internacional Carmen Miranda, queremos também refletir sobre temas que mantenham relação direta com isto.

Acreditamos que nossas reflexões podem interessar a pesquisadores de várias áreas do conhecimento como Artes Visuais, Antropologia, Comunicação, História e Sociologia. Por estarmos vinculados a um instituto de artes, poderíamos ter optado por dialogar apenas com teóricos que trabalhem temas diretamente ligados às artes. Porém, o projeto quer estabelecer comunicações com diversos segmentos das Ciências Humanas a fim de conseguir chegar a uma reflexão ampla e rica sobre os objetos estudados.

Carmen Miranda é uma personagem que fomenta inúmeras possibilidades de discussões teóricas. A trajetória de sucesso da estrela suscita variados debates sobre

---

transformistas (no tempo em que ainda não eram chamados de drag queens) tinham oportunidade de apresentar seus números e disputarem prêmios.

identidade e globalização. Num mundo que parece ter limites territoriais cada vez mais complexos, Carmen acabou por se estabelecer como uma estrela globalizada, tornando-se um ícone consumido internacionalmente, apesar de nascida e criada em espaços periféricos às grandes nações hegemônicas.

A questão da identidade da estrela foi apresentada por ela própria – mesmo que de forma não intencional – na letra da canção “Disseram que eu voltei americanizada”, escrita em 1940 por Luiz Peixoto e Vicente Paiva. Os versos dizem o seguinte:

E disseram que eu voltei americanizada / Com o "burro" do dinheiro, que estou muito rica / Que não suporto mais o breque de um pandeiro / E fico arrepiada ouvindo uma cuíca / Disseram que com as mãos estou preocupada / E corre por aí que ouvi um certo zum-zum / que já não tenho molho, ritmo, nem nada / E dos balangandãs já nem existe mais nenhum / Mas p'rá cima de mim, p'rá que tanto veneno? / Eu posso lá ficar americanizada? / Eu que nasci com samba e vivo no sereno / Topando a noite inteira a velha batucada / Nas rodas de malandro, minhas preferidas / Eu digo é mesmo "eu te amo" e nunca "I love you" / Enquanto houver Brasil... na hora das comidas / Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu!

A letra da canção composta especialmente para Carmen mostra, muito debochadamente, que já pairavam sobre a estrela boatos dizendo que ela havia caído de amores eternos pela terra do Tio Sam e que já não era mais a brasileira espevitada e cheia de ginga de outrora. E, embora o embate fosse travado entre a perda *brasilidade* ou a recém adquirida *norte-americanidade* da moça, devemos lembrar que, de nascimento, ele era uma européia de Portugal.

Afinal, qual era a identidade de Carmen Miranda? A qual lugar ela pertencia? Ou melhor: ela pertencia a algum lugar? Deste modo a *star*, mesmo tendo falecido em 1955, bem antes de serem intensificadas as discussões contemporâneas sobre identidade e globalização (debates que ganharam força principalmente nas últimas décadas do século XX), é um grande exemplo para representar as tensões da pós-modernidade.

As drag queens, personagens contemporâneas que serão mais cuidadosamente estudadas no segundo capítulo, também carregam em si, além de muita controvérsia, características valiosas ao desenvolvimento da pesquisa. Através da análise do papel das drags na nossa sociedade, pretendemos falar sobre a construção cultural da idéia de gênero e suas possíveis transgressões. Estudar as drags possibilita que falemos também sobre hegemonia, consumo, incorporação e resistência. Realizaremos essa tarefa focando na construção visual e simbólica feita por elas. A drag queen é um personagem feito pelo seu intérprete para aparecer, para ser visto e aplaudido; ser drag é, antes de tudo, construir um espetáculo estético. Não deve ser à toa que Carmen

Miranda tornou-se uma das personalidades mais admiradas pelas drags – e, correndo o risco de sermos precipitados, diríamos até a mais admirada. Por isso, elas estabelecem uma parceria tão produtiva.

Por todos os motivos apresentados, acreditamos que a pesquisa intitulada *Carmens e drags: reflexões sobre os travestimentos transgenéricos no Carnaval carioca* justifica-se pela sua importância para o campo da cultura e áreas afins.

### **Objetivos**

- 1- Discutir a construção social e estética do que chamamos de gênero;
- 2- Pensar sobre a questão das identidades na pós-modernidade;
- 3- Elaborar uma definição de drag queen;
- 4- Pensar nas drag queens enquanto produtoras de significados;
- 5- Questionar o papel social das drag queens enquanto “subversivas de gênero” ou enquanto “consumidoras subservientes” de uma imagem feminina culturalmente construída;
- 6- Pensar no Carnaval carioca enquanto palco privilegiado para a exibição de representações femininas realizadas por homens;
- 7- Pesquisar os lugares, bailes e blocos que receberam (e ainda recebem) homossexuais, travestis e drag queens no Carnaval carioca;
- 8- Entender a importância de Carmen Miranda para a formação de uma ideia de identidade nacional;
- 9- Investigar os significados visuais existentes na construção do personagem Carmen Miranda;
- 10- Refletir sobre o papel de Carmen Miranda no imaginário homossexual e sobre a razão da estrela ter transformado-se num “ícone gay”;
- 11- Estabelecer uma relação de significados entre as drags e Carmen Miranda.

### **Metodologia**

Durante a realização do projeto *Carmens e drags: reflexões sobre os travestimentos transgenéricos no Carnaval carioca*, muitas consultas foram feitas aos arquivos da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Como a bibliografia específica sobre blocos, bailes, festas e demais eventos carnavalescos é pequena, ter acesso às

reportagens de cobertura do Carnaval publicadas décadas atrás pela imprensa foi de inestimável valor para a concretização dos nossos objetivos. Desejávamos saber o que as revistas (em especial *Manchete*<sup>5</sup>, *Fatos e Fotos/Gente*<sup>6</sup> e *O Cruzeiro*<sup>7</sup>) escreviam sobre os eventos freqüentados pelo público gay do passado. Para nós, foi muito importante ler o que era dito pela imprensa sobre o Baile dos Enxutos, o Berro do Paulistinha, o Grande Gala Gay (que hoje é mais conhecido como Baile Scala Gay), a Banda de Ipanema e a extinta Banda da Carmen Miranda. O objetivo desta pesquisa em periódicos foi analisar os caminhos percorridos pelo chamado “Carnaval gay carioca”, principalmente na segunda metade do século XX. Se não tivéssemos tido acesso a estas publicações, dificilmente teríamos conseguido escrever o terceiro capítulo da dissertação. Além das reportagens sobre os eventos carnavalescos destinados ao público homossexual, encontramos matérias sobre a chegada das drags queens ao Brasil, na década de 90, e também sobre Carmen Miranda, principalmente na revista *O Cruzeiro* dos anos 50. A pesquisa na ABI começou a ser realizada em fevereiro de 2008 e estendeu-se até novembro do mesmo ano.

Quanto à pesquisa bibliográfica, ela começou a ser feita no ano de 2007, no início do curso de Mestrado. Vários dos autores trabalhados nas disciplinas, como Stuart Hall, John Fiske, Tony Bennet e John Storey, Mikhail Bakhtin e Nestor Garcia Canclini, entre outros, serão citados nos próximos capítulos. Suas propostas de estudo, principalmente em relação à cultura popular, consumo e identidade, foram muito importantes para nossa pesquisa. E, nos estudos sobre o Carnaval, as obras de Felipe Ferreira transformaram nossa antiga maneira de compreender a festa e, por isso, tornaram-se essenciais para a pesquisa.

Depois de decidirmos trabalhar com as incorporações femininas feitas pelos homens durante o Carnaval carioca, começamos a procurar uma bibliografia mais específica em relação ao tema, especialmente autores que falassem sobre a homossexualidade masculina no Rio de Janeiro, como João Silvério Trevisan, James

---

<sup>5</sup> A *Manchete* parou de ser editada no ano 2000 por causa da falência da Bloch Editora, responsável por sua publicação. Entretanto, como informa o site <http://home.areavip.com>, ela voltará a ser publicada em 2009, com uma edição especial de cobertura de Carnaval, como acontecia no passado. A nova responsável pela publicação será a Editora Manchete, criada em 2002 por Marcos Dvoskin, que comprou os direitos autorais da Bloch Editora.

<sup>6</sup> A *Fatos e Fotos/Gente* também era editada pela Bloch Editora. Com o fim da empresa, a publicação parou de existir.

<sup>7</sup> A revista *O Cruzeiro* começou a ser publicada em 1928 e deixou de existir em 1975. Foi a principal revista ilustrada brasileira de sua época. Fazia parte dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. (SÁ, 2002)

Green, Carlos Figari e Carmen Dora Guimarães. As obras de Judith Butler, Maria Irene Ramalho e Guacira Lopes Louro também foram importantes para que as noções de gênero “não-essencialistas” com as quais desejávamos trabalhar ficassem claras. No capítulo sobre as drag queens, escritores norte-americanos e europeus como Carsten Balzer, Steven Schacht, Lisa Underwood e Richard Niles, além da brasileira Erica Palomino, nos ajudaram a entender o papel destas personagens na cultura contemporânea.

Para falarmos sobre Carmen Miranda, lemos algumas biografias sobre a estrela (como as de Ruy Castro, Cássio Emmanuel Barsante e Martha-Gil Monteiro); embora o objetivo deste trabalho não seja escrever uma outra biografia, alguns fatos da trajetória da artista nos ajudam a compreender o fascínio que ela desempenha na imaginação de suas fiéis admiradoras, as drag queens. Outros pesquisadores - Simone Pereira de Sá, Ana Rita Mendonça e Luiz Henrique Saia - também escreveram sobre Carmen Miranda mas, em vez de deterem-se na biografia da estrela, procuraram trabalhar, através de seu mito, temas como identidade nacional, imaginário popular, consumo e visualidade; suas obras foram muito relevantes para nossas reflexões. Além de lermos sobre Carmen Miranda, assistimos a alguns de seus mais célebres filmes: *Serenata Tropical*, *Uma Noite no Rio*, *Entre a Loura e a Morena*, *Copacabana* e *Uma Secretária Brasileira*. O primoroso filme produzido no início da década de 90 por Helena Solberg, intitulado *Bananas is my business*, que mistura depoimentos de pessoas que trabalharam com a estrela, imagens de suas performances e ficção, foi mais uma boa forma de entrarmos em contato com algumas questões centrais para a formação do mito Carmen Miranda.

A Internet se mostrou uma fonte extraordinária para obtenção de informações. Através do *Orkut*<sup>8</sup>, entramos em contato com algumas drag queens que nos auxiliaram no desenvolvimento da pesquisa, respondendo perguntas e informando sobre sua agenda de shows. O *Youtube*<sup>9</sup> foi outra peça importante na nossa busca por registros; nele, encontramos vídeos antigos e recentes de apresentações de drag queens em programas de televisão, boates e outros lugares. Neste site, também há vídeos de Carmen Miranda, alguns muito difíceis de serem achados em DVD ou VHS, como é o caso de *Banana da terra*, um dos filmes brasileiros que contou com a participação da artista, realizado meses antes dela se mudar para os Estados Unidos, no qual ela usa a

---

<sup>8</sup> Site de relacionamentos muito popular no Brasil, embora sua matriz seja norte-americana.

<sup>9</sup> Site que disponibiliza vídeos para serem assistidos gratuitamente. [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

roupa de baiana pela primeira vez – um registro muito importante da obra da estrela que hoje, felizmente, pode ser encontrado através do site.

Realizamos algumas entrevistas com drag queens durante o Carnaval, que serão citadas no segundo capítulo do trabalho. Também fotografamos drags durante o desfile da Banda de Ipanema em 2007, 2008 e 2009 (dando importância especial às que estavam fantasiadas de Carmen Miranda) e também na Parada Gay do Rio de Janeiro de 2008. Esses registros visuais serão usados nos segundo e quarto capítulos.

## CAPÍTULO 1: OS REFERENCIAIS TEÓRICOS

Neste capítulo, explicaremos os referenciais teóricos que serão usados no decorrer do trabalho.

### 1.1 Os estudos culturais

Realizaremos nossa pesquisa tendo como base as reflexões propostas pelos estudos culturais. Por não serem uma disciplina rígida que privilegie ou detenha-se em único campo do conhecimento, os estudos culturais nos auxiliam a entender os nossos objetos de estudo em maior profundidade e, desse modo, fomentam análises múltiplas e consistentes. Acreditamos que o universo das drag queens pode ser abordado de inúmeras formas diferentes e, por isso, adotamos os estudos culturais como base teórica para que os objetivos do projeto sejam alcançados.

Frow e Morris falam sobre as principais tendências dos estudos culturais:

Os estudos culturais tendem, conseqüentemente, a fazer um uso muito maior de técnicas de análises textuais; a fazer uso de uma maior diversidade de fontes; a fazer um uso mais eclético de metodologias; e, mais uma vez, a trabalhar com uma problemática mais complexa da relação entre o escritor e a cultura que está sendo estudada. [...] Os estudos culturais não exigem que as formas culturais da elite sejam repudiadas – ou simplesmente para reconhecer, de acordo com Bordieu, que as distinções entre as formas culturais populares e as da elite são elas próprias produtos de relações de poder. Os estudos culturais nos pedem, antes de tudo, para identificarmos a operação das práticas específicas, de como elas continuamente reinscrevem o limite entre a cultura legitimada e a popular, e do que elas realizam em contextos específicos. (FROW E MORRIS, 1996, p. 357-8) <sup>10</sup>

Ao lermos alguns dos vários autores vinculados aos estudos culturais – Storey (2003; 2005), John Fiske (2005), Stuart Hall (2003; 2006), entre outros -, começamos a pensar em diversas formas de analisar as drag queens. Queremos propor reflexões plurais sobre a performance e a construção visual das drags, além de pensarmos sobre a relevância de Carmen Miranda para essas controversas personagens.

Storey explica o que são os estudos culturais e dá exemplos de sua contribuição na análise da cultura contemporânea:

---

<sup>10</sup> *Cultural studies tends, as a consequence, to make much greater use of techniques of textual analysis; to make use of a greater diversity of sources; to make a more eclectic use of methodologies; and, once again, to work with a more complex problematic of the relation between the writer and the culture being studied. [...] Cultural studies does not require us to repudiate elite cultural forms – or simply to acknowledge, with Bourdieu, that distinctions between elite and popular cultural forms are themselves the products of relations of power. Rather, cultural studies requires us to identify the operation of specific practices, of how they continuously reinscribe the line between legitimate and popular culture, and of what they accomplish in specific contexts.*



Os estudos culturais têm múltiplos discursos; eles têm uma quantidade de histórias diferentes. Eles têm todo um conjunto de formações; eles têm as suas próprias conjecturas diferentes e momentos no passado. Eles incluíram muitos tipos diferentes de trabalho... Eles sempre foram um conjunto de formações instáveis... Eles tinham muitas trajetórias: muitas pessoas tinham e têm posições teóricas diferentes, todas elas conectadas. [...] Os estudos culturais sempre foram um discurso aberto, que respondem às mudanças nas condições políticas e históricas, sempre marcados por debates, discordâncias e intervenções. Nos anos 1970, por exemplo, a centralidade da classe nos estudos culturais foi alterada, primeiro pela insistência feminista na importância do gênero, e depois pelos estudantes negros que trouxeram questões sobre a invisibilidade da “raça” em muitas análises culturais. Agora não é simplesmente possível pensar nos estudos culturais e na cultura popular, por exemplo, sem também pensar na enorme contribuição ao estudo da cultura popular feita pelo feminismo. Nos anos 1970, tais conexões estariam longe de serem óbvias<sup>11</sup>. (STOREY, 2003, p. 11)

O autor também explica que os estudos culturais trabalham dentro de uma definição dinâmica dos processos culturais, diferente da idéia de cultura como sinônimo de “o melhor que já foi dito e pensado no mundo”<sup>12</sup>, estabelecida por Matthew Arnold, em 1869<sup>13</sup>. (STOREY, 2003, p. 16) Ele acredita que a noção de cultura deve abarcar tudo aquilo o que já foi dito e pensado, não apenas o que foi historicamente legitimado como digno de receber o título de “bem cultural”. A cultura, dessa forma, está ligada às produções cotidianas individuais e coletivas, às práticas geradoras de diferentes e múltiplos significados que surgem corriqueiramente. De acordo com o autor,

as culturas são feitas através da produção, circulação e consumo de significados. Partilhar de uma cultura é, portanto, interpretar o mundo – fazê-lo compreensível – de maneiras similares e reconhecíveis. Enxergar a cultura enquanto as práticas e os processos que tecem significados compartilhados não significa que os estudos culturais acreditem que a cultura seja harmônica, como conjuntos orgânicos. Ao contrário, os estudos culturais crêem que os textos pelos quais as culturas são construídas são “multi-acentuados”. [...] Ou seja, eles podem ser feitos para significar de várias maneiras diferentes.<sup>14</sup> (STOREY, 2003, p. 12)

---

<sup>11</sup> *Cultural studies has multiple discourses; it has a number of different histories. It is a whole set of formations; it has its own different conjunctures and moments in the past. It included many different kinds of work... It always was a set of unstable formations... It had many trajectories: many people had and have different theoretical positions, all of them in contention. [...] Cultural studies has always been an unfolding discourse, responding to changing historical and political conditions and always marked by debate, disagreement and intervention. For example, in the late 1970s the centrality of class in cultural studies was disrupted first by feminism's insistence on the importance of gender, and then by black students raising questions about the invisibility of 'race' in much cultural studies analysis. It is simply not possible now to think of cultural studies and popular culture, for example, without also thinking about the enormous contribution to the study of popular culture made by feminism. In the early 1970s, such connection would have been far from obvious.*

<sup>12</sup> *The best that has been thought and said in the world.*

<sup>13</sup> Em seu livro *Culture and Anarchy*.

<sup>14</sup> *cultures are made from the production, circulation and consumption of meanings. To share a culture, therefore, is to interpret the world – make it meaningful – in recognizably similar ways. To see culture*

A última frase da citação é de grande importância aos nossos objetivos, pois queremos pensar nas incorporações que as drags fazem da imagem de Carmen Miranda como textos geradores de múltiplos significados. Tais representações podem ter diferentes significados tanto para quem as pratica quanto para quem as observa. Ou seja, longe de procurarmos um sentido “essencial” para as drags ou para Carmen, ou de queremos resolver “de uma vez por todas” as questões apresentadas no decorrer da pesquisa, nosso intuito é contribuir para o estudo dos objetos e temas aqui discutidos. Frow e Morris são claros ao falarem sobre a questão da formação de significados tão valorizada pelos estudos culturais:

os estudos culturais não são uma forma de “multi-disciplinaridade” que sonha em produzir um exaustivo mapa do conhecimento, e eles também não propõem (diferente de certas formas totalizantes de marxismo) um espaço transcendental a partir do qual os conhecimentos poderiam ser sintetizados e uma teoria ‘geral’ alcançada. Ao contrário, trabalhar em estudos culturais é aceitar a parcialidade disso, nos dois sentidos do termo: ele é claramente incompleto e insiste nas dimensões políticas do conhecimento. (FROW E MORRIS, 1996, p. 354)<sup>15</sup>

Ressaltamos que por mais cuidadosa que a nossa análise dos objetos escolhidos seja, de certa forma ela estará sempre incompleta, aberta a novos olhares que podem mostrar outros caminhos a serem seguidos. Assim, deixamos clara a intenção de fazer de nossa pesquisa um trabalho que possibilite a compreensão das drags e de suas incorporações de Carmen Miranda como construções instáveis, questionadoras, transgressoras (ou não) e, portanto, férteis de significados.

## 1.2 A questão do gênero

O gênero é uma das questões mais caras à análise das drag queens. Um dos objetivos do próximo capítulo é questionar o papel duplo das drags enquanto “transgressoras” ou “submissas” à imagem socialmente construída da mulher; elas

---

*as the practices and processes of making shared meanings does not mean that cultural studies believes that cultures are harmonious, organic wholes. On the contrary, cultural studies maintains that the texts from which cultures are made are ‘multi-accentual’. [...] That is, they can be made to mean in many different ways. (STOREY, 2003, p. 12)*

<sup>15</sup> *cultural studies is not a form of that ‘multi’-disciplinary’ which dreams of producing an exhaustive knowledge map, and it does not posit (unlike some totalizing forms of Marxism) a transcendental space from which knowledges could be synthesized and a ‘general’ theory achieved. On the contrary, work in cultural studies accepts its partiality, in both senses of the term: it is openly incomplete, and it is partisan in its insistence on the political dimensions of knowledge.*

subvertem padrões sociais ou compram sem maiores questionamentos as imagens femininas vendidas pela mídia e pelas demais indústrias culturais?

Nesta seção, será explicado o que entendemos por gênero. Vamos expor idéias que consideramos importantes para esse debate. Alguns autores selecionados tiveram especial importância nesta parte da pesquisa: Ramalho (2002), Butler (2003) e Louro (2004). Os estudos sobre gênero têm por intenção discutir as relações de poder historicamente estabelecidas entre homens e mulheres, e explicar as categorias de sexo e gênero enquanto construções políticas. (RAMALHO, 2002)

Butler, ao falar sobre a nossa cultura *falocêntrica*, questiona as origens do gênero:

Explicar as categorias fundacionais de sexo, gênero e desejo como efeitos de uma formação específica de poder supõem uma forma de investigação crítica, a qual Foucault, reformulando Nietzsche, chamou de “genealogia”. A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede de ver; em vez disso, ela investiga as apostas políticas, designando como *origem e causa* categorias de identidade que, na verdade, são *efeitos* de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos. A tarefa dessa investigação é centrar-se – e descentrar-se nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2003, p. 9)

Desejamos nos afastar de qualquer noção essencialista de gênero sexual. As identidades sexuais são, por vezes, entendidas como anteriores ao que as sociedades determinam sobre elas, como se fossem dadas a cada indivíduo – homem ou mulher - ao nascer. Então, o gênero masculino e o gênero feminino seriam muito mais fatos biológicos do que sociais, seriam sinônimos de características anatômicas e orgânicas. Acreditamos, ao contrário, que as identidades de todos os tipos são (re)moldadas cotidianamente e estão atreladas aos ideais e características de cada época. Conforme nos diz Laraia,

A espécie humana se diferencia anatômica e fisiologicamente através do dimorfismo sexual, mas é falso que as diferenças de comportamentos existentes entre pessoas de sexos diferentes sejam determinadas biologicamente. A antropologia tem demonstrado que muitas atividades atribuídas às mulheres em uma cultura podem ser atribuídas aos homens em outra. [...] O comportamento dos indivíduos depende de um aprendizado, de um processo que chamamos de endoculturação<sup>16</sup>. Um menino e uma menina agem diferentemente não em função de seus hormônios, mas em decorrência de uma educação diferenciada. (LARAIA, 2006, p. 19-21)

---

<sup>16</sup> Sobre o processo de endoculturação, o autor explica: “a mente humana não é mais do que uma caixa vazia por ocasião do nascimento, dotada apenas da capacidade ilimitada de obter conhecimento, através de um processo que hoje chamamos de endoculturação.” (LARAIA, 2006, p. 25-26)

Ramalho, ao falar sobre o binarismo sexual que afirma categoricamente que homens e mulheres são “naturalmente” diferentes, escreve:

Parece que a nossa compreensão do mundo não seria possível sem a conceptualização deste binarismo sexual. Veja-se como a cultura designa (ou exige que se imagine) determinados comportamentos ora como masculinos ora como femininos, referindo-se, em geral, a indivíduos, mas também a grupos ou comunidades. Ou mesmo a conceitos. [...] A cultura aprova que sejam ou se imaginem masculinos certos indivíduos, corpos ou comportamentos, femininos, outros. (RAMALHO, 2002, p. 553)

A função desse binarismo parece ser criar uma falsa idéia de naturalidade, de forma a tornar menos evidente a performance social dos gêneros. Enquanto tudo parece acontecer conforme a natureza manda, a ordem social é mantida, sem ser questionada. Louro, ao refletir sobre gênero e sexualidade, discute também as relações de poder que estão envolvidas nesse jogo:

Não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias. [...] Os corpos se alteram continuamente. Não somente sua aparência, seus sinais ou seu funcionamento se modificam ao longo do tempo; eles podem, ainda, ser negados ou reafirmados, manipulados, alterados, transformados ou subvertidos. As marcas do gênero e sexualidade, significadas e nomeadas no contexto de uma cultura, são também cambiantes e provisórias, e então, indubitavelmente, envolvidas em relações de poder. [...] os corpos são marcados social, simbólica e materialmente pelo próprio sujeito e pelos outros. (LOURO, 2004, p. 81)

Uma frase da feminista Simone de Beauvoir citada por Butler é bastante interessante para instigar as reflexões sobre identidade e gênero: “A gente não nasce mulher, torna-se mulher.” (Apud BUTLER, 2003, p.17) Mas também nos tornamos homens, pois não são apenas as mulheres que são frutos de uma construção cotidiana. Ramalho (2002, p.545) fala sobre eles: “O que tem sido menos óbvio é que, apesar de o homem ser *o-sexo-que-é*, se aprende também a representar um homem.” Então, estamos todos representando papéis que nos foram designados pelas sociedades muito antes de nascermos. Podemos questionar se todos nós representamos esses papéis subservientemente ou se alguns de nós tentam subverter as normas dessa representação. Esses são temas a serem debatidos no capítulo sobre as drag queens.

### 1.3 Os consumidores populares

O objetivo desta seção é discutir algumas questões sobre consumo. Nosso intuito é fugir de concepções que entendam o ato de consumir como uma atividade banal, vazia de significados maiores, uma mera forma de distração ou alienação; acreditamos, ao contrário, que consumir é uma forma legítima de afirmação pessoal e coletiva e, por isso, merece ser entendida mais profundamente. Conforme escreve Canclini (1995, p.51), “hoje, vemos os processos de consumo como algo mais complexo do que a relação entre meios manipuladores e dóceis audiências.”

Se consumir, para muitos, é apenas sinônimo de shoppings centers e cartões de crédito, para nós a acepção do verbo é bem maior (embora consumir seja também, entre várias outras coisas, adquirir bens de consumo). Canclini explica que o consumo promove reflexões sobre as sociedades:

Consumir é tornar mais inteligível um mundo onde o sólido se evapora. Por isso, além de serem úteis para a expansão do mercado e a reprodução da força de trabalho, para nos distinguirmos dos demais e nos comunicarmos com eles, [...] “as mercadorias servem para pensar.” (CANCLINI, 1995, p. 59)

Por vezes, ouvimos discursos do senso comum afirmarem que, na sociedade de hoje, as pessoas só estão interessadas em adquirir produtos e mais produtos, que a vida virou uma mera acumulação de coisas materiais e que no passado não era assim. Apesar da abundante oferta de inúmeros produtos para os mais diversos tipos de público (inclusive para os que têm pouco poder de compra) e do desejo de adquirir bens de consumo que a publicidade contemporânea desperta nos consumidores através de suas mágicas técnicas de sedução, é muito difícil

crer que alguma sociedade, em alguma época, tenha desenvolvido uma relação estritamente funcional com o mundo material. O que é apresentado como uma característica distorcida da “cultura de consumo” contemporânea não passa de uma dimensão estrutural e estruturante de toda e qualquer sociedade humana. O que essas pesquisas não exploram é o papel e o significado diferenciado da cultura material no mundo contemporâneo em diferentes contextos e para diferentes grupos de forma comparativa. (BARBOSA, 2006, p. 11)

Embora saibamos que as indústrias do capitalismo tentam, a todo momento, impor seus produtos e, conseqüentemente, novas formas de consumo às pessoas, através principalmente de sua poderosa máquina publicitária (com o objetivo óbvio de fazerem seus lucros aumentarem cada vez mais), para as reflexões que desejamos estabelecer, torna-se necessário nos afastarmos da idéia de consumidor como sujeito passivo, desprovido de poder de escolha e, portanto, constantemente à mercê dos mandos e desmandos das indústrias do consumo. Há uma grande imposição para que

os produtos sejam amplamente consumidos, mas ao mesmo tempo acreditamos em formas de consumo criativas que sejam mais do que meras ações impensadas.

Concordamos com Hall quando ele afirma:

Se as formas e relações das quais dependem a participação nesse tipo de cultura comercialmente fornecida são puramente manipuláveis e aviltantes, então as pessoas que consomem e apreciam esses produtos devem ser, elas próprias, aviltadas por essa atividade ou viver em um permanente estado de “falsa consciência”. Devem ser uns “tolos culturais” que não sabem que estão sendo nutridos por um tipo atualizado de ópio do povo. [...] Mas não sei se essa visão poderá perdurar por muito tempo como uma explicação adequada dos relacionamentos culturais. (HALL, 2003, p. 237)

Com isso, repetimos, não queremos afirmar que as indústrias do consumo não desejem manipular as escolhas das pessoas, que não queiram seduzi-las para que elas consumam os seus produtos, sejam eles quais forem. Como diz Storey (2003, p.12), “as indústrias culturais capitalistas são um espaço essencial de produção ideológica.”<sup>17</sup> Porém, se há essa produção ideológica, essa necessidade das indústrias capitalistas de se estabelecerem enquanto “donas da verdade”, as pessoas conseguem, muitas vezes, romper com essas imposições e se afirmar enquanto “consumidoras-produtoras”; é o que Fiske chama de “discriminação popular”:

Na nossa sociedade, a cultura popular é construída pelos vários grupos humanos, na interface entre os produtos do capitalismo e a vida diária. Porém, os produtos do capitalismo sempre excedem as necessidades das pessoas, então a discriminação popular começa com a escolha de quais produtos serão usados na produção da cultura popular; então, passa-se para a relação imaginativa entre os significados e os prazeres produzidos a partir destes produtos com as condições do dia-a-dia. As duas características principais da discriminação popular são, portanto, relevância e produtividade e, mesmo que nos as separemos dos propósitos analíticos, na prática elas são quase indistinguíveis<sup>18</sup>. (FISKE, 2005, p. 215-6)

Com a idéia de “discriminação popular”, pensamos nos consumidores enquanto sujeitos que, apesar de toda imposição ideológica, muitas vezes conseguem escapar das formas de controle das indústrias capitalistas e, assim, recusar o que não lhes agrada e transformar aquilo que julgam necessário. Certeau escreve que os procedimentos populares

jogam com mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que “maneiras” de fazer formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados”), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política. [...] Essas “maneiras de fazer” constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural. (CERTEAU, 1994, p. 41)

<sup>17</sup> *Capitalist cultural industries are a major site of ideological production.*

<sup>18</sup> *Popular culture in our society is made by the various formations of the people at the interface between the products of capitalism and everyday life. But the products of capitalism always exceed the needs of the people, so popular discrimination begins with the choice of which products in use in the production of popular culture and then passes on to the imaginative linking of the meanings and pleasure produced from them with the conditions of everyday life. The two key characteristics of popular discrimination are, therefore, those of relevance and productivity and, even though we may separate them from analytical purposes, in practice they are almost indistinguishable.*

Esses procedimentos populares permitem aos consumidores criarem soluções diárias que satisfaçam às suas necessidades, assim como permitem que os produtos oferecidos pelas indústrias do consumo sejam transformados de forma criativa. Não há regras rígidas a serem seguidas e adaptações são feitas informalmente conforme as idéias vão surgindo. Readaptar, recriar, resignificar; essa parece ser a lógica do consumo popular. Storey explica o que entende por cultura popular:

a cultura popular é uma mistura contraditória entre interesses e valores que competem: nem da classe média nem da classe trabalhadora, nem racistas nem não-racistas, nem sexistas ou não-sexistas, nem homofóbicos ou não-homofóbicos... mas sempre uma balança que varia entre os dois (o que Gramsci chama de “um acordo de equilíbrio”). A cultura comercial oferecida pelas indústrias culturais é redefinida, remoldada e redirecionada em ações estratégicas de consumo seletivo e ações produtivas de leitura e articulação, muitas vezes de maneiras não intencionadas ou previstas pelos seus produtores.<sup>19</sup> (STOREY, 2005, p.106)

Um ponto interessante sobre o consumo na cultura popular – entendida aqui como esses procedimentos cotidianos que Fiske (2005) e Certeau (1994) comentam – é a questão da autoria. Como os participantes dessas ações são consumidores e produtores ao mesmo tempo, por causa das possibilidades criativas que nascem desses processos, dessas regras fluidas e negociáveis, a idéia de autoria (cara às artes eruditas) parece ser bem menos importante aqui. Fiske escreve que

Pelos autores [da cultura popular] e seus textos não serem vistos como “superiores” para os leitores populares, não há a exigência, no domínio popular, do texto ser difícil, desafiador ou complexo. [...] A “dificuldade” dos textos intelectuais, que asseguram ou medem a sua própria “qualidade”, funciona mais como uma forma de status social, que tem por função excluir aqueles que não têm a competência cultural (ou a motivação) para decodificá-los nos seus próprios termos. Finalmente, a “dificuldade” é mais uma forma social de elitismo do que de qualidade do texto e, obviamente, isso é muito prezado pela indústria da crítica porque garante a sua função. [...] Em última instância, não é o texto ou o objeto por si próprios que determinam se eles são ou não parte da alta cultura ou da cultura popular, mas a sua circulação social na qual a crítica, a academia e outras instituições culturais determinam tantos papéis cruciais. [...] É o uso social dos textos, mais do que as suas qualidades essenciais, que determina o seu ‘nível’<sup>20</sup>. (FISKE, 2005, p. 219-21)

---

<sup>19</sup> *popular culture is a contradictory mix of competing interests and values: neither middle nor working class, neither racist nor non-racist, neither sexist nor non-sexist, neither homophobic nor homophobic... but always a shifting balance between the two (what Gramsci calls ‘a compromise equilibrium’). The commercially provided culture of the culture industries is redefined, reshaped and redirected in strategic acts of selective consumption and productive acts of reading and articulation, often in ways not intended or even foreseen by its producers.*

<sup>20</sup> *Because authors and their texts are not seen as “superior” to their popular readers there is no requirement, in the popular domain, for a text to be difficult, challenging, or complex. [...] The “difficulty” of highbrow texts functions to ensure or measure the “quality” of the text itself and more as a social turnstyle: it works to exclude those who have not the cultural competence (or the motivation) to decode it on its own terms. “Difficulty” is finally a measure of social exclusivity rather than of textual quality, and, of course, it is much prized by the criticism industry because it guarantees the role of the critic. [...] In the last instance it is not the text or art object itself which determines whether or not it is part of high or popular culture, but its social circulation within which criticism, academia, and other cultural institutions play such crucial roles. [...] It is the social use of texts rather than their essential qualities that determines their ‘brow’ level.*

Como exemplo dessa autoria popular, pensamos no caso do boné Von Dutch, de procedência germânica, que ficou mundialmente famoso em meados da atual década depois de ser usado por estrelas do porte de Madonna e Britney Spears. O acessório virou uma verdadeira coqueluche, um objeto de desejo, chegando a ser vendido em lojas de artigos importados do Rio por quase trezentos reais. Entretanto, ele ganhou a sua versão mais acessível: o boné Vó Dulce, disponível na famosa rua de comércio popular carioca, a Rua Uruguaiana. Essa versão mais em conta tinha formato bastante similar ao do modelo alemão, podendo até enganar a observador mais desatento. A grande idéia foi pegar emprestada a sonoridade das duas palavras estrangeiras que davam nome ao produto, encontrar duas palavras em Português que, faladas de modo rápido, ficavam com som semelhante ao do nome original e assim, brincando, comercializar o acessório enquanto o sucesso do seu objeto inspirador durasse. Também existiam as falsificações que tentavam copiar milimetricamente o boné europeu, o que também pode ser pensado como uma forma criativa de consumo. Porém, o boné Vó Dulce foi o que ganhou notoriedade na época.

Pensamos aqui também nas apropriações que as drag queens fazem de Carmen Miranda, nas formas como a imagem da diva é consumida: algumas a “incorporam” perfeitamente, outras criam as suas *carmens* pegando apenas um ou outro elemento da personagem original; assim, surgem inúmeras formas de consumir Carmen Miranda.

#### **1.4 A globalização**

Nas duas últimas décadas, ouvimos falar cotidianamente sobre o fenômeno chamado globalização. Entretanto, defini-lo nunca foi das tarefas mais fáceis. Desde que os debates sobre ele começaram a ser travados de forma intensa, questionamentos acerca do que a tal globalização realmente significava geraram dúvidas e reflexões. Como afirma Anjos,

ao menos desde a década de 1980, têm sido muitas as tentativas – elaboradas a partir de campos disciplinares os mais diversos – de demarcar a natureza do que se convencionou chamar de globalização e, simultaneamente, de apreender as suas implicações econômicas, políticas e culturais para o mundo contemporâneo. (ANJOS, 2005, p. 7)

Ainda de acordo com o autor, a maioria dos meios de comunicação afirmava, insistentemente, que faríamos parte de um mundo sem fronteiras, onde todos nós estaríamos unidos, no qual o lugar onde havíamos nascido ou onde tivéssemos vivido a maior parte de nossas vidas não seria mais tão importante para a construção de



nossas identidades. Nessa nova lógica, estaríamos diretamente *conectados* uns aos outros. A noção de pertencimento seria transformada radicalmente no mundo globalizado, onde as idéias de associação imediata entre lugar, cultura e identidade seriam rompidas para que novas formas de ser e de estar surgissem.

Todas essas informações, toda essa idéia de que viveríamos interligados, num universo onde as diferenças econômicas, sócio-culturais e políticas perderiam gradualmente a sua importância, não chegaram sem polêmica. Talvez, a globalização não fosse tão positiva quanto muitos pensavam; talvez, mesmo com essa tal união de territórios antes abissalmente separados, muitos seriam excluídos das benesses da nova concepção de mundo, enquanto outros se encontrariam em posições cada vez mais privilegiadas. Bauman escreve que

para alguns, ‘globalização’ é o que devemos fazer se quisermos ser felizes; para outros, é a causa de nossa infelicidade. Para todos, porém, “globalização” é o destino irremediável do mundo, um processo irreversível; é também um processo que nos afeta a todos na mesma medida e da mesma maneira. Estamos todos sendo “globalizados” – e isso significa basicamente o mesmo para todos. (BAUMAN, 1999, p. 7)

A globalização pode ser compreendida também enquanto um modo de exclusão social, onde os “fortes” – os mais ricos, os mais instruídos, os mais competitivos – tornam-se ainda mais fortes, enquanto os “fracos” – os pobres de todas as partes do globo, os que têm pouca ou nenhuma instrução formal e que, assim, possuem menos chances de competir no mercado de trabalho cada vez mais exigente de qualificações – ficam cada vez mais fracos. Santos, de modo bastante contundente, critica a globalização:

Fala-se, por exemplo, em aldeia global para fazer crer que a difusão instantânea de notícias realmente informa as pessoas. A partir desse mito e do encurtamento das distâncias – para aqueles que realmente podem viajar – também se difunde a noção de tempo e espaço contraídos. É como se o mundo se houvesse tornado, para todos, ao alcance da mão. Um mercado avassalador dito global é apresentado como capaz de homogeneizar o planeta quando, na verdade, as diferenças locais são aprofundadas. Há uma busca de uniformidade, ao serviço dos atores hegemônicos, mas o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal. Enquanto isso, o culto ao consumo é estimulado. (SANTOS, 2000, p. 19)

Uma das críticas mais frequentes feitas ao processo de globalização mundial diz que estas reorganizações e adaptações sofridas pelos diferentes locais do planeta conduziriam a uma “homogeneização cultural”, onde as tradições locais seriam suprimidas como consequência da desigual relação de forças entre as diferentes regiões do globo, entre as culturas hegemônicas e as periféricas. Não seria possível afirmar que todas as partes do globo participam da disputa de poder da mesma forma,

lutando com as mesmas armas e em igualdade de condições. Entretanto, acreditamos que essas disputas engendram diferentes resultados. Anjos diz que

Esse receio da “McDonalização” do mundo não considera, contudo, a complexidade dos mecanismos de reação e adaptação das culturas não-hegemônicas ao impulso de anulação das diferenças que a globalização engendra, promovendo formas novas e específicas de pertencimento ao *local* e criando, simultaneamente, articulações inéditas com o fluxo global de informações. Tampouco vislumbra como a reprodução/recriação de diferenças pode ser funcional à ampliação/diversificação constantes de mercados de bens e de símbolos que a globalização demanda. (ANJOS, 2005, p. 11)

Embora entendamos que, nas sociedades globalizadas, as regiões centrais tendam, como todo o seu aparato econômico, político e cultural, a dominar as periféricas e que existam, assim, grandes níveis de imposição e controle, acreditamos que também ocorram negociações e acordos entre as partes que participam desta disputa. Storey, ao explicar o conceito de hegemonia, diz que

Embora hegemonia implique numa sociedade com um alto nível de consenso, ela não deveria ser usada para se referir a uma sociedade na qual todos os conflitos foram solucionados. [...] hegemonia é sempre o resultado de negociações entre grupos dominantes e subordinados, ela é um processo marcado tanto por ‘resistência’ quanto por ‘incorporação’, ela nunca é simplesmente o poder imposto de cima.<sup>21</sup> (STOREY, 2005, p. 104)

Acreditamos que, apesar de todas as avassaladoras desigualdades existentes no nosso mundo globalizado, as pessoas consigam, mesmo que com dificuldade, dialogar com as situações que se apresentam na vida cotidiana. E entendemos todas essas adaptações enquanto formas também de resistência à temida anulação das diferenças culturais. No capítulo referente às drag queens, discutiremos as reapropriações que elas fazem de idéias e produtos culturalmente estabelecidos, assim como a criação de seus “personagens”<sup>22</sup> a partir das informações que recebem de várias fontes diferentes. Santos explica:

Em nossa época, o que é representativo do sistema de técnicas atual é a chegada da técnica da informação, por meio da cibernética, da informática, da eletrônica. [A técnica da informação] tem um papel determinante sobre o uso do tempo, permitindo, em todos os lugares, a convergência dos momentos, assegurando a simultaneidade das ações e, por conseguinte, acelerando o processo histórico. [...] a técnica da informação alcança a totalidade de cada país, direta ou indiretamente. Cada lugar tem acesso ao acontecer dos outros. (SANTOS, 2000, p. 25)

As construções visuais realizadas pelas drag queens são alimentadas pela imensa quantidade de informações vindas de todas as partes do mundo; elas se

---

<sup>21</sup> *Although hegemony implies a society with a high degree of consensus, it should not be understood to refer to a society in which all conflict has been removed. [...] hegemony is always the result of ‘negotiations’ between dominant and subordinate groups, it is a process marked by both ‘resistance’ and ‘incorporation’; it is never simply power imposed from above.*

<sup>22</sup> A palavra “personagem” foi escolhida para designar o trabalho das drag queens por acreditarmos que as construções visuais e simbólicas realizadas por elas estão fortemente associadas à teatralidade.

influenciam pelas figuras da mídia, incorporam ideais de feminilidade mas, com todo o seu deboche, com toda sua sátira, recusam-se a fazer uma cópia pura e simples do que lhes é vendido. O fazer estético das drags é fruto dessa lógica da informação globalizada.

### 1.5 As identidades na pós-modernidade

A identidade é um dos tópicos mais importantes na análise da pós-modernidade. Nesta seção, queremos estabelecer relações entre os dois conceitos. Ao trabalharmos com a idéia de identidade na pós-modernidade, pretendemos contribuir para as posteriores reflexões acerca do papel social e da construção estética das drag queens.

Assim como fizemos durante a discussão sobre os gêneros sexuais, iremos nos afastar de qualquer noção essencialista de identidade. Elas serão entendidas como construções culturais realizadas por sociedades em momentos históricos diferentes. Desejamos, à luz de autores selecionados, pensar a época atual, chamada pós-moderna, e contribuir para um debate que fuja dos essencialismos e dos lugares-comuns. Anjos explica o que são, e o que não são, identidades culturais:

identidades culturais *não* são construções atemporais dotadas de um núcleo imutável de crenças e valores que singularizariam, desde e para sempre, um local entre outros quaisquer; são, antes [...], resultado de processos de expressão humana (discursiva e performativa) por meio dos quais são estabelecidas e continuamente reelaboradas diferenças entre grupos diversos. [...] a identidade cultural é uma construção fincada em tempo e espaço específicos (todavia moventes) e em permanente estado de formação. (ANJOS, 2005, p. 12)

Não entendemos os indivíduos como portadores de uma identidade que lhes seria dada ao nascer e que os acompanharia de forma contínua por toda sua vida. Essa “identidade primeira” seria indestrutível, rígida, eterna e responsável por uma unidade do sujeito, que possuiria dentro de si um núcleo central e estável. (HALL, 2006) Atualmente, concordamos que esse sujeito estável e dono de uma essência centralizadora – de uma identidade única - não existe.

Embora refutemos a possibilidade de que em algum momento da História da humanidade as pessoas tenham tido uma “essência natural”, acreditamos que, no passado, a identidade – entendida como construção social – era menos fluida do que atualmente. Hoje, os sujeitos estão cada vez mais “descentrados”. Conforme explica Hall,

as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como

um sujeito unificado. [...] Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas. [...] Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. (HALL, 2006, p. 7-9)

Uma das construções de identidade mais comentadas, e também polêmicas, é a que se refere à noção de identidade nacional. Realmente existiria essa identidade nacional capaz de unir todas as pessoas nascidas num mesmo país apenas pelo fato de serem brasileiras, canadenses ou italianas? Entendemos que vários fatores contribuem para a fixação dessas “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008), mas gostaríamos de destacar que essa identidade nacional é criada através de uma representação construída do que seriam, por exemplo, a *brasilidade* ou o *italianismo*. Hall explica:

As identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo como a “inglesidade” (*Englishness*) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de *representação* cultural. As pessoas não são cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional. [...] As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. [...] a identidade nacional é uma comunidade imaginada.” (HALL, 2006, p. 49-51)

As identidades são representações culturais que alimentam naqueles que dela participam ideais de unidade e pertencimento proporcionando, dessa forma, sentimentos e sensações como conforto e segurança. Entretanto, essas representações sofrem cada vez mais abalos e toda a concepção ancestralmente estabelecida de pertencimento parece ser cada vez menos adequada à atual dinâmica do mundo globalizado. (ANJOS, 2005)

Já que as identidades nascem de representações (que, por não serem normalmente questionadas, tomamos como “naturais”), podemos então possuir múltiplas identidades, não precisamos nos preocupar em ter apenas uma, a “legítima”. Ao desnaturalizarmos essa verdade interna, estamos abertos para múltiplas possibilidades de deslocamentos. Essa parece ser a principal característica do indivíduo pós-moderno, que está menos preso a regras e sistemas fixos do que no passado. Hall escreve sobre essa concepção de sujeito:

O sujeito pós-moderno [é] conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos

sistemas culturais que nos rodeiam [...]. É definida historicamente, não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2006, p. 12)

Uma das principais características da nossa era pós-moderna é a constatação de que, assim como não existem mais as antigas identidades que eram encaradas como fixas, também não há mais certezas quanto a questões que antes poderiam parecer bastante simples (como a própria identidade). Ao mesmo tempo em que a falta de estabilidades políticas e econômicas abalam qualquer sentimento de segurança que poderíamos vir a ter, ao mesmo tempo em que não é mais possível prever o futuro com a segurança que parecia existir tempos atrás e apesar de termos a impressão de, muitas vezes, estarmos caminhando sem uma

direção certa, sem uma bússola que nos guie até um destino confiável, pensamos que a pós-modernidade talvez ofereça oportunidades interessantes de surgimento de novos sujeitos, com novas formas de identidade. Barnard (2002) é esperançoso em relação à pós-modernidade e diz que, entre outras coisas, ela pode proporcionar uma constante circulação de diferentes culturas num mesmo espaço, além de possibilitar que membros de minorias étnicas e sexuais possam se afirmar enquanto cidadãos com menos dificuldade do que no passado, pois as diferenças, sejam elas de qualquer procedência, são menos temidas.

O “sujeito descentrado” parece enfrentar dificuldades diferentes dos seus “seguros” ancestrais; mas, provavelmente, ele consegue circular com mais facilidade por diferentes espaços. Como diz Hall (2006, p.72), “os lugares permanecem fixos; é neles que temos ‘raízes’. Entretanto, o espaço pode ser ‘cruzado’ num piscar de olhos – por avião a jato, por fax ou satélite.” Talvez, a condição primordial do sujeito pós-moderno seja a mobilidade. E, como sujeitos pós-modernos que são, acreditamos que essa mobilidade (entendida num sentido bastante amplo: mobilidade estética, mobilidade geográfica, mobilidade lingüística) seja também uma das características mais importantes das drag queens.

## 1.6 As subculturas

Por último, gostaríamos de falar sobre o conceito de subcultura, que usaremos principalmente no terceiro capítulo, dedicado ao “Carnaval gay carioca”.

Cuche (1999) explica que a palavra subcultura não deve ser entendida como sinônimo de uma cultura inferior. O autor diz que este conceito começou a ser desenvolvido na década de 30, nos Estados Unidos, quando os estudos sobre as várias comunidades urbanas que formavam as grandes cidades norte-americanas ganharam força entre antropólogos e sociólogos. A idéia desenvolvida na época era de que estas comunidades formavam microcosmos representativos da sociedade à qual elas pertenciam. Referindo-se à sociedade norte-americana, Cuche escreve:

Como a sociedade americana é socialmente muito diversificada, cada grupo social faz parte de uma subcultura particular [...]. Os sociólogos distinguem então subculturas segundo as classes sociais, mas também segundo grupos étnicos. Certos autores falam até de subcultura dos delinquentes, dos homossexuais, dos pobres, dos jovens, etc. Nas sociedades complexas, os diferentes grupos podem ter modos de pensar e de agir característicos, partilhando a cultura global da sociedade que, de qualquer maneira, por causa de sua heterogeneidade, impõe aos indivíduos modelos mais flexíveis e menos limitadores que os modelos das sociedades “primitivas”. (CUCHE, 1999, p. 101)

O autor continua a falar sobre as subculturas ao abordar o tema da socialização. Pensamos, então, no que levaria tantos homens popularmente conhecidos como homossexuais, gays, *bichas*, *viados* ou *frescos*, entre uma considerável gama de designações para aqueles que se relacionam afetiva e sexualmente com indivíduos do mesmo sexo, a se associarem, a frequentarem os mesmos locais e partilharem de interesses em comum? Cuche nos diz que a noção de socialização deve ser entendida como

o processo de integração de um indivíduo a uma dada sociedade ou a um grupo particular pela interiorização de modos de pensar, de sentir e de agir, ou seja, dos modelos culturais próprios a esta sociedade ou a este grupo. As pesquisas sobre a socialização que são feitas geralmente com uma perspectiva comparativa (entre nações, entre classes sociais, entre sexos, etc.) tratam dos diferentes tipos de aprendizagem aos quais o indivíduo está submetido e pelos quais se opera esta interiorização, assim como os efeitos que eles provocam no comportamento. (CUCHE, 1999, p. 102)

Então, através da formação das subculturas, os participantes delas criam redes de relacionamento e solidariedade onde encontram, além de diversão e entretenimento, também formas de proteção e aprendizagem. Desta maneira, as sociedades são formadas por várias subculturas (dos homossexuais, dos negros, dos judeus, por exemplo). Quando falarmos sobre as festas, bailes e blocos gays do Carnaval do Rio, retornaremos à noção de socialização para explicarmos o porquê determinadas

celebrações carnavalescas foram tão importantes para os membros da subcultura gay carioca.

## CAPÍTULO 2 QUESTÕES SOBRE DRAG QUEENS

Neste segundo capítulo, procuraremos discutir os diversos significados articulados na expressão drag queen e destacar aquele que será utilizado em nosso trabalho.

Criar definições não é tarefa das mais simples; muitos pesquisadores que se dedicam ao estudo das drags elaboram o seu próprio significado para a expressão (assim como os espectadores que assistam a um espetáculo de drag queens irão compreender os procedimentos daquela performance de modos diferentes). Enquanto Louro (2004) enxerga nas drag queens possibilidades de subversão em relação à construção social do gênero feminino, Balzer (2004) entende que essas personagens afirmam valores culturais tradicionais, não tendo, assim, condições de transgredi-los. Qualquer objeto, seja ele uma expressão idiomática, uma obra de arte ou uma canção *pop*, por exemplo, sempre admite inúmeras possibilidades de leitura. (FISKE, 2005)

Construiremos, dialogando com autores selecionados, o nosso significado de drag queen. Não procuramos criar uma definição fixa que possa ser usada indiscriminadamente para todo e qualquer propósito. Não pretendemos achar o “significado verdadeiro” ou a “essência” do que é ser drag queen. Storey explica:

O significado de alguma coisa não pode nunca ser fixo, final ou verdadeiro; o seu significado será sempre contextual e contingente e, além do mais, estará sempre aberto às mudanças das relações de poder.<sup>23</sup> (STOREY, 2003, p. 6)

Não desejamos, tampouco, buscar uma explicação única que sirva para todas as drag queens, nem encontrar “a identidade drag” - mesmo porque isso seria pouco coerente com o nosso referencial teórico; acreditamos, ao contrário, que existam diversas formas de ser *drag*, não apenas uma exclusiva.

Queremos, na verdade, pensar sobre as construções visuais das drag queens por acreditarmos que elas são plenas de significados tanto para as próprias personagens quanto para as demais representações do feminino em nossa sociedade. Sellier e Viennot (2004) dizem que as referências e os bens culturais associados às mulheres costumam ser vistos como inferiores pela lógica masculina que rege a sociedade. Os autores fazem uma divisão entre a cultura de elite e a cultura de massa, dizendo que “a cultura da elite se impõe como uma constante reafirmação da criatividade masculina,

---

<sup>23</sup> *the meaning of something can never be fixed, final or true, its meaning will only ever be contextual and contingent and moreover, always open to changing relations of power.*



enquanto a cultura de massa é associada às mulheres que consomem de modo mercantil e alienante.”<sup>24</sup> (SELLIER E VIENNOT, 2004, p. 8) A cultura de massa, assim, é reconhecida por aqueles que dela participam principalmente através do consumo, que muitas vezes é encarado como uma prática menor, sem grande importância, diferente dos “autores” da cultura intelectualizada de elite. (FISKE, 2005) Esse parece ser um dos motivos da associação entre a subcultura feminina e a subcultura gay masculina – que tem nas drag queens legítimas representantes desta “parceria” -, já que ambas são vistas como inferiores e marginalizadas pela sociedade masculina heterossexista. (BUTLER, 2003) Por isso, as personificações realizadas pelas drag queens, as suas expressões teatrais elaboradas a partir do gênero feminino, podem dar poder também às mulheres. Falaremos sobre o poder “revolucionário” e “subversivo” ou sobre a “acomodação” das drags ainda neste capítulo.

Outra característica importante das drag queens, que explica os seus excessos estéticos, é a carnavalização; as drags são, em primeiro lugar, figuras carnavalizadas. Bakhtin (1998) explica que o conceito de carnavalização foi construído a partir das antigas festas que aconteciam na Europa no período do Carnaval, mas que ele não se aplica somente ao período carnavalesco. Ou seja, há carnavalização durante o Carnaval, mas nem toda carnavalização é sinônimo de Carnaval. (FERREIRA, 2005)

A carnavalização está associada à excentricidade, que é a “violação do comum e do geralmente aceito, é a vida fora de sua rotina.”<sup>25</sup> (BAKHTIN, 1998, p. 254) Então, ela pode ser um desvio ou também uma inversão dos costumes socialmente aceitos. Bakhtin diz ainda que a paródia é inerente ao conceito de carnavalização, onde imagens são distorcidas, alongadas ou diminuídas e onde há espaço para determinadas *profanações* da “ordem natural” das coisas. Por isso, dizemos as drags são figuras carnavalizadas, que não dependem exclusivamente do Carnaval para aparecerem, embora tenham nesta festa um grande palco para suas exibições.

Ao estudarmos as representações do feminino, muito pode ser aprendido sobre os valores culturais da sociedade na qual vivemos. Deste modo, as drag queens podem nos auxiliar a entender as transformações pelas quais as identidades sexuais passam. (SCHACHT E UNDERWOOD, 2004)

---

<sup>24</sup>*la culture d'élite s'impose comme une constante réaffirmation de la créativité masculine, alors que la culture de masse est associée aux femmes cosmopolites sur un mode mercantile et aliénant.*

<sup>25</sup>*the violation of the usual and the generally accepted, life drawn out of its usual rut.*

## 2.1 O fenômeno drag queen

Embora a atuação das drag queens ainda seja intensa, para muitos pode parecer que elas estão “em baixa” ou até que deixaram de existir, pois já não aparecem tanto na mídia quanto alguns anos atrás. No entanto, isso não significa que elas tenham desaparecido ou que a expressão drag queen não seja mais usada.

O que antes era uma forma de expressão associada exclusivamente à subcultura gay, em especial à norte-americana, saiu do gueto, ganhou espaço nos meios de comunicação, foi absorvida pelo *mainstream* e, depois de certo tempo em voga, deixou de ser uma grande novidade, de causar tanta comoção e, por isso, hoje pode não ter mais tanta visibilidade. (SCHACHT E UNDERWOOD, 2004) Porém, mesmo sem a notoriedade conquistada nos anos 90, as drag queens ainda são populares; seja na Banda de Ipanema, nas paradas gays ou em diversas celebrações (de grupos homossexuais ou não), as drags estão trabalhando, encarnando personagens, apresentando espetáculos e divertindo seu público.

No início da última década do século passado, as drag queens viraram personagens bastante difundidas e, por causa dessa popularidade, puderam ser vistas em novelas, em programas de televisão ou em filmes para o grande público. Elas se tornaram sinônimo daquilo que havia de mais moderno e excêntrico no chamado “mundo gay”. Por isso, despertaram o interesse da mídia e ganharam considerável notoriedade. A *Manchete* escreveu em 1994:

Em 1993, o Brasil conheceu as *drag queens*. Em 1994, elas se consagraram. Embora a moda, realimentada, tenha vindo dos Estados Unidos, não há dúvidas que, há muito, o Brasil é berço esplêndido dessas incontestáveis *rainhas*. Homem vestido de mulher é coisa antiga. Nos carnavais passados, era comum o bloco de sujo enfeitado de madames e domésticas. Os tempos mudaram e o transformismo tornou-se uma arte. Elevados à categoria de *queens*, eles removem tabus. No começo de 94, as *drags* beijaram políticos e ganharam status. (MANCHETE, 22 de janeiro de 1994, p. 76)

Dois anos mais tarde, a mesma *Manchete* noticiou:

As *drag queens* são um fenômeno internacional. No Brasil elas beijam o presidente<sup>26</sup> e encantam os espectadores da novela das oito. Nos EUA disputam espaço em Hollywood com os brutamontes de plantão. (MANCHETE, 13 de janeiro de 1996, p. 27)

A jornalista Erika Palomino, que acompanhou ativamente o nascimento no Brasil do fenômeno drag e narrou a experiência no livro *Babado Forte*, editado no final dos anos 90, escreveu:

---

<sup>26</sup> Em 1994, durante o Réveillon, em Copacabana, a famosa drag Isabelita dos Patins deu um beijo no rosto de Fernando Henrique Cardoso, então candidato à Presidência da República.

atesta-se o sucesso de algum acontecimento pela presença – ou não – de drags. [...] na novela da Rede Globo *Deus nos acuda*, “para deixar mais moderna e animar a festa de Valquíria”, Baby e Xena querem convidar “algumas drags do Massivo e do Krawitz<sup>27</sup>”. No mesmo período, o caderno “Mais!”, da *Folha*, confirma sua vocação para a modernidade ao realizar um especial sobre a cultura drag, batizado de “Roupas trocadas”. [...] “O cruzamento de símbolos masculinos e femininos surge como tendência no show-business, na moda e no comportamento dos anos 90”, anuncia a chamada do caderno. (PALOMINO, 1999, p. 159)

Em 1994, o grande sucesso de *Priscilla, a rainha do deserto*, filme australiano dirigido por Stephan Elliott, contribuiu para tornar as drag queens ainda mais famosas. O enredo girava em torno das peripécias e aventuras de duas drag queens e uma transexual que viajam pelo deserto da Austrália durante uma turnê de shows a bordo de um ônibus apelidado por elas de Priscilla. O filme fez tanto sucesso que, além de ganhar o Oscar de melhor figurino em 1994, foi responsável por trazer de volta às paradas de sucesso a música *I will survive*<sup>28</sup>, interpretada por Gloria Gaynor e gravada originalmente em 1978. (PALOMINO, 1999) Em 1995, um ano após o filme ser lançado, o Carnaval carioca ganhou o *Baile das Priscillas* (que provavelmente contou com esta única edição). *A Manchete* noticiou:

No embalo do sucesso do filme australiano *Priscilla, a Rainha do Deserto*, que virou *cult* no *universo gay* do mundo inteiro, as bonecas brasileiras botaram pra quebrar no Baile das Priscillas, no Metropolitan<sup>29</sup>. As famosas Lola Batalhão, Laura de Vison e Nádia Coquette se misturaram a uma multidão de outras *drags*. (MANCHETE, 04 de março de 1995, p. 48)

Na esteira da comoção causada por *Priscilla*, vieram outros filmes sobre drag queens; o que mais sucesso obteve (embora não comparado ao conquistado pela obra “original”) foi *Para Wong Foo, obrigada por tudo*, dirigido em 1995 por Beeban Kidron e estrelado por Patrick Swayze e Wesley Snipes.

Desde esse *boom* das drag queens já se passou mais de uma década. Hoje, elas não estão mais tão em voga quanto nessa época, mas isso não significa que elas tenham desaparecido, como demonstra a quantidade de comunidades no *Orkut* dedicadas a elas. O site de relacionamentos, que se tornou conhecido no Brasil cerca de quatro anos atrás, contava com 144 comunidades dedicadas às drag queens em fevereiro de 2009. Os seus títulos vão desde *I love drag queen*, *Minha alma eh drag queen*, até *Eu tenho medo de drag queen*. Uma delas, intitulada *Sindicato Drag Queen*, tem como objetivo “organizar as maqueadas (sic) do Brasil”. Além dessas, há as

<sup>27</sup> Massivo e Krawitz: clubes noturnos paulistanos freqüentados durante os anos noventa e início da década de dois mil majoritariamente pelo público gay. (nota do autor)

<sup>28</sup> *I will survive* é até hoje considerada um ‘hino gay’ pelos ‘heterossexuais desinformados’, segundo a drag queen Dimmy Kier (<http://deevaspynnas.blogspot.com>)

<sup>29</sup> O antigo Metropolitan, casa de shows localizada no bairro carioca da Barra da Tijuca, hoje se chama Citybanc Hall.

comunidades e os perfis pessoais onde drags dão informações sobre suas agendas de shows, entre outras coisas. O *Orkut* tornou-se um meio de divulgação muito utilizado pelas drag queens e uma forma também delas manterem contato direto com seus admiradores, colocando-os a par das datas e locais de suas apresentações. Outro dado a comprovar que as drags ainda são personagens importantes, principalmente para o público gay, é o estilo musical conhecido como *drag music*, uma mistura de vocais muito poderosos e batidas eletrônicas pesadas. Ainda nos domínios do *Orkut*, havia, em fevereiro de 2009, 42 comunidades onde podiam ser feitos *downloads* das *drag musics*.

Em nossas idas às paradas gays cariocas, percebemos que há sempre, principalmente nos trios elétricos das boates e clubes de música eletrônica, um número grande de drag queens, o que nos faz confirmar a idéia de que esses personagens ainda participam intensamente das celebrações gays. A drag caricata Xaxu, que desde 1993 apresenta semanalmente aos domingos o seu show no quiosque Rainbow, em frente ao hotel Copacabana Palace, nos disse que é bastante convidada para se apresentar em vários tipos de eventos, como festas de empresas (principalmente no final do ano) e aniversários<sup>30</sup>.

Ainda para afirmar que as drags continuam bastante presentes no “imaginário gay”, usamos como exemplo o Movimento Gay de Minas Gerais (MGM), que desde 2007 ministra cursos para aqueles que desejam se tornar drag queens profissionais. Mais do que apenas um curso, este é um projeto social que conta com o apoio do Ministério da Cultura e que tem por objetivo profissionalizar os jovens LGBT<sup>31</sup> de baixa renda. As aulas são ministradas pela drag mineira Alicia Andrews.<sup>32</sup>

## 2. 2 O que entendemos por drag queen

É importante para o nosso trabalho que façamos algumas distinções entre as drag queens e outros tipos de representações da figura feminina realizadas por homens. O objetivo desta seção é esclarecer o que entendemos pela expressão escolhida para ser utilizada na pesquisa.

---

<sup>30</sup> Entrevista concedida em 30 de dezembro de 2007, logo após a sua apresentação de final de ano no quiosque Rainbow, na qual Xaxu interpretava uma “Mamãe Noel Drag”.

<sup>31</sup> LGBT: sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros.

<sup>32</sup> Informações obtidas através do site [www.mixbrasil.com.br](http://www.mixbrasil.com.br), acessado em 02 de fevereiro de 2009.

Em primeiro lugar, diremos que nem todos os homens vestidos de mulher, ou que “incorporam” mulheres, são drag queens. Outras categorias de travestimentos incluem as travestis e também os chamados *cross-dressers*<sup>33</sup> (RUPP E TAYLOR, 2004). Dentre todas essas incorporações femininas, talvez a mais polêmica seja o travesti, que é bem diferente da drag. Silva ajuda a estabelecer essa diferenciação entre drags e travestis:

parece que o travesti assiste a seu próprio nascimento e se diz pela primeira vez: sou menina. E toda sua vida será consumida na produção e proteção dessa menina, que reivindica para si todas as complexas aspirações de qualquer outra, inclusive a mais notável entre elas: tornar-se mulher. (SILVA, 2007, p. 182)

A drag queen, ao contrário, não deseja “tornar-se mulher”, não deseja ter a sua anatomia masculina alterada. Como definem Rupp e Taylor (2004, p.121) “drag queen é alguém que jamais pensou em cortar o seu pinto fora”<sup>34</sup>. A drag consome as imagens femininas que estão na mídia e as exagera criando, assim, uma “paródia de mulher”. (LOURO, 2004) Trevisan (2007) diz que as drags atuam a partir de um conceito mais flexível de travestismo, pois são atores transformistas que, quando não estão no palco, andam vestidos como homens no cotidiano e que muitas vezes, durante o dia, têm outros empregos<sup>35</sup>.

Hopkins faz uma definição de drag queen que é bem interessante para o nosso estudo. Ele diz que as drags são

homens biológicos que se travestem de mulher com o objetivo de realizarem performances para um público que sabe que eles são homens. O comportamento de troca de gênero sexual acontece exclusivamente em situações de performance. De acordo com as observações da maioria dos pesquisadores, as incorporações femininas neste contexto são claramente diferentes das incorporações dos transexuais e das travestis.<sup>36</sup> (HOPKINS, 2004, p.137)

Para nossa definição de drag queen, a efemeridade é uma das características mais importantes dessas personagens; as drags vivem enquanto o espetáculo durar. Não se pode viver o personagem vinte e quatro horas por dia, o ator tem que se libertar dele depois que o show acabar. Mesmo que a drag queen se torne famosa e o seu

---

<sup>33</sup> Os *cross-dressers* são homens, normalmente heterossexuais, que se vestem de mulher para propósitos eróticos, para terem relações sexuais com mulheres. Há lugares privados onde acontecem os encontros de *cross-dressers*. Essa prática já é datada de muitas décadas e acontece principalmente nas grandes capitais norte-americanas e européias. (RUPP E TAYLOR, 2004)

<sup>34</sup> *drag queen is someone who never has ever thought about cutting her dick off.*

<sup>35</sup> Como era o caso de Laura de Vison que, durante o dia, era professor de História em colégios e da drag paulistana Kaká di Polli, que nos anos 1990 trabalhava como psicólogo na área da sexualidade. (TREVISAN, 2007)

<sup>36</sup> *biological males who don women's attire for the purposes of performing for an audience that realizes that they are men. The cross-dressing behavior of female impersonators is limited primarily, if not solely, to performance situations. Congruent with the observations of the majority of researchers, female impersonators in this context clearly define their behavior as different from transsexuals and transvestites.*

intérprete faça muitos trabalhos incorporando a “persona drag”, ele não esquece que a drag é um personagem e, portanto, deve ser separada do indivíduo que a interpreta, como faz um ator de teatro após o fim da peça. Rupp e Taylor (2004, p. 23) dizem que “ser uma drag queen significa também abraçar uma identidade teatral”.<sup>37</sup>

Essa característica teatral parece fazer parte da personagem drag queen desde os seus primórdios. Numa tentativa de explicar a origem da expressão, Palomino sugere que

O termo ‘drag’ vem de uma gíria do teatro norte-americano, datada de 1887, significando a saia usada por atores quando interpretando personagens femininos. A expressão ‘drag queen’, com duas palavras associadas à cultura gay, já daria mais pistas sobre a sexualidade do *performer*. ‘Drag king’ seria o contrário: mulheres travestidas de homens. As raízes do que vemos hoje remontam ao final dos anos 80 do século XX: primeiro nos Estados Unidos, depois na Inglaterra. (PALOMINO, 1999, p. 158)

Schacht e Underwood também vêm no teatro as origens das drag queens:

As drag queens contemporâneas, habitualmente associadas aos ‘bares gays’ ou aos ‘clubes’, talvez tenham sua origem nas *Molly Houses*<sup>38</sup> londrinas do século XVIII. [...] Porém, a maioria das incorporações femininas feitas no século XIX eram realizadas em teatros ingleses e em apresentações burlescas nos teatros populares de entretenimento norte-americanos. [...] Foi em meados do século XIX que a palavra ‘drag’ foi criada para se referir às anáguas vestidas pelos homens que interpretavam papéis femininos.<sup>39</sup> (SCHACHT E UNDERWOOD, 2004, p. 5)

A drag queen brasileira Dimmy Kier afirma que, como bom ator, separa bem o homem Dicésar Ferreira (seu nome de batismo) da drag queen Dimmy Kier:

De dia sou menino, mas sei separar bem isso! Faço teatro, sempre inventei e criei personagens... Aí inventei a Dimmy para me divertir e gostar muito mais de mim. O Dicésar é bem tímido e quieto, ao contrário da Dimmy, que não pára um segundo.<sup>40</sup>

Buscando destacar sua posição em relação ao uso de hormônios femininos, Dicésar aponta as diferenças entre os outros transgêneros e as drag queens:

Eu não uso nada. Nada de hormônios para isto ou para aquilo... Para dar bunda, para dar peito... Não tenho nada contra, mas adoro minha condição de homem, adoro meu p... (risos) Mas acho que cada um é o que quer ser, sabe? Eu apenas me visto de drag para meus shows, de dia eu sou normal, sigo meu caminho...<sup>41</sup>

<sup>37</sup> *being a drag queen also means embracing a theatrical identity..*

<sup>38</sup> Molly Houses: tavernas inglesas onde os homossexuais se encontravam no século XVIII. (SCHACHT E UNDERWOOD, 2004)

<sup>39</sup> *The contemporary drag queen, often associated with the ‘gay bar’ or the ‘club’, can perhaps trace their origin back to the Molly Houses found in London in the 1700s. [...] Nevertheless, most female impersonators during the nineteenth century was undertaken in theatre settings in England and in the burlesque and vaudeville shows in the United States. [...] It was during the middle years of the nineteenth that the word ‘drag’ was coined to describe the petticoats worn by man playing female parts.*

<sup>40</sup> Depoimento concedido em março de 2008 ao blog *deevasphynas.blogspot.com*, dedicado ao universo das drag queens.

<sup>41</sup> Idem

Por este depoimento, pode-se deduzir que o homem que interpreta a drag queen não pretende se passar por mulher - mesmo porque fica evidente, pela própria característica visual da personagem, que o seu intuito não é *copiar a natureza*. Além disso, gostaríamos também de apontar a palavra “normal”, usada pelo próprio Dicésar para se referir aos momentos em que ele está vestido de homem, ou seja, quando ele está adequado à sociedade masculina heterossexista. O adjetivo, mesmo que não tenha sido usado de forma consciente, mostra que até para uma drag queen - que supostamente deveria estar menos preocupada com os padrões hétero-normativos de normalidade e de desvio - é difícil se desprender de antigos conceitos e normas com os quais fomos criados.

Em entrevista realizada em 5 de fevereiro de 2008, na concentração do desfile da Banda de Ipanema, perguntamos a um dos integrantes de um grupo de homens vestidos e maquiados caricaturalmente de mulher, vindos Campinas, interior de São Paulo, como era a relação deles com o Carnaval e, depois, com a “montagem”<sup>42</sup>:

*A gente já há cinco anos vem para a Banda de Ipanema. Eu me monto exclusivamente pro carnaval, pra ficar aqui na Banda. Mas os meus outros amigos se montam também lá em Campinas, de zoação, pra ir em boate, eles fazem até uns shows de vez em quando, uns shows até bacanas, mas não é muito profissional, não.*

Logo em seguida, quando perguntamos se ele considerava tanto a si próprio quanto a seus companheiros como drag queens, recebemos como resposta um decidido “sim” e a seguinte justificativa:

*Eu acho que a gente é drag porque tem essa coisa da brincadeira, da zoação. Nenhum de nós tem essa coisa de ser mulher, é só pra se divertir. E a drag tem essa coisa mesmo, do momento, né? Só aquela ali do nosso grupo que é travesti mesmo, ela não é drag, mas tá sempre com a gente quando a gente vem pro Rio no carnaval.*

Para nós, a consciência do efêmero e a importância dada ao humor é o que diferencia as drags dos outros tipos de travestimentos transgênicos, em especial o travesti. As drags não recusam a sua identidade masculina. Como diz Kirk (2004, p.172), “as drag queens são indivíduos reconhecidamente masculinos, que não têm vontade de ter o seu pênis removido... eles interpretam mulheres na frente de um público inteiro que sabe que eles são homens.”<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> “Montagem” ou “montaria”: o termo utilizado pelas drag queens e travestis para as longas horas levam para se produzirem.

<sup>43</sup> *drag queens are individuals with an acknowledged penis, who have no desire to have it removed... they perform being women in front of an audience that all knows they are self-identified men.*

De acordo com os nossos estudos e reflexões, é possível dizer que a drag queen é a personagem, dentro dos travestimentos transgenéricos, construída por um intérprete que se inspira na figura feminina e se apropria dela, mas sem querer copiá-la nem se parecer com uma mulher *natural*. A drag elabora sua visualidade a partir de exageros estéticos, tornando-se uma paródia de mulher. O performático que interpreta a drag também sabe que deve separar o ator do personagem, e que ela tem por característica ser efêmera, ela só existirá na duração do espetáculo.

### 2.3 As divas

Existem formas diferentes de ser drag: algumas criam personas mais glamurosas, como as auto-intituladas *top drags* - que se apresentam na sua maioria em São Paulo e, segundo as próprias, foram as responsáveis por trazerem ao Brasil a estética drag (PALOMINO, 1999); outras se dedicam a ser *covers* de divas da música internacional, como por exemplo Desirée Cher, drag que se tornou conhecida no mundo gay carioca por sua imitação fiel da cantora norte-americana Cher<sup>44</sup>; e há uma parte delas, principalmente no Rio de Janeiro, que são fortemente influenciadas pelas antigas caricatas, como Magaly Penélope e Cláudia Pantera, cujo estilo ficou conhecido como *drag caricata*.

Acreditamos que o traço que une as drags em termos visuais é o exagero das suas maquiagens, perucas, figurinos e trejeitos. Com todas as suas diferenças, elas são paródias de mulher (LOURO, 2004) e, assim, constroem suas personagens a partir da exacerbação de características ditas femininas; a “mulher bela e sedutora” é transformada numa caricatura. No entanto, é importante notar que as imagens que servem de maior inspiração para as drag queens são as das divas internacionais, das mulheres tidas como símbolos de feminilidade e sedução (ver figuras 1 e 2). A ideia de glamour está no “imaginário drag”. (BALZER, 2004)

---

<sup>44</sup> Cher é uma artista norte-americana conhecida por seus exageros visuais, que vão desde o grande número de intervenções cirúrgicas pelas quais já se submeteu até os seus famosos figurinos extravagantes. Mas o que mais chama atenção em Cher são as suas perucas imensas e coloridas. Não é de se estranhar que ela seja um dos maiores ícones das drag queens.





Figura 1: Uma drag queen “incorpora” a modelo britânica Naomi Campbell na Banda de Ipanema durante o Carnaval de 2007. (Acervo do autor)



Figura 2: Gisele Bündchen, *top model* brasileira, ganha sua versão drag na Parada Gay do Rio, em 2008. (Acervo do autor)

Palomino escreve sobre o exagero das drag queens:

O excesso como norma de vestir encontra sua expressão suprema nas figuras das drag queens. [...] Sem quererem ser confundidas com mulheres, as drags reproduzem um espírito quase hollywoodiano, recuperando como ninguém o glamour feminino. Perucas, óculos, plumas, paetês e cores berrantes refletem essa estética do exagero. (PALOMINO, 1999, p. 223)

Um trecho da letra de *Sou uma diva*, música composta e interpretada por Selma Light, famosa drag da noite paulistana, descreve com humor alguns dos atributos e características que toda drag queen (hollywoodiana) deve ter:

Diva... / Sou uma diva, exagerada, maravilhosa, colorida, gloriosa, perfumada, cheirosa, mágica, misteriosa, deusa, diva / Tá no palco, tá na moda, tá na mídia, na TV, na revista, tá na pista, todas querem ver / Salto, perucão, maquiadíssima, modelão, carão / Abala, detona, arrasa, encanta / Pinta, linda, bonita e acredita / Modelo, manequim e drag queen / Sou uma diva

Butler dá como exemplo de *atitude drag* o que a atriz Greta Garbo fazia quando tinha que compor um personagem glamouroso:

Garbo “virava *drag*” toda vez que desempenhava um papel marcadamente glamouroso, sempre que se derretia nos braços de um homem ou fugindo deles, sempre que deixava aquele pescoço divinamente torneado... suportar o peso da sua cabeça jogada para trás... Como é esplendorosa a arte de representar! É toda travestimento, seja ou não verdadeiro o sexo que está por trás. (BUTLER, 2003, p.185)

Contudo, gostaríamos de ressaltar que esse “espírito quase hollywoodiano” é bastante pronunciado nas drag queens paulistanas. Embora o exagero visual seja uma característica compartilhada por todas as drag queens, no Rio de Janeiro, de um modo geral, elas criam suas personagens muito mais calcadas no humor escrachado do que nesse glamour cinematográfico. Falaremos sobre a influência das caricatas na última seção deste capítulo.

As drag queens são personagens que só existem no palco de uma boate, num teatro, numa festa ou num bloco de Carnaval. Elas precisam, assim como as divas do cinema e as estrelas da música, de aplausos que confirmem o seu sucesso. As drags não existem na rotina do dia-a-dia; elas só aparecem em situações especiais, como as *super stars*. Balzer fala da relação das drags com o público:

A maioria das drag queens [...] estão interessadas em aplausos, aceitação e dinheiro quando fazem suas apresentações em festas ou em palcos. Elas querem ser integradas à “grande mídia” – preferencialmente como super estrelas celebradas ou divas admiradas. Para que seus objetivos sejam atingidos, a beleza e a perfeição tanto na aparência quanto na performance de gênero, além de uma certa postura nobre, tornam-se fatores importantes para elas. [...] Drag queens geralmente incorporam no palco estrelas internacionais famosas como Marilyn Monroe, Kylie Minogue, Madonna ou Marlene Dietrich, e elas fazem essas apresentações principalmente para entreter.<sup>45</sup> (BALZER, 2004, p. 61)

---

<sup>45</sup> *Most drag queens [...] tend to look more for applause, confirmation and money when they perform at the parties and on stage. They want to be integrated in the media mainstream - preferably as celebrated superstars or as admired divas. Due to these goals, beauty and perfection in their appearance and their gender performativity as well as a certain noble attitude have become an important factor for them. [...] Drag queens generally impersonate on stage famous international superstars like Marilyn Monroe, Kylie Minogue, Madonna or Marlene Dietrich, but they do so exclusively for entertainment value.*

O apreço que as drags sentem pela imagem de Carmen Miranda é um bom exemplo do que as divas internacionais representam em sua imaginação. A aceitação pública, o sucesso e todo o luxo que cercam a vida das divas parecem ser um bom combustível para o imaginário drag. Obviamente, outras divas mais jovens, as estrelas do momento também servem de inspiração para elas; hoje, talvez, Beyoncé<sup>46</sup> e Jennifer Lopez<sup>47</sup> façam mais sucesso entre as drags com menos idade do que Shirley Bassey<sup>48</sup> ou Grace Jones<sup>49</sup>. Porém, mesmo com o nascimento de novas estrelas e o (quase) esquecimento das antigas, a persona *diva* é um forte elemento da construção visual drag.

## 2.4 Brincadeira, subversão e acomodação

Um dos pontos mais importantes a serem discutidos sobre as drag queens é a relação delas com a questão de gênero. Seriam as drags capazes de revolucionar, transgredir e subverter as concepções culturalmente estabelecidas do gênero feminino ou será que elas, ao se apropriarem das figuras femininas, ao se inspirarem em imagens da mídia (como as estrelas do *show business* internacional) apenas se acomodam às representações sociais e reafirmam estereótipos? Rupp e Taylor falam sobre essa questão:

Uma das questões mais debatidas – entre os acadêmicos e o público – é se elas [as drag queens] estão mais para conservadoras de gênero do que para revolucionárias, reconhecendo que as duas características estão em operação. Alguns acadêmicos as vêem, primeiramente, como indivíduos que reforçam noções dominantes sobre a natureza dicotômica dos gêneros e do desejo sexual, por elas se apropriarem de imagens associadas à feminilidade tradicional e à heterossexualidade institucionalizada. [...] Outros encaram as drag queens, no contexto da comunidade gay, como responsáveis por ações transgressoras que desestabilizam os gêneros e as categorias sexuais ao fazerem visíveis as bases sociais da feminilidade e da masculinidade, da heterossexualidade e da homossexualidade, ao mostrarem gêneros e sexualidades híbridos e minoritários.<sup>50</sup> (RUPP E TAYLOR, 2004, p. 115)

---

<sup>46</sup> Beyoncé: jovem cantora norte-americana de grande sucesso na atualidade.

<sup>47</sup> Jennifer Lopez: cantora de hip-hop norte-americana, de origem porto-riquenha, que faz muito sucesso entre o público jovem.

<sup>48</sup> Shirley Bassey: cantora britânica conhecida nos anos 60 e 70 por interpretar canções românticas e sensuais. Tornou-se uma das grandes referências para transformistas e travestis de décadas atrás.

<sup>49</sup> Grace Jones: polêmica cantora jamaicana, radicada em Londres desde os anos 70 que, com sua aparência andrógina e voz grave, virou um dos ícones mais celebrados pelos gays ao redor do mundo. Apresentou-se no Brasil em 1996. (PALOMINO, 1999)

<sup>50</sup> *One of the burning questions about drag queens – among both scholars and audiences – is whether they are more gender-conservatives than gender-revolutionaries, recognizing that there are elements of both in operation. Some scholars view drag as primarily reinforcing dominant assumptions about the dichotomous nature of gender presentation and sexual desire because drag queens appropriate gender displays associated with traditional femininity and institutionalized heterosexuality. [...] Others treat drag in the context of gay community as more a transgressive action that destabilizes gender and sexual*

É grande a importância da discussão de gênero para o estudo das drag queens. A reflexão sobre o papel transgressor ou subserviente das drags movimenta o debate entre os pesquisadores que trabalham com o tema. Enquanto alguns deles concordam que as drags têm, sim, um poder subversivo, outros não acreditam em tal coisa. Essa divergência acontece porque a maneira de compreender um objeto muda de acordo com o observador. Schacht e Underwood afirmam que

na nossa sociedade, dependendo do observador, as drag queens e os outros tipos de ‘personificadores femininos’ são entendidos como representantes de um conjunto amplo de valores culturais, limitações e possibilidades que, por vezes, é contraditório.<sup>51</sup> (SCHACHT E UNDERWOOD, 2004, p. 3)

As drag queens, com toda a sua irreverência e exuberância visual, discutem as normas de uma heterossexualidade hegemônica que só admite a existência de duas formas de identidade sexual, a masculina e a feminina. (BUTLER, 2003) As identidades de todos os tipos estão sempre em transformação. Balzer destaca que

as identidades de gênero, enquanto entidades culturais, não são fixas, mas sim flexíveis e influenciadas pelas transformações culturais. Essas transformações culturais podem vir de dentro da sociedade ou serem influenciadas por acontecimentos externos.<sup>52</sup> (BALZER, 2004, p. 58)

Ainda sobre essa fluidez das identidades, Ramalho (2002, p. 545) nos diz que “a identidade é uma rede fluida de relações que se oferece como um espetáculo em que, da mesma forma, participam os espectadores”. Citar a palavra espetáculo é bastante apropriado quando estudamos as drags, mas no caso das identidades sexuais, entendemos que o sentido da palavra espetáculo é maior do que apenas uma performance realizada num palco. O que muitas vezes podemos não perceber é que todos nós, ao nos definirmos enquanto homens ou mulheres, estamos também encenando o “ser homem” ou o “ser mulher”. Como diz Niles (2004, p. 50), “o gênero é produzido através de uma repetição de atos estilizados”.<sup>53</sup> E o que também talvez possa servir como alento aos “revolucionários”, é que e a seqüência das representações convencionais podem muitas vezes ser desobedecidas e subvertidas, pois sempre existirão aqueles que rompem as convenções e as transgridem. (LOURO, 2004)

*categories by making visible the social basis of femininity and masculinity, heterosexuality and homosexuality, and present hybrid and minority genders and sexuality.*

<sup>51</sup> *dependent on the observer, drag queens and female impersonators in our society are seen as representing an array of disparate often contradictory cultural values, limitation and possibilities.*

<sup>52</sup> *gender identities, as cultural identities, are not fixed, but rather flexible and influenced by cultural changes. These changes can be cultural changes within the society or influences from the outside.*

<sup>53</sup> *gender is produced through a repetition of stylized acts.*

Onde, então, poderíamos encontrar subversões nas apropriações que as drag queens realizam das imagens femininas? Entendemos que elas fazem uma paródia das representações convencionais do feminino e que o seu espetáculo, através do humor afiado e do exagero, talvez consiga “desnaturalizar” atitudes, trejeitos e modas tidos como “inerentes” às mulheres. Louro afirma:

na pós-modernidade, a paródia se constitui não somente numa possibilidade estética recorrente, mas na forma mais efetiva de crítica, na medida em que implica paradoxalmente, a identificação e o distanciamento em relação ao objeto ou ao sujeito parodiado. [...] A paródia supõe entrar, ao mesmo tempo, numa relação de desejo e de ambivalência. Isso pode significar apropriar-se dos códigos ou das marcas daquele que se parodia para ser capaz de expô-lo, de torná-los mais evidentes e, assim, subvertê-los, criticá-los e desconstruí-los. Por tudo isso, a paródia pode nos fazer repensar ou problematizar a idéia de originalidade ou de autenticidade – em muitos terrenos. (LOURO, 2004, p. 85)

Independentemente de considerarmos as drags como personagens subversivos ou não, elas têm a capacidade de nos fazer pensar sobre a questão do gênero, já que todas as identidades, quaisquer que sejam, são representações. (RAMALHO, 2002) Mas Louro parece estar convencida de que, ao criarem os seus corpos “femininos”, corpos espetaculares, teatrais, as drag queens façam uma intervenção no sistema de gênero binário. Ela escreve:

A *drag* assume, explicitamente, que fabrica seu corpo; ela intervém, esconde, agrega, expõe. Deliberadamente, realiza todos esses atos não porque pretenda se fazer passar por uma mulher. Seu propósito não é esse; ela não quer ser confundida ou tomada por uma mulher, a drag propositalmente exagera os traços convencionais do feminino, exorbita e acentua marcas corporais, comportamentos, atitudes, vestimentas culturalmente identificadas como femininas. O que faz pode ser compreendido como uma paródia de gênero: ela imita e exagera, aproxima-se, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia. [...] A *drag-queen* repete e subverte o feminino, utilizando e salientando os códigos culturais que marcam esse gênero. (LOURO, 2004, p. 86)

Apesar das drags terem sido largamente incorporadas às grandes indústrias do entretenimento (SCHACHT E UNDERWOOD, 2004), muitos estudiosos crêem que elas ainda têm a capacidade de subverter as regras do “jogo do gênero”. Niles acredita que elas ainda tenham o poder de provocar, de nos desconcertar; o autor escreve:

Mesmo com a presença crescente das drags na cultura de massa nos anos 1990, elas ainda têm a capacidade de subverter. Por subversão, eu quero dizer a habilidade de exhibir os papéis e as relações de gênero e, desse modo, abalar as noções recebidas sobre a essência dos gêneros.<sup>54</sup> (NILES, 2004, p. 38)

Ele vai mais longe e diz que “ainda podemos usar a drag para nos libertarmos de valores que inibem nossa habilidade de expressar nossas naturezas e nossos desejos.”<sup>55</sup> (NILES, 2004, p.51)

---

<sup>54</sup> *Even with drag's increasing presence in mass culture during the 1990s, it still has the power to subvert. By subversion, I mean the ability to foreground gender roles and relations, thereby undermining the received notion of gender's essentialism.*

<sup>55</sup> *we can still use drag to chip away at values that inhibit our ability to express our natures and our desires.*

Porém, há discordâncias em relação a esse papel revolucionário das drag queens. Balzer estuda a atuação das drags em Berlim, capital alemã, comparando-as com as *tunten*, transformistas que já atuavam na Alemanha desde muito antes do surgimento delas. O estilo *tunten* de travestimento é visto como crítico, auto-parodiando a sociedade e a dominação masculina, bastante diferente do “entretenimento” proporcionado pelas drag queens:

As *tuntens*, que normalmente se vestem de maneira um tanto *trash* e, algumas vezes, de forma grotesca e teatral, usam a sua performance de gênero como um meio de afirmação e protesto político se distinguindo, deste modo, de outras incorporadoras alemãs das imagens femininas do *maisntream*. [...] Elas vêem a sua teatralização de gênero como expressão tanto da sua feminilidade interna quanto uma crítica a um certo modelo dominante de feminilidade. [...] As *tuntens*, de outro lado, representam no teatro a mulher comum: a garota do caixa do supermercado, a filha estúpida de um político de direita, a idosa no toalete, e às vezes apenas elas mesmas. Assim, elas combinam uma auto-paródia intrínseca com uma dupla crítica social, uma crítica à maioria masculina heterossexual e aos seus clichês, e também uma crítica às próprias travestis.<sup>56</sup> (BALZER, 2004, p. 61)

O autor prossegue afirmando que as drag queens são *conservadoras de gênero*, enquanto as *tunten* são definidas como *anarquistas de gênero*. Segundo ele, a necessidade das drag queens em copiarem modelos femininos internacionais, de serem vistas por audiências gays (e também heterossexuais) e de estarem na mídia, corrói qualquer possibilidade dessas personagens fomentarem uma subversão de fato; as drags, para ele, não criticam ou transgridem a construção social das identidades de gênero, enquanto as *tunten*, que buscam referências em outras figuras que não as da mídia e não baseiam suas performances no glamour característico das drags, podem ser consideradas muito mais transgressoras do que as primeiras. Balzer (2004, p. 68) afirma que “as atuais drag queens de Berlim têm seu foco na aparência e na performance e se conformam totalmente às expectativas sociais”<sup>57</sup>. Ou seja, na perspectiva do autor, se as drag queens obedecem e se adaptam às expectativas da sociedade, então dificilmente poderão ser consideradas subversivas.

No Brasil, nos anos 90, as drags se incorporaram ao *maisntream*, sendo convidadas para se apresentarem em festas e demais comemorações não vinculadas ao

---

<sup>56</sup> *Tunten, who tend to dress in a somewhat trashy and sometimes in a theatrical or grotesque way, use their gender performativity as a means of political protest/statement and to distinguish themselves from the German maisntream female impersonation. [...] They see their gender performativity as an expression of their inner femaleness as well as a criticism of a certain mainstream model of femininity. [...] Tunten, on the other hand, portray on stage the woman next door: the cashier girl in the supermarket, the dumb daughter of a right-wing politician, the old woman in the restroom, and often just themselves. Thus, they combine an intrinsic self-parody with a twofold societal criticism, a criticism of the heterosexual and male dominated majority and its clichés and of the genre travesty itself.*

<sup>57</sup> *the Berlin drag queens of today has a strong focus on appearance and performance largely conforms to societal expectations.*

público gay, ou seja, elas começaram a freqüentar ambientes onde as antigas caricatas e as travestis provavelmente nunca haviam sido antes convidadas. Isto nos faz pensar se elas conseguiram manter alguma forma de questionamento, subversão ou de “abalo” nas noções dominantes de gênero e de comportamento em suas performances, mesmo tendo sido, de certa forma, cooptadas pela sociedade heterossexista. A *Manchete* de 20 de fevereiro de 1999, em sua edição de cobertura de Carnaval, fala sobre uma festa, freqüentada por pessoas muito ricas, que teve como principal atração um grupo de drags:

No milionário baile *Uma Noite Tropical*, a sociedade carioca esbaldou-se em estilo polinésio e as *drags* fizeram a festa – Uma das maiores concentrações do PIB brasileiro sambou e pulou na ilha Francisca, em Angra dos Reis, no milionário baile *Uma Noite Tropical*, do Iate Clube do Rio de Janeiro. [...] O casal Miguel e Dayse Lowndes Dale, dono da ilha, organizou uma festa visual de flores, palhas, lanternas e tochas. Bem-humoradíssimas *drag queens* espalharam ainda mais alegria com seus risos de rosto inteiro. (MANCHETE, 20 de fevereiro de 1999, p. 21)

O trecho destacado da reportagem diz que as drags haviam sido contratadas, naquela ocasião, para entreterem um grupo de pessoas financeiramente muito privilegiadas, talvez na sua maioria heterossexual (o próprio casal dono da ilha era formado por um homem e uma mulher), durante o Carnaval. Não sabemos como foi a performance delas, mas acreditamos que elas tenham se apresentado de acordo com o gosto dos contratantes e o estilo da festa – rica e heterossexual.

Trevisan elabora uma explicação para a aceitação das drags pelos mais variados segmentos da sociedade e fala também da circulação delas por diversos ambientes (além das boates gays):

A atuação das *drag queens* foi facilitada por englobar um componente lúdico e satírico semelhante ao das caricatas do carnaval, o que as levou a transitar por áreas jamais imaginadas, como as concorridas festas de *socialites*, *shows* beneficentes e colunas sociais da grande imprensa. Em muitos casos, elas têm sido contratadas por boates, como agitadoras da noite, responsáveis por animar o público com suas estripulias. [...] A animação promovida pelas *drag queens* invadiu até o terreno político. Partilhando da nova consciência homossexual que emergiu na década de 1990, [...] as *drags queens* têm sido presença marcante nas Paradas do Orgulho Homossexual, em São Paulo e no Rio de Janeiro. (TREVISAN, 2007, p. 246)

Acreditamos que há inúmeras formas de ser drag queen e por isso não gostaríamos de atribuir a elas uma *essência subversiva* nem dizer que elas se conformam a uma construção cultural de identidade sexual, absorvendo-a passivamente. As drags são uma combinação de subversão e aceitação; como todos os comportamentos sociais, não há nada de inerentemente subversivo ou conformista em

suas performances. (SCHACHT E UNDERWOOD, 2004) Como diz Kirk (2004, p. 174), “drag é um certo espaço de ambivalência”.<sup>58</sup>

Entendemos que há drag queens que têm como característica algo que possa se aproximar a uma idéia de subversão. Suzy Brasil, considerada por nós uma drag caricata, pode ser vista como subversiva em relação à própria estética drag, pois ela não se “embeleza”; ela se “enfeia”. Por outro lado, as drags que copiam fielmente Carmen Miranda (ou qualquer outra estrela) podem simplesmente estar se conformando à imagem de um ícone vendida pela mídia. Já aquelas que fazem um deboche de Carmen, que se apropriam apenas de algumas características da diva, talvez estejam operando uma transgressão. Achamos que as drags, mais do que subverterem ou se conformarem às identidades sexuais estabelecidas, criam um próprio gênero que não é nem masculino e nem feminino, que só existirá no espaço/tempo do espetáculo: o *gênero drag*.

## 2.5 As drags caricatas – o local e o global

Adotamos a expressão estrangeira drag queen por considerarmos que, além da sua popularidade ainda ser expressiva (mesmo depois de quase duas décadas de uso no Brasil), ela é a que melhor define os personagens do universo dos travestimentos transgênicos com os quais trabalharemos. Por sua construção visual feita a partir de excessos e pela forma como consomem as imagens femininas - sem quererem ficar iguais a mulheres biológicas -, a personagem drag queen é a que melhor se adequa aos nossos propósitos.

No entanto, não seria possível escrever sobre as drag queens, principalmente no Rio de Janeiro, e não falar das caricatas, personagens que já existiam na cidade há décadas, muito antes da chegada da expressão estrangeira por aqui. Em nossa pesquisa realizada nos arquivos da Associação Brasileira de Imprensa, encontramos algumas reportagens sobre as caricatas, principalmente em revistas dedicadas à cobertura dos carnavais das décadas de 70 e 80. Bem antes das drags, as caricatas elas já causavam comoção nos cariocas. (ver figuras 3 e 4)

---

<sup>58</sup> *drag is a certain site of ambivalence.*





Figura 3: caricata vestida de “mulher-vaca”. (Revista Fatos e Fotos/Gente, março de 1981)



Figura 4: Grupo de caricatas posa para ensaio fotográfico. (Revista Fatos e Fotos/Gente, março de 1981)

A *Fatos e Fotos/Gente*, na sua cobertura do Carnaval de 1981, traz a seguinte manchete: “Caricatas: na hora de mostrar imaginação e criatividade, ninguém segura as alegres anarquistas”, e sob ela o texto: “Agora que o Canecão<sup>59</sup> foi conquistado, as Caricatas ganharam força. É a solução certa para quem quer assumir aos poucos, meio na gozação e mantendo a voz grossa”.(FATOS E FOTOS/GENTE, 16 de março de 1981, p. 21) Ao adjetivo ‘anarquistas’, podemos associar a liberdade, a alegria e o deboche que pareciam ser característicos das caricatas. Também é importante notar que “ser caricata” estava associado a “ser homossexual”, principalmente àquele que tem vontade de “assumir”, àquele que aproveita a época da folia para “se soltar”.

Havia uma especificidade visual nas caricatas, que era o excesso de maquiagem, as roupas cheias de plumas, paetês, brilhos, as vistosas perucas, as sandálias e botas de salto alto; tudo isso misturado fazia das caricatas figuras risíveis que, como as drags, parodiavam a imagem feminina, como mostra este trecho da reportagem: “Abanando os imensos leques, carregadas de pintura e enchimentos nos locais estratégicos, as caricatas gozam as mulheres e (por que não) os próprios travestis. É a anarquia total a serviço da liberação.” (FATOS E FOTOS GENTE, 16 de março de 1981, p.28) Faustina Bambolê que, segundo a mesma reportagem, era a “eterna líder das caricatas”, previa:

No ano que vem, vamos dar um olé na turma do silicone<sup>60</sup>. A nossa linha é da sátira, do deboche, a zona total. Nada de posar sério de mulher. É por isso que muita gente veio aqui com muita maquiagem e roupas geniais. O bloco das Caricatas cada vez aumenta mais! (FATOS E FOTOS GENTE, 16 de março de 1981, p. 24)

Ao descrever a “linha” das caricatas, Faustina ressaltava a sátira, a falta de seriedade, o figurino e a maquiagem especiais. Palomino, ao falar sobre as características das drag queens, diz:

O comportamento das drags é de brincadeira, de chiste. Mesmo mexendo sempre com as pessoas, o tom nunca é pesado. A atitude é sempre dessexualizada – apesar de muitos dos comentários e piadas terem a ver com sexo. Assim, as drags divertem todo o tipo de público, das bichas aos clubbers, das crianças aos héteros. (PALOMINO, 1999, p. 158)

Comparando a fala de Faustina Bambolê sobre as caricatas com as explicações de Palomino sobre as drag queens dos anos 90, percebemos que estas personagens têm características em comum, como o exagero estético, a diversão, a falta de vontade em se passar por uma mulher “de fato”.

---

<sup>59</sup> Tradicional casa de shows carioca.

<sup>60</sup> “Turma do silicone” era uma provável referência de Faustina Bambolê às travestis, que na época eram chamadas pela imprensa de *bonecas*.

Mas, se as caricatas já existiam por aqui há décadas, por que então o termo estrangeiro *drag queen* foi adotado largamente? Por que as antigas caricatas se tornaram *drags*? Isabelita dos Patins, ao ser perguntada sobre o surgimento das *drags* no Brasil, respondeu: “antes de *drag queen*, aqui no Brasil eram as caricatas”<sup>61</sup>. A própria Isabelita, em sua comunidade oficial no *Orkut*, durante algum tempo manteve a informação de que era a “*drag queen* mais antiga do Brasil”.

Acreditamos que a adoção da palavra *drag* feita pelas caricatas deve-se a uma necessidade dos indivíduos que incorporavam essas personagens de estarem integrados ao mundo dito globalizado, de criarem entre si uma pretensa identidade que poderia conectá-los a outras pessoas que compartilhassem dos mesmos interesses. É uma forma, portanto, de se integrar ao mundo, de se modernizar e, principalmente, de deixar de ser *local* para se tornar *global*. (BAUMAN, 1999) A cultura global que é difundida principalmente a partir dos Estados Unidos e da Europa está completamente implicada nas definições das culturas locais. (ANJOS, 2005)

Embora o fluxo das informações tenha caráter assimétrico, ou seja, que majoritariamente parta das regiões que têm mais poder econômico, político, cultural em direção àquelas que se encontram numa posição desprivilegiada em relação a estas mais fortes, acreditamos que as culturas ditas locais conseguem, muitas vezes, dialogar com as culturas hegemônicas, como estratégia de sobrevivência, negociando os significados e a utilização dos elementos impostos pela cultura dominante. (BENNET, 1998) Como escreve Anjos (2005, p. 21), “as ressignificações locais da cultura global sempre engendram recriações originais de produtos alheios.”

Uma dessas recriações, no caso das *drag queens* e das caricatas, é a “*drag caricata*”, que une a figura da *drag queen* (enquanto expressão da cultura hegemônica norte-americana) com a da caricata (representante da cultura local). Esse tipo de *drag* é bastante comum no Rio de Janeiro, provavelmente pela ação das caricatas, tão atuantes no nosso passado pré-*drag*. A *drag caricata* coloca-se enquanto “cidadã global”, ao acoplar a palavra *drag* ao seu nome, mas mantém os procedimentos e a postura mais escrachada das caricatas de décadas atrás. Longe de elaborarem uma construção visual tão requintada como a das top *drags* de São Paulo, as *drags caricatas* cariocas têm produção tão chamativa quanto, mas se baseiam mais no humor e no deboche para compor a visualidade dos seus personagens.

---

<sup>61</sup> Entrevista realizada pelo *Orkut*.

No Rio, temos como exemplo de drag caricata Suzy Brasil, que normalmente se apresenta com os dois dentes da frente pintados para dar a impressão que não os possui, figurino no estilo “popular” (elaborado com tecidos baratos e/ou composto por peças de roupa consideradas bregas) e peruca feita de palha de aço. Seja na Le Boy ou na Boate 1140<sup>62</sup>, lugares onde costuma se apresentar com frequência, Suzy diverte a platéia com seu deboche dos fatos da vida: falta de dinheiro, problemas amorosos e violência, por exemplo. Chama muito a atenção sua aparência nada bela ou glamurosa. E, no entanto, ela é uma drag - e também é caricata; ela adota parte de um nome vindo de uma cultura hegemônica sem deixar o adjetivo “local”.

Caso pretendêssemos estabelecer uma divisão rígida entre drag queens e caricatas, diríamos que as primeiras são glamour, enquanto as segundas são deboche. Porém, entendemos que as duas expressões não se excluem; elas podem estar juntas. Como consumidores populares que interpretam os textos importados de diversos locais e os adaptam aos seus gostos e às suas necessidades (FISKE, 2005), as caricatas cariocas incorporaram a palavra drag ao seu nome, e hoje há o estilo “drag caricata” de interpretar. Por isso, falávamos das várias formas de ser drag; enquanto algumas fazem do glamour e da sofisticação as principais características das suas personagens, outras partem para uma composição onde a sátira, o figurino nada requintado e maquiagem engraçada são os elementos mais importantes.

Apesar das diferenças, entendemos esses dois tipos de incorporação das figuras femininas - a baseada na idéia de glamour e a calcada no deboche e na precariedade visual - como “construções drag”, pela efemeridade do espetáculo e pelo exagero visual com que os seus intérpretes recriam as imagens femininas. A drag caricata e a top drag (e todos os outros tipos de drag queen que já existam ou que venham a ser criados) inventam uma nova mulher e, assim, fomentam outras possibilidades para as identidades de gênero. (ver figuras 5 e 6)

---

<sup>62</sup> Le Boy e Boate 1140: casas noturnas cariocas freqüentadas principalmente por homossexuais.



Figura 5: Drag queen ou caricata? Na Parada Gay carioca de 2008, ela fez o seu manifesto político, pedindo a legalização da união civil homossexual. (Acervo do autor)



Figura 6: A versão drag da polêmica cantora britânica Amy Winehouse pede que todos “vivam a sua diversidade” na Parada Gay carioca de 2008. (Acervo do autor)

### Capítulo 3: O CARNAVAL GAY CARIOCA

Segundo o senso comum, o Carnaval é a época onde tudo é trocado, a vida tem sua ordem invertida, as regras sociais são abandonadas e, dessa forma, tudo fica muito mais liberado. Esta visão é reiterada pela mídia e por muitos estudiosos, que entendem o Carnaval como um grande fenômeno de inversão. (DAMATTA, 1984) Nós, ao contrário, preferimos pensar o Carnaval enquanto um espaço de disputas e tensões que se refaz a cada ano, transformando-se, portanto, todo fevereiro ou março. (FERREIRA, 2004)

Pelo fato do Carnaval ser uma manifestação da cultura popular onde aceitação e recusa, tradição e modernidade, conflito e incorporação estão presentes, ele ganha contornos diferentes dependendo do local, cidade ou país em que acontece. Existem várias maneiras de se entender o Carnaval justamente porque não existe apenas uma única forma “correta” de se fazer e de se brincar o Carnaval; a festa tem formas plurais e, por isso, pode ser analisada sob diversos aspectos.

Vários segmentos da sociedade participam do Carnaval, algumas vezes interagindo uns com os outros, outras vezes alimentando segregações, exclusões e preconceitos. O Carnaval pode ser a época da felicidade e da alegria, do bem-viver e da liberdade, mas é também um momento no qual ocorrem disputas por territórios estabelecidos entre diferentes grupos, tornando-se assim uma época de conflitos e de afirmação de poder. Como escreve Green, “a idéia de que a diferenciação social simplesmente se funde durante o carnaval carioca num espírito ubíquo de *communitas* é de certo modo ilusória.” (GREEN, 2000, p. 337)

Para falar sobre a participação dos homossexuais no Carnaval do Rio de Janeiro, decidimos pesquisar a “festa gay” em um período determinado. Nossas reflexões se concentrarão nos registros dos chamados “bailes gays” na segunda metade do século XX, embora façamos referências, quando necessário, a décadas anteriores. Provavelmente por ter sido a partir do final dos anos 50 que começou a florescer de forma mais intensa no Rio de Janeiro uma sociabilidade gay (embora ainda muito reprimida pelas normas sociais de *bom comportamento e decência*), com a abertura de bares, saunas e discotecas dedicadas aos homens homossexuais (FIGARI, 2007), a visibilidade dos festejos carnavalescos frequentados por *enxutos, frescos, travestis*,

*viados, bichas e invertidos*<sup>63</sup> também tenha aumentado a partir dessa época. Isso trouxe alguns benefícios para a comunidade gay, mas também acarretou alguns sérios inconvenientes, como as constantes agressões físicas na entrada dos bailes carnavalescos e as perseguições policiais, como veremos mais adiante.

Ao dedicarmos nosso estudo às drag queens no Carnaval carioca e às suas incorporações da imagem de Carmen Miranda, colocamos nosso foco numa manifestação da *subcultura* gay masculina. Não faz parte desta pesquisa uma investigação mais aprofundada sobre a participação das mulheres homossexuais nos quatro dias de folia.<sup>64</sup> A questão que se apresenta, então, é: ou a participação das lésbicas na folia nunca foi significativa a ponto de suscitar, por exemplo, a formação de um grupo festivo que desfilaria em algum dia do Carnaval ou então a imprensa, por ignorância ou falta de interesse, nunca publicou muita coisa (ou nada) a esse respeito. Apesar de uma das mais famosas marchinhas de Carnaval ter o sugestivo nome de “Maria Sapatão”<sup>65</sup>, pouco se falou sobre a vivência das *marias sapatões* durante a folia. Talvez porque os homens gays tenham por costume participar da festa de forma muito exuberante visualmente – e por terem, desde os anos 50, se organizado em turmas e grupos que se freqüentavam, que compartilhavam interesses e que, mais tarde, lutariam pelos seus direitos civis<sup>66</sup> (TREVISAN, 2007) -, a homossexualidade masculina sempre foi mais evidente para a imprensa, ainda mais durante o Carnaval, época na qual as *bichas*<sup>67</sup>, propositalmente ou não, estavam mais propensas a aparecer

---

<sup>63</sup> Termos usados para designar homens homossexuais em meados do século passado. Alguns deles, como *bicha* e *viado*, são muito populares ainda hoje.

<sup>64</sup> Acreditamos que o universo gay feminino no Carnaval carioca é um excelente (e árduo) campo de pesquisa para aqueles que tenham interesse em dedicar-se a ele. Em nossas pesquisas nos periódicos disponíveis para consulta na Associação Brasileira de Imprensa do Rio de Janeiro, encontramos inúmeras reportagens sobre festejos de Carnaval realizados pela comunidade gay do Rio de Janeiro, principalmente a partir dos anos 1950. Os temas matérias eram sempre os “bailes de travestis e de bonecas” e/ou as “bandas gays”. Não encontramos matéria alguma sobre um “baile lésbico” ou uma sobre uma “banda *sapatão*” (adjetivo comum e vulgar para se referir às lésbicas no Brasil).

<sup>65</sup> “Maria Sapatão” é uma famosa marchinha de Carnaval, composta por João Roberto Kelly, imortalizada pelo apresentador de televisão Chacrinha, que diz: *Maria Sapatão Sapatão Sapatão / De dia é Maria / De noite é João / O Sapatão está na moda / O mundo aplaudiu / É um barato / É um sucesso / Dentro e fora do Brasil*. Apesar de usar abertamente o termo *sapatão*, ela não parece se referir a nenhum tipo de “Carnaval lésbico”.

<sup>66</sup> Segundo Green (2000) e Trevisan (2007), as primeiras redes de interação social e organizações para defesa dos direitos civis homossexuais que ficaram conhecidas eram formadas majoritariamente por homens. A participação das lésbicas nessas organizações e a criação de outros grupos formados por elas se intensificariam mais tarde, a partir dos anos 1970.

<sup>67</sup> Green explica como surgiu o termo *bicha* - sinônimo de homem homossexual. O termo “foi criado nos anos 1930. [...] Uma explicação para a origem do termo como expressão endógena da subcultura homossexual é a de que seria uma adaptação da palavra francesa *biche*, que significa corsa, feminino de veado. Parece plausível que os homens que freqüentavam uma subcultura estivessem simplesmente fazendo um trocadilho com a palavra *viado*, ao que adicionaram um toque de sofisticação com o uso do termo francês. Além disso, *biche* era também usado na França como um termo afetuoso para uma jovem mulher. Portanto, os jovens homossexuais poder ter criado um

e a ser fotografadas. Provavelmente, essa visibilidade maior do homossexual masculino em relação às lésbicas também seja um retrato da sociedade machista brasileira, especialmente no passado quando a sexualidade da mulher era muito pouco visível e discutida.

Nossas principais fontes de informação para a escrita deste capítulo foram as revistas das décadas de 50 a 90 do século XX, com destaque para *Fatos e Fotos/Gente*, *Manchete* e *O Cruzeiro*, responsáveis por fartas coberturas da festa carnavalesca. Usar registros feitos pela imprensa foi de especial relevância para nossa pesquisa, pois existe pouca literatura sobre a história dos blocos, bandas e bailes de Carnaval e de sua relação com a homossexualidade. Desejamos pensar nestes eventos associando-os aos espaços da cidade no qual eles ocorreram e à maneira como eram descritos pela imprensa de cada época. Queremos refletir sobre a relação das drags queens, travestis, transformistas, caricatas, gays, entendidos, bonecas e enxutos com determinadas regiões do Rio de Janeiro (em especial, Centro e Zona Sul) e sobre a maneira como as revistas mostravam estas personagens. Analisando os textos das publicações no decorrer dos anos, vemos que algumas transformações aconteciam a cada nova cobertura de Carnaval. As reportagens, ainda tímidas e pouco frequentes dos anos 60, foram substituídas por matérias maiores, com fotos coloridas e mais ousadas a partir da segunda metade da década de 70.

Nosso intuito não é fazer uma historiografia dos bailes e bandas gays do Rio de Janeiro. Por isso, fizemos uma seleção de quais eventos falaríamos aqui. Seguindo uma escala elaborada de acordo com o número de vezes que os acontecimentos eram citados nas revistas e livros por nós utilizados, e de acordo com o teor do que era dito sobre eles, acreditamos que alguns merecem destaque em termos de importância para a cidade e para o público homossexual – em especial para os homens que há décadas (ou séculos) fazem suas incorporações femininas. Certos “eventos carnavalescos gays” ficaram de fora de nossa seleção por terem sido pouco noticiados pela imprensa, por terem ocorrido apenas uma ou duas vezes, ou por não terem contribuído tanto para a ampliação dos espaços carnavalescos destinados aos homossexuais, como é o caso do Baile do Roxy Roller (que acontecia numa boate homônima na Lagoa), o Baile Pré-Gay do Sírio Libanês (que acontecia no Clube Sírio Libanês, também na Lagoa), o Baile da Roberta Close (que teve apenas uma edição, em 1985, no cabaré Asa Branca,

---

novo uso da palavra bicha, tanto como um jogo de palavras como para ironizar com a mordacidade do termo viado, ao adotá-lo como uma expressão afetiva para se referir a outro homem efeminado.” (GREEN, 2000, p. 145-6)



na Lapa) e o concurso de fantasias da “Bolsa Gay” (que acontecia numa região da praia de Copacabana intitulada popularmente de “Bolsa de Valores”, cuja frequência homossexual é consistente desde os anos 50)<sup>68</sup>. Desse modo, os eventos selecionados foram o Baile dos Enxutos, o Berro do Paulistinha, o Grande Gala Gay, a Banda de Ipanema e a Banda da Carmen Miranda.<sup>69</sup> Esses são os que, para nós, se tornaram mais importantes na história do Carnaval gay carioca e na vida dos incorporadores da imagem feminina.

### 3.1 Nem todo homem vestido de mulher no Carnaval é drag queen

Antes de falarmos sobre os foliões dos “bailes e bandas gays”, é importante explicar que nem todos os homens que se vestem de mulher no Carnaval são drag queens, travestis ou transformistas, nem tampouco estão necessariamente vinculados às práticas da subcultura gay. Há, por exemplo (principalmente em países europeus e nos Estados Unidos), uma atividade já praticada há décadas chamada *cross-dressing*, na qual homens (e mulheres também) vestem roupas do sexo oposto com propósitos explícitos de excitação erótica. De acordo com Steele (1997), a intenção dos *cross-dressers* não é sair às ruas em blocos carnavalescos, mas sim provocar desejo sexual em seus parceiros, que costumam ser do sexo oposto. E mesmo que o desejo do praticante do *cross-dressing* seja direcionado a um parceiro do mesmo sexo biológico, isso não seria suficiente para o classificarmos como uma drag queen. Sabemos também que, séculos atrás, quando mulheres eram proibidas de atuar como atrizes, os homens eram responsáveis por interpretar os papéis femininos no teatro. (HOLLANDER, 1996) Nem por isso podemos afirmar que os *cross-dressers* ou que os atores de antigas gerações eram drag queens ou homossexuais. Entretanto, não eliminamos a possibilidade desses homens heterossexuais serem, talvez, classificados como drag queens; isso dependerá do olhar que cada pesquisador lançar sobre os seus objetos de estudo. Nós, porém, conforme argumentamos no segundo capítulo, acreditamos que determinadas categorias de travestimentos transgenéricos podem ser mais intensamente associadas a práticas culturais e artísticas, celebrações,

---

<sup>68</sup> “Em meados da década de 1950, os homossexuais haviam ocupado uma área em frente ao hotel Copacabana Palace por eles denominada “Bolsa de Valores”, referindo-se à qualidade dos encontros e flertes que ocorriam lá.” (GREEN, 2000, p.262-3)

<sup>69</sup> Falaremos sobre a Banda Carmen Miranda no quarto capítulo desta dissertação, dedicado à estrela.

incorporações e teatralizações realizadas pelas comunidades gays ao redor do mundo – como nos parece ser o caso das drags.

Entretanto, gostaríamos de falar sobre um outro caso de “incorporação feminina” feitas pelos homens durante o Carnaval: os conhecidos “blocos de piranhas”. Seria bastante difícil precisar quando essa brincadeira começou, mas o hábito de certos homens *com H maiúsculo* vestirem-se de mulher durante o Carnaval do Rio já é certamente uma prática bastante antiga.

Trevisan, ao falar sobre os travestimentos que são aceitos de forma mais ampla pela sociedade brasileira, cita as inversões temporárias de gênero heterossexuais do Carnaval:

Na vida brasileira, parece que essa modalidade de travestimento teatralizado evoluiu por duas vertentes diversas. Uma – meramente lúdica – floresceu, de modo esfuziante, no carnaval [...], protagonizada por homens (inclusive pais de família) vestidos com roupas de suas esposas (ou irmãs ou mães ou amigas), durante pelo menos três dias ao ano. Já em 1885, no Rio de Janeiro, era possível encontrar uma firma francesa vendendo grande sortimento de disfarces, entre os quais incluíam-se “peitos de senhoras para homens que queiram vestir-se de mulher”. [...] No começo do século XX, era famoso o bloco carnavalesco de artistas e escritores, que saía do *Café Papagaio*, no centro do Rio de Janeiro, freqüentado por gente como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré (que lá tocavam) ou Lima Barreto, Luís Edmundo, Martins Fontes, Olavo Bilac etc. Entre outros personagens do seu bloco, era fundamental a presença de um certo Cordeiro Jamanta travestido de baiana, com duas “abóboras d’água compondo a linha do seio farto”. Em 1913, o Clube dos Democráticos apresentava entre seus foliões o grupo “As marrequinhas”, com homens travestidos de damas – não por acaso, “marrequinha” era um dos nomes com que se designava popularmente o órgão sexual feminino. Em 1921, durante o famoso Baile dos Artistas, no Teatro Fênix do Rio de Janeiro, a revista *Careta* flagrava detalhes curiosos, como o compositor Jaime Ovale, fantasiado de São João Batista, dançando com uma Salomé mulata, fantasia usada por um conhecido folião do período. Foi num outro Baile dos Artistas, aliás, que o famoso pintor Cândido Portinari apareceu fantasiado de menina – e assim deixou-se fotografar. (TREVISAN, 2007, p. 241-2)

Como mostra o texto, homens vestidos de mulher no Carnaval do Rio já existem pelo menos desde o século XIX. São casos de cidadãos cuja masculinidade estava “acima de qualquer suspeita” e que, em nenhum momento, tiveram sua heterossexualidade questionada, nem foram tidos como “invertidos”.<sup>70</sup> Ferreira diz que, em 1850, o Baile do Paraíso mandou publicar em seu anúncio no *Jornal do Commercio* (sic) que “o preço para homens, embora vão vestidos de mulher, é 2\$.” (FERREIRA, 2005, p.105) Vemos, então, que homem com roupa de mulher no Carnaval não é novidade, tampouco sinônimo de homossexualidade.

Como escreve Green (2000, p.340), “travestir-se durante o carnaval, contudo, não significava necessariamente que aqueles que praticassem essa transgressão de gênero eram homossexuais ou coniventes com o homoerotismo.” Vestir-se de mulher

---

<sup>70</sup> *Invertido* era uma da maneira “científica” (na verdade, bastante pejorativa) de chamar os homossexuais no século XIX e no início do século XX (Green, 2000; Trevisan, 2007).

não quer obrigatoriamente dizer que as regras de masculinidade e feminilidade sejam suspensas. Um exemplo é o caso da Rainha Moma, Sua Majestade Frederica Augusta, a Coração-de-Leoa<sup>71</sup>, uma sátira do Cordão do Bola Preta, famosa agremiação carnavalesca carioca, à figura do Rei Momo. O grupo autorizava e incentivava um de seus membros a se travestir de mulher para brincar o Carnaval, mas não permitia que, entre estes mesmos membros, existisse algum homossexual, como deixava claro um regulamento seu dos anos 1940, segundo um de seus participantes: “De modo algum pederastas podiam ingressar no Bola.” (GREEN, 2000, p.341) O que era permitido, então, era uma *alteração* de gênero que não agredisse os rígidos padrões heterossexuais do grupo. Ao vestir trajes de mulher, eles não estão indicando uma inversão de sua identidade sexual ou de seu papel enquanto homens “de fato”. A suposta transgressão, nesse caso, estava limitada aos símbolos superficiais da sociedade. A Rainha Moma Frederica Augusta teria de ser, realmente, um verdadeiro macho. (ver figura 7)



Figura 7: A Rainha Moma Sua Majestade Frederica Augusta, a Coração de Leoa, do Cordão do Bola Preta. (Revista O Cruzeiro, 28 de fevereiro de 1953)

---

<sup>71</sup>O CRUZEIRO, 28 de fevereiro de 1953.

Em 1981, décadas após a criação do grupo “As marrequinhas” (TREVISAN, 2007) e da coroação de Sua Majestade Frederica Augusta, a *Fatos e Fotos/Gente* publicava uma pequena matéria sobre um bloco carioca formado por homens que se travestiam de mulher. O texto não deixava dúvidas sobre a *macheza* desses homens que desfilavam no conhecido Bloco das Piranhas<sup>72</sup> de Madureira. Aliás, a profissão dos integrantes do grupo era, entre todas as ocupações, provavelmente a mais associada à virilidade: jogador do futebol. O texto dizia:

Pega ela peru – a face oculta dos alegres rapazes do futebol: liderado por Moisés, ex-zagueiro da Seleção brasileira, atualmente jogando no Bangu, o Bloco das Piranhas animou as ruas do subúrbio de Madureira, no sábado. Mesmo saindo com meia hora de atraso, as Piranhas mostravam um clima de total descontração. Um dos motivos para o atraso foi a quebra do jipe que puxava os vagões dos músicos. Vários jogadores de futebol – Luizinho das Arábias, René, Ademir, Alcino, Carlos Roberto, Fernando, Tobias, Júlio e Ronaldo – participaram da folia. Muitos jogadores foram vestidos com roupas cedidas pelas esposas. Zico, que prometera comparecer a caráter, não foi, atendendo a pedidos de sua esposa Sandra. Mas mesmo sem a presença do atacante do Flamengo e da Seleção brasileira, o Bloco das Piranhas fez Madureira sambar. (FATOS E FOTOS/GENTE, 16 de março de 1981, p. 37)

Três anos depois, a *Manchete* noticiou o desfile das piranhas naquele ano, no mesmo bairro de Madureira. E dessa vez, mesmo que usando de bom humor, deixou clara a orientação sexual dos “partidários” do bloco, para que ninguém ficasse em dúvida:

Piranhas: a irreverência sai às ruas – elas desmunhecaram, sambaram e piranharam à vontade, bem esrachadas. Como em São Paulo, onde também há todo ano esta gozação tradicional e os craques Serginho e Ataliba comandam o *transdesfile*, no Rio não faltou animação popular ao Bloco das Piranhas. 1984, afinal, foi um grande ano para o carnaval de rua. E dentro do espírito de gozação e *gayzação* do carioca, nunca houve tantas bonecas e *sujas* rodando bolsinha pelas ruas de Madureira. À frente delas, dois falsos entendidos: Manguito e Perivaldo. Mas ninguém pisou na bola e o samba rolou. (MANCHETE, 17 de março de 1984, p. 51)

Duas expressões usadas no texto da reportagem, repleta do famoso humor carioca, nos mostram que não havia motivos para que os leitores duvidassem da heterossexualidade dessas *piranhas*. Em primeiro lugar, a expressão “ninguém pisou na bola” parece ser uma referência à profissão dos foliões (futebolistas), mas também um termo popular de afirmação da “coisa certa” a fazer, ou seja, gostar de mulher. Ao contrário, “pisar na bola” seria mostrar alguma tendência, mesmo que bastante disfarçada, à homossexualidade. Outra expressão usada no texto, “falsos entendidos”, são uma referência à não-homossexualidade dos integrantes do bloco, que apenas brincavam de desmunhecar ou, num termo bem contemporâneo, de “dar pinta”, já que

---

<sup>72</sup> “Piranha”, no linguajar popular carioca, é a palavra usada para se referir a uma mulher espalhafatosa e vulgar que, normalmente, possui vários parceiros sexuais.

*entendido* era uma palavra muito popular nos anos 70 e 80 como sinônimo de homossexual.<sup>73</sup> (GUIMARÃES, 2004)

Os exemplos mostram que nem todo homem caracterizado femininamente é necessariamente uma drag queen; além disso, se no Carnaval há uma “liberalidade” maior no comportamento dos indivíduos, ao mesmo tempo padrões de afirmação heterossexual podem ser mantidos – até por homens vestidos de mulher. Como afirma Figari,

Mesmo que os heterossexuais parecessem transgredir as normas de gênero em suas performances carnavalescas, na realidade era uma representação em sentido burlesco mais que desafiante, uma performance estética baseada no grotesco. Na verdade, o caráter *camp* ou caricato, mesclando as roupas e trejeitos femininos com características masculinas, como o bigode, barba, pêlos no corpo, encenava a “paródia” do efeminado. Mediante a comicidade e a paródia do feminino, da passividade, de algum modo reforçava-se a masculinidade, mostrando quão longe um homem poderia ir, muito além de seus próprios limites... e inclusive retornar. (FIGARI, 2007, p. 326)

### 3.2 A apropriação da cidade pelos gays durante o carnaval

Ao analisarmos a história da apropriação de um setor da festa carnavalesca pelos homossexuais no Rio de Janeiro, vemos que isto não aconteceu sem lutas, agressões, violência - e, como não poderia deixar de ser, também sem muito deboche e diversão. Aqui, mostraremos argumentos que vão contra a idéia de que o Carnaval é, como aponta o senso comum, uma época totalmente livre de preconceitos, quando as diferenças são esquecidos em nome de uma possível “democracia momesca”. Se o Carnaval por si só permitisse que todas as pessoas compartilhassem de um mesmo ideal de igualdade e “inversão”, muitos homossexuais, por exemplo, não teriam sido vítimas de agressões físicas e morais (tanto por parte da força policial quanto dos populares) durante o Carnaval, inclusive nas entradas dos bailes idealizados para recebê-los em décadas passadas. (GREEN, 2000) Figari, referindo-se à sociabilidade gay que se intensificava na segunda metade do século XX, escreve que

uma segunda resignificação ocorria em espaços e eventos, como o carnaval, em que, mais que transgressão, havia “camuflagem”. As bichas elegiam o carnaval como possibilidade de experimentação estética e de uma visibilidade aparente, no sentido de escondida: apenas visíveis para eles mesmos, que mais ou menos podiam confundir-se com os “homens” disfarçados de mulheres”. Como distinguir então um caricato de uma estilização feminina representada por uma bicha? Onde estava o limite do grotesco e a performance travesti? O carnaval e suas possibilidades de transgressão formal possibilitavam essa particular convivência semântica para um mesmo fenômeno. (FIGARI, 2007, p. 402)

---

<sup>73</sup> Como diz um dos entrevistados de Guimarães (2004), “Entendido é uma palavra besta para dizer homossexual, veado, sabe? É a mesma coisa. Tudo transa com homem – entendido, homossexual, veado, andrógino.” (GUIMARÃES, 2004, p. 101)

O Carnaval, apesar de ser uma festa que possibilita às pessoas diversão, alegria e uma certa liberalidade de comportamento, nunca foi tão “invertido” assim. Se havia de fato uma inversão, era a troca (temporária ou permanente) de sexo feito por esses homens que queriam cair na folia e que, para isso, tiveram que lutar incontáveis vezes contra a brutalidade dos representantes da lei e de outros foliões. E pode ser que essa inversão, em determinadas ocasiões, mais tenha *enrustido* o folião do que o libertado. Figari nos dá a dimensão do quão difícil podia ser entrar ou sair de um baile gay:

Nos bailes de travestis, podia-se (sic) ver homens abraçados, dançando juntos, beijando-se e até tendo relações sexuais sem pudor algum. Mas nem tudo era tão livre assim, outro público ia precisamente divertir-se perseguindo as “bichas”. Por tal motivo, não se podia chegar totalmente “montado” aos distintos bailes: “Mas era uma coisa proibida, você entrava no cinema, você levava a roupa na mala, porque você não ia vestido, você mudava a roupa lá dentro do cinema, maquiava-se, brincava, brincava; depois de terminada a festa, você ia embora” (Fernando). Na saída, as “bonecas” se expunham às agressões da “plebe”, “Nesse corredor polonês” (Fernando), à perseguição do policial e ao assédio da imprensa sensacionalista em busca do exótico. Como relata Laura de Vison<sup>74</sup>: “Um carnaval, as pessoas me agarraram na rua, me agrediram, me rasgaram a fantasia. Eu não sei por quê... talvez porque eu era muito gostosa.” (FIGARI, 2007, p. 392)

Embora não pensemos no Carnaval como esse espaço idealizado onde as diferenças simplesmente sumam para dar lugar a uma sociedade igualitária, democrática, onde todos os cidadãos façam parte de uma mesma alegria, exclusivamente pelo fato de se estarem na época da folia, é notório que em especial no passado, antes de existirem as paradas gays atuais, os homossexuais ficavam mais em evidência durante o Carnaval do que na rotina da vida diária. Para muitos homossexuais, o Carnaval também foi um espaço importante na formação de grupos de amigos, de indivíduos que se reconheciam através de atitudes e preferências. (GUIMARÃES, 2004) Os dias de folia, deste modo, são de grande relevância na formação do que se convencionou chamar de identidades gays. (CUCHE, 1999) Para estes homens, o Carnaval tornou-se um excelente espaço para suas exibições e deu-lhes oportunidade de encontrar amigos, parceiros amorosos e pessoas que compartilhavam de seus gostos estéticos e preferências sexuais. Se às vezes eles eram recebidos com aplausos e admiração, em diversas ocasiões tiveram que conviver com ofensas, agressões e violência vindas daqueles que achavam seu comportamento indecente ou anormal.

Os gays se apropriaram do Carnaval e criaram dentro dele os seus espaços de convivência. Como escreveu Sépia,

---

<sup>74</sup> Laura de Vison: famosa transformista carioca conhecida por suas performances “abusadas” que lidavam com o humor e com o grotesco.

ninguém mais duvida de que os *gays* já conquistaram um largo espaço no arco da sociedade. Há muito tempo, nem só de carnaval vivem os rapazes da banda<sup>75</sup>. De qualquer maneira, são eles, aparentemente, que mais sentem o fim da folia. Principalmente aqueles para quem ser *gay* ainda significa ter uma identidade secreta. Ao fim do sonho do último Gala Gay, muitos choraram ao cair na *real*. E não era para menos. Afinal, há uma libélula aprisionada em muitos funcionários públicos, austeros burocratas, executivos, halterofilistas, jogadores de futebol, leões-de-chácara, repórteres de polícia e tantos outros machões que fazem esse mundo que a gente só vê uma vez por ano. (SÉPIA, Flávio. O sonho acabou. In: FATOS E FOTOS/GENTE, 13 de março de 1983, p. 66)

Durante o Carnaval, havia várias festas destinadas ao público gay que só fizeram crescer depois dos anos 60, entre outras coisas em razão do aumento da publicidade em torno delas. O Baile dos Enxutos, por exemplo, passou a ter cobertura da imprensa cada vez mais ampla e a receber patrocínio do jornal Última Hora e da fábrica de bebidas Antártica. (GREEN, 2000) Com o passar do tempo, a participação dos gays no Carnaval carioca era cada vez mais alardeada por alguns meios de comunicação. Em 1984, a *Manchete*, afirmava haver uma “epidemia *guêi* que anda a assolar o Carnaval carioca”. (MANCHETE, 24 de março de 1984, p.106) No entanto, deve-se notar a diferença que há entre essa pretensa aceitação de todos durante o Carnaval e o decorrer dos dias comuns, onde a intolerância e o preconceito continuam a existir. Green escreve:

Para muitos observadores estrangeiros, de Buenos Aires a São Francisco e Paris, essas imagens variadas dos homossexuais brasileiros, extrovertidos e licenciosos, que expressam a sensualidade, a sexualidade ou a atitude *camp* durante o carnaval, acabaram sendo confundidas com uma suposta tolerância da homossexualidade e da bissexualidade nesse país. A permissividade aberta no carnaval, assim diz o estereótipo, simboliza um regime sexual e social que aceita a ambigüidade sexual sem restrições, incluindo a sexualidade do homem em relação ao homem. Quando as fantasias de carnaval são despidas e a vida retoma seu curso normal, surge um quadro um tanto diferente da tolerância em relação aos homossexuais no Brasil. [...] As imagens contraditórias das festas permissivas do carnaval e a brutalidade dos assassinatos são alarmantes, assim como as tensões entre a tolerância e a repressão, aceitação e ostracismo estão profundamente arraigadas na história e cultura brasileiras. Da mesma forma que o mito – bastante disseminado – de que o Brasil é uma democracia racial obscurece os padrões enraizados de racismo e discriminação, também a noção de que “não existe pecado ao sul do Equador” esconde um amplo mal-estar cultural diante dos relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo, no maior país da América Latina. (GREEN, 2000, p. 23-6)

Embora a cultura brasileira imponha uma série de restrições ao comportamento homoafetivo, o Carnaval se tornou, apesar de todos os preconceitos, o período do ano no qual os homossexuais se apropriam de forma mais intensa – e lúdica – de vários espaços da cidade. Atualmente, temos as paradas do orgulho gay que cumprem também a função de fazer com que os homossexuais ocupem as vias públicas, mostrando suas reivindicações políticas, seus afetos, trejeitos e deboches com maior liberdade do que nos dias comuns. Anos atrás, talvez o Carnaval fosse uma espécie de

---

<sup>75</sup> *Rapazes da banda* foi o título de uma peça gay que fez sucesso no Brasil nos anos 60, cujo nome original era *The boys in the band*.

grande parada gay para muita gente. Da mesma forma que os bares e as boates criados no Rio de Janeiro a partir do final dos anos 50 para receber os homossexuais passaram a funcionar como espaços entre o privado e o público, os bailes de Carnaval serviam como uma oportunidade para que o particular se tornasse mais explícito. (GREEN, 2000)

Um dos períodos mais conturbados para a vigência destes bailes gays foi o final da década de 60 e o início dos anos 70, durante a ditadura militar. O Baile do Municipal, por exemplo, que não era propriamente um baile de travestis, mas que congregava um grande número de homossexuais, não teve permissão para ser realizado em 1971. (TREVISAN, 2007) Nessa mesma época, as prisões de travestis, transformistas e gays efeminados eram tão grandes durante o Carnaval que foi criado, por estes próprios personagens, um bloco formado nas escadas da delegacia para onde eles eram levados chamado “O que eu vou dizer em casa?” que conseguia, apesar da violência e do constrangimento da prisão, brincar com a situação. Como relata Figari:

um bloco de travestis extremamente original era “O que eu vou dizer em casa?”, formado por uma maioria de enxutos e travestis detidos pela polícia nas entradas dos bailes nos teatros e cinemas da cidade. As travestis, liberadas na quarta-feira de cinzas, ainda fantasiadas, improvisavam um show nas escadas das delegacias de polícia. O bloco começou a congrega multidões que foram observar e divertir-se com o estranho espetáculo dos foliões saindo das delegacias de polícia, e até os jornais chegaram a anunciar o desfile. Em 1967, eram mais de 700 foliões, que depois do desfile nas delegacias de polícia continuavam alegremente no Bloco de Cinzas pela Avenida Rio Branco. (FIGARI, 2007, p. 392)

O humor, tão característico destes *degenerados sexuais* sempre foi, na verdade, uma estratégia de sobrevivência e também um modo de delimitar o seu espaço no Carnaval, uma forma de se apropriar da festa e criar o seu espaço dentro dela. (GUIMARÃES, 2004)

Apesar de todas as dificuldades impostas pela censura oficial e pela hostilidade dos setores mais conservadores da sociedade, a partir dos anos 60 a visibilidade dos homossexuais durante o Carnaval só fez aumentar, mesmo que eles fossem mostrados pela imprensa muitas vezes de forma bastante estereotipada e até negativa. O Centro da cidade do Rio de Janeiro foi essencial nesse movimento de conquista de espaço e de visibilidade dos adeptos do homoerotismo. Se no final do século XIX o travestismo, inclusive durante o Carnaval, era proibido por lei<sup>76</sup> (FIGARI, 2007), agora o Centro carioca era inundado em todo mês fevereiro (ou março) por essa massa de homens que queria brincar de ser mulher.

---

<sup>76</sup> Embora, segundo Figari (2007), durante o Carnaval a polícia muitas vezes fizesse vistas grossas aos travestidos.



### 3.2.1 O Centro do Rio como espaço determinante para a formação do Carnaval gay

O Centro do Rio de Janeiro foi um lugar especial para a formação do chamado Carnaval Gay Carioca. Hoje, quando pensamos em blocos e lugares onde os homossexuais são bem vindos, logo lembramos da Banda de Ipanema, que desfila no bairro homônimo da Zona Sul do Rio de Janeiro, e no Grande Gala Gay, que acontece na casa de espetáculos Scala, no Leblon, também na Zona Sul da cidade. Se voltarmos um pouco no tempo, lembraremos da Banda da Carmen Miranda, fundada em 1985, que também fazia o seu cortejo pela badalada Ipanema. Contudo, entre as décadas de 50 e 80, era no Centro da cidade que os homossexuais iam aproveitar a folia.

A estreita relação entre os homens homossexuais e o Centro da cidade é antiga. No século XIX, com a crescente urbanização do Rio de Janeiro, o Centro passa a ser o lugar da cidade que recebe todas as novidades, onde as pessoas vão para ver e ser vistas. Cafés, lojas, restaurantes e teatros, ou seja, tudo o que havia de mais interessante estava no centro. O cinema chega ao Brasil em 1896 na Rua do Ouvidor, uma das mais tradicionais do Centro, quando acontece a primeira exibição cinematográfica em solo nacional. (MOTTA, 2004) Todas as novidades aportavam no Brasil através do Centro carioca, que era a grande vitrine da cidade e do país. O Rio se tornava sinônimo do Brasil que enchia de orgulho os governantes e que deveria também alimentar a vaidade dos cariocas. Motta escreve:

A identificação do Rio com o Brasil penetrou tão profundamente o espírito de sua metrópole que as grandezas do Rio são as grandezas do Brasil; as fragilidades do Rio são as fragilidades do Brasil; o calor do Rio, o calor do Brasil; a paisagem do Rio, a paisagem do Brasil... (MOTTA, 2004, p. 48)

Já no início do século XX, o então prefeito Francisco Pereira Passos desejava fazer do Rio de Janeiro uma “Paris tropical”. Os edifícios elegantes e as grandes avenidas inspiradas nos bulevares parisienses buscavam substituir as ruas sem iluminação, as vielas tortuosas e os becos perigosos. A intenção era trazer, de fato, um pouco da “luz” da capital francesa para o Rio e injetar uma dose maciça de glamour na cidade, especialmente no Centro, que é normalmente o local mais movimentado de todas as metrópoles. (PEREIRA, 1992) Ao mesmo tempo, pretendia-se eliminar da visão da elite carioca as nossas ancestrais mazelas sociais, como a população pobre e suas moradias precárias. (MOTTA, 2004) Porém, como afirma Green,

A mudança forçada dos habitantes pobres de algumas áreas centrais e as fachadas arquitetônicas de influência francesa delineando a nova via pública principal da cidade, a

Avenida Central (mais tarde rebatizada como Avenida Rio Branco), produziram um ambiente ainda mais prazeroso à elite carioca. Contudo, o plano de renovação não eliminou por completo a evidência de caos, pobreza e deterioração urbana consideradas impróprias pela alta sociedade carioca. A prostituição sobreviveu em algumas partes da área central. O crime continuou a ser uma ameaça àqueles que freqüentavam as áreas recém-inauguradas do centro. Homens e mulheres pobres, especialmente negros, ainda mascateavam seus artigos nas ruas. E os homens que apreciavam relações sexuais com outros homens apegaram-se, obstinadamente, aos vários pontos do centro da cidade dos quais se haviam apropriado como lugares públicos para encontrar parceiros sexuais e socializar-se com os amigos. (GREEN, 2000, p. 53)

Ou seja, apesar de toda a preocupação do governo em dar uma nova feição europeizada ao Centro da cidade, na qual a segregação racial e os *desvios sociais* deveriam ficar bem escondidos, esses planos não conseguiram ser completamente realizados. Como a realidade é sempre muito mais complexa do que qualquer projeto, negros, prostitutas e homossexuais continuaram a fazer parte do dia-a-dia do Centro do Rio.

Dentro dos limites geográficos do Centro carioca, o espaço que mais recebeu, desde o final do século XIX até os anos 80, a visita de homossexuais foi uma praça conhecida como Largo do Rossio<sup>77</sup>, nas imediações do que atualmente muitos chamam de “Centro velho do Rio” e que em 1890 foi rebatizada como Praça Tiradentes, denominação usada até hoje. Até nas comédias teatrais da virada do século XIX para o XX, a região já era citada como um ponto de encontro dos homossexuais. Trevisan (2007, p.240) diz: “Certas comédias de Martins Penna, passadas no Rio de Janeiro, faziam referência à moda da infalível gravatinha vermelha<sup>78</sup> no traje dos ‘invertidos’ e ao largo do Rossio [...] como ‘local predileto dos pederastas do tempo’.”

A nobre área, que havia sido a escolhida para abrigar a imagem do nosso primeiro imperador em posição de triunfo, passou, no final do século XIX, a receber um grande número de homossexuais interessados em fazer amigos, flertar e encontrar parceiros para furtivas relações sexuais. Figari (2007) escreve que as reclamações das *peessoas de bem* que por ali circulavam e trabalhavam em relação ao número de homossexuais que ficavam fazendo o seu *footing* noturno no Rossio eram tamanhas que, em 1878, o secretário de segurança pública determinou que as quatro entradas para os jardins da praça fossem fechadas diariamente à meia-noite. Apesar da interdição, os homens que se interessavam em encontrar outros homens continuaram a

---

<sup>77</sup> O Largo do Rossio, hoje Praça Tiradentes, tem como ponto de referência uma grande imagem de D. Pedro I montado num corcel e levantando nas mãos um rolo de papel representando a constituição da nação. Esta estátua foi erguida por ordem de D. Pedro II, em comemoração ao quadragésimo aniversário da declaração de independência brasileira, em 1862. (MOTTA, 2004)

<sup>78</sup> O uso de gravatas vermelhas era uma moda adotada pelos homossexuais no Rio de Janeiro no princípio do século XX. (TREVISAN, 2007)

ter na praça um local de interações sociais e sexuais bastante frutífero. Desta época, veio a fama da Praça Tiradentes ser um local bastante freqüentado pelos homossexuais e, provavelmente por esse motivo, as celebrações carnavalescas associadas ao público gay ganharam força nessa região da cidade. Mesmo com as constantes investidas da polícia na região para reprimir comportamentos tidos como ofensivos à moral e aos bons costumes, o local continuou, por muitas décadas, a ser um dos mais famosos pontos de encontro dos homossexuais no Rio. (TREVISAN, 2007) Como dizia *O Cruzeiro* em 1965, a Praça Tiradentes era “uma espécie de quartel general dos travestis da Guanabara”.<sup>79</sup> Vinte anos depois, a Praça Tiradentes continuava a ser associada à homossexualidade masculina, e a *Manchete* afirmava que ela era a “alma gay carioca”.<sup>80</sup>

### 3.3 Os bailes gays

Nosso principal propósito nesta seção do trabalho é pensar sobre o que foi dito pela imprensa com relação às festas carnavalescas freqüentadas pelo público gay na segunda metade do século passado. Estudando as coberturas que a mídia fazia destes eventos, podemos compreender melhor a importância que estas manifestações da subcultura gay tiveram para a configuração do que hoje compreendemos como Carnaval. Ora saudados pela mídia como expressão legítima do Carnaval, ora rechaçados como imoralidade ou como algo que não corresponderia ao *verdadeiro* Carnaval, os “bailes de travestis” (como eram denominados por grande parte dos jornalistas) são populares há muitos anos.

As informações sobre a participação de homossexuais em diversos bailes de Carnaval datam de antes do século XX. Figari (2007) explica que o tradicional baile de máscaras realizado no Teatro São Pedro, em 1880, havia sido invadido pelos *frescos* – maneira como os homossexuais eram popularmente chamados no século XIX – e que, então, eles passaram a ser o público mais fiel deste evento.

Pode parecer que o Centro da cidade sempre foi *naturalmente* receptivo aos bailes gays, mas esse espaço tão importante para os homossexuais cariocas não foi conquistado sem lutas e adversidades. Nem na década de 60, quando padrões de comportamento (inclusive sexuais) foram drasticamente modificados, a situação ficou mais fácil para os freqüentadores desses bailes – apesar de nessa época boa parte da

---

<sup>79</sup>O CRUZEIRO, 25 de fevereiro de 1967, p. 22.

<sup>80</sup>MANCHETE, 14 de março de 1987, p. 102.

imprensa já fazer uma cobertura menos moralista dos eventos. Embora as revistas não divulgassem esse tipo de ocorrência, muitas agressões aos foliões homossexuais aconteciam na entrada e na saída dos bailes. Tudo era muito paradoxal, pois ao mesmo tempo que a popularidade destes eventos crescia, havia momentos em que a repressão à sua realização aumentava. Green conta que

Em 1971, como resultado da política do novo governo que proibia explicitamente a participação de travestis nos eventos carnavalescos, os organizadores das festas barravam muitos deles nas portas dos bailes. Ao explicar o banimento de travestis e de seus bailes, Edgar Façanha, diretor da Divisão de Censura e Entretenimento Público, deixou clara a posição do governo: “Os homossexuais não podem ser proibidos de entrar nos bailes públicos, desde que se comportem convenientemente”. Ele admitia que as novas restrições sobre as festividades carnavalescas eram na verdade destinadas a acabar com os bailes de travestis: “O propósito policial é apenas o de não permitir os bailes exclusivos para travestis, seja qual for o nome desses bailes ou o local para a sua realização.” (GREEN, 2000, p. 369-370)

Obviamente, os intuitos do governo não foram alcançados e as travestis não foram extirpadas do Carnaval. Apesar da repressão, os bailes continuaram a existir e a proliferar. Parece que, quanto mais difícil era sobreviver ao aparato policial e às agressões dos que consideravam aqueles espetáculos imorais, mais os bailes se tornavam importantes e se afirmavam como espaços receptivos aos que se desviavam da heteronormatividade social. (BUTLER, 2003) Nesses acontecimentos carnavalescos, os homossexuais criavam um sentimento de unicidade e de comunidade, o que tornava mais fácil a sobrevivência num mundo tão hostil. (GUIMARÃES, 2004) Além do mais, nesses espaços os *partidários* do homoerotismo podiam exibir as suas elaboradas fantasias, serem admirados por sua criatividade e receberem aplausos. Por isso, eles encararam todas as vicissitudes, seguraram a barra e continuaram a ir aos seus bailes.

### 3.3.1 O Baile dos Enxutos

O Baile dos Enxutos<sup>81</sup> foi o evento que mais popularizou o conceito de “baile de travestis”, expressão pela qual a imprensa costumava chamar os bailes frequentados pelos homens homossexuais. Embora o Baile dos Enxutos passasse, principalmente a partir de meados da década de 70, a receber grande cobertura das revistas, nos anos 50 e 60 ele era noticiado por estas mesmas publicações de forma bem mais tímida. E, muitas vezes, ele nem era considerado parte do Carnaval *oficial*. Um trecho do que

---

<sup>81</sup> “Enxuto” era outro sinônimo para homossexual muito usado no passado. Segundo Trevisan (2007), ele era uma referência a uma outra gíria – “enxuta” – usada, dessa vez, como sinônimo de mulher bonita.

Afrânio Brasil Soares escreveu para *O Cruzeiro*, em 1965, ilustra o olhar excludente que boa parte da imprensa lançava sobre o baile:

Travesti tem Baile - Eles ainda não estão no calendário carnavalesco do Estado da Guanabara. Mas já aparecem como sendo um momento de curiosidade com o seu baile na sexta-feira, que precede os quatro dias do Reinado de Momo. O Baile dos Enxutos foi um baile de folia carnavalesca sem perda de um minuto sequer. E assim acabou a noite. *No dia seguinte começaria o Carnaval.* (grifo meu) O Rio de Quatrocentos Anos iria passar a viver quatro dias de alegria. A festa dos travestis fora apenas um momento de curiosidade. (SOARES, Afrânio Brasil. In: O CRUZEIRO, 20 de março de 1965, p. 100-1)

Pelas palavras do jornalista, percebemos que o Baile dos Enxutos, além de não fazer parte do calendário oficial da folia carioca, também não era considerado como um verdadeiro baile de Carnaval. A “festa dos travestis” da Praça Tiradentes era apenas uma excentricidade, algo engraçado que precedia o início da folia oficial. Isto é, o Baile dos Enxutos ainda não era Carnaval *com C maiúsculo*. Talvez Soares tenha se colocado desta maneira para evitar que o tradicional Carnaval carioca fosse associado a uma celebração dos gays. Eles (os gays) podiam até comemorar, festejar, fazer o seu baile, mas suas celebrações não deveriam ser confundidas com o Carnaval *real*.

Apesar dessa quase rejeição por parte da imprensa dos anos 50 e 60, vinte anos depois, em algumas reportagens, a história do Baile dos Enxutos era resgatada – provavelmente, quando o evento já era considerado parte oficial da folia carioca. Álvaro Marzullo (um dos irmãos Marzullo, idealizadores do Baile dos Enxutos) relatou, em 1980, à *Fatos e Fotos/Gente*, como foi o início do evento:

Tudo começou em 1949 – diz Álvaro Marzullo, 56 anos, casado, três filhos – quando eu e meu irmão, Vicente, e um bilheteiro do Teatro Recreio, o Dudu, pensamos numa maneira de ganhar dinheiro, porque a situação era a pior possível. [...] Walter Pinto era o dono do teatro e, como a gente não podia pagar o aluguel, ele aceitou entrar de sócio. (FATOS E FOTOS/GENTE, 03 de março de 1980, p. 30)

A *Fatos e Fontes/Gente*, em 1981, relatou de maneira bem humorada o início daquele que se consagraria como o principal baile gay da Praça Tiradentes:

No início, era o caos. Enrustir era necessário. De preferência em longos bem-comportados e sem exageros sensuais. Tudo na mais perfeita Lady. Naquele início dos anos 60 vivia-se um período de transição, tipo água-mole-em-pedra-dura, prenúncio da liberação. No início do século, nos bailes de máscaras, que faziam as delícias do carnaval, muita gente escondeu água dentro da bacia. No bloco de sujos, com a desculpa de que era só brincadeira, muitos se prepararam para adentrar gloriosos no I Baile dos Enxutos, que Álvaro Marzullo e Walter Pinto criaram em 1950, aproveitando o sucesso de um concurso de fantasias que Raul Roulien e Dercy Gonçalves bolaram para os travestis dois anos antes. Foi como o estopim de uma bomba de alta potência. Todo mundo quis conferir. (FATOS E FOTOS/GENTE, março de 1981, p. 15)

Apesar das inúmeras mudanças de endereço, o Baile dos Enxutos foi o mais fiel abrigo de gays, travestis e caricatas cariocas ou de passagem pelo Rio nos antigos carnavais do Centro da cidade.

O último Baile dos Enxutos no Cine São José (onde aconteceram a maioria de suas edições) ocorreu em 1982, por causa da iminente destruição do prédio. Neste derradeiro baile, alegria e emoção se misturaram. Apesar de tristes pelo fim do cinema, que durante tantos anos foi o lugar onde o evento aconteceu, os seus adeptos não perdiam a esperança em sua continuidade. Em edição extra, a *Fatos e Fotos/Gente* de março de 1982 relatava:

E como *enxuto* que se preza não derrama lágrimas durante o carnaval, mesmo chorando a demolição do seu templo mais tradicional, não houve aquela que deixasse cair a peteca da animação. [...] E ao fim da noite, batendo pezinhos e sacudindo as plumas, elas prometeram: “Se vão demolir o São José, não vão matar o Baile dos Enxutos. Ano que vem voltaremos. Ainda que seja debaixo da ponte.” E haja viaduto! (FATOS E FOTOS/GENTE, março de 1982, p. 42)

O Baile dos Enxutos, que depois de anos de funcionamento recebera o título de *Internacional Baile dos Enxutos*, tinha mesmo se tornado um dos acontecimentos mais badalados da vida gay do Rio de Janeiro nos anos 80. A *Fatos e Fotos/Gente* dizia em 1982:

Entre *frissons*, trejeitos e gritinhos, muita gente curiosa tentava ver de perto as formas bem desenvolvidas das bonecas, dando uma de São Tomé. Justificando o *internacional* do título, muitas delas vieram especialmente de Paris para o grande acontecimento gay, que abre o carnaval carioca, o que deve deixar muito francês na mão. Mas, com o frio que está fazendo na Europa, o melhor mesmo é curtir o calor carioca, que deixa qualquer um bem enxuto. (FATOS E FOTOS/GENTE, 08 de março de 1982, p. 28)

O concurso de fantasias era um dos pontos altos do Baile dos Enxutos. José Belém, repórter de *O Cruzeiro*, escreveu em 1964 sobre as indumentárias dos freqüentadores do baile:

Dentro do Teatro, estão os “enxutos” vestidos com fantasias de extraordinária beleza e freqüente bom gosto, algumas caríssimas. [...] As fantasias, ainda que não concorrentes a nenhum prêmio, se apresentavam confeccionadas com capricho e, por vezes, bom gosto capazes de provocar uma justa admiração. (BELÉM, José. In: O CRUZEIRO, 29 de fevereiro de 1964, p. 47)

Apesar de todo brilho e capricho de cada edição, o Baile dos Enxutos, assim como outros bailes considerados de travestis, não teve permissão para funcionar durante dois anos. Numa reportagem de 1972 escrita por Meire de Andrade, a jornalista afirma que o baile havia sido finalmente liberado naquele ano. Marcela, freqüentadora fiel do baile segundo a reportagem, afirma: “É a glória. Botaram a gente de castigo durante dois aninhos, mas finalmente podemos brincar em nosso ambiente,

livres da crítica dos invejosos.”<sup>82</sup> A mesma matéria afirmava o sucesso do baile e fala sobre a não-realização do seu famoso concurso de fantasias naquele ano de 1972<sup>83</sup>:

O cinema São José, no carnaval, exibiu o Baile dos Enxutos, esgotando os ingressos em poucas horas. Não teve concurso de fantasia, mas todos foram fantasiados, sobrando muita pluma e paletê. As “meninas” pularam a valer, numa confraternização geral. Não teve nenhuma briguinha entre as duas mil pessoas presentes, fato atribuído à não realização do concurso de fantasias. (ANDRADE, Meire de. In: O CRUZEIRO, 23 de fevereiro de 1972, p. 47)

Uma característica destas reportagens que gostaríamos de ressaltar é o uso recorrente do termo travesti. Nas fotos das revistas, vemos vários tipos de foliões e não apenas o que hoje conhecemos como travesti. Mas esse era o termo usado pela imprensa para se referir aos homossexuais no Carnaval. Como *O Cruzeiro* escreveu em 1965, “enxuto, na gíria carioca, é travesti.”<sup>84</sup> Ou seja, todas as representações visuais do feminino feitas pelos homens eram classificadas pela imprensa como travestis. Notamos também que a palavra caricata, usada para designar as apropriações debochadas da imagem feminina feita pelos homens, só começou a ser usada pela imprensa no final dos anos 70. Na década de 60, todas as categorias eram englobadas pelo termo travesti. (ver figuras 8 e 9)

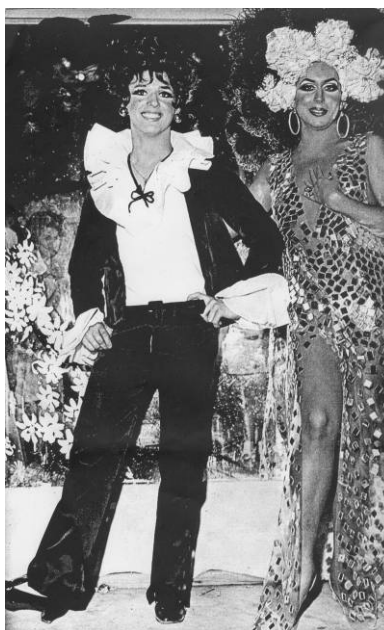


Figura 8: “Travestis” no Baile dos Enxutos. (Revista Manchete, 09 de março de 1968)

<sup>82</sup>O CRUZEIRO, 23 de fevereiro de 1972, p. 47

<sup>83</sup>No ano de 1974, conforme relata a *Manchete* de 9 de março do mesmo ano, o concurso de fantasias voltou a acontecer no Baile dos Enxutos. Inclusive, nesse ano, o famoso baile recebeu uma das personalidades internacionais mais queridas dos homossexuais, a cantora Liza Minelli. A matéria diz: “Somente na hora do desfile de fantasias surgiu ameaça de confusão, pois uma concorrente ameaçou o clássico faniquito: “marmelada, marmelada”. Mas, depois dos saís, tudo se normalizou. E Liza Minelli, presente à festa, atraiu muitos aplausos – apesar de não ter nenhuma pluma.” (MANCHETE, 09 de março de 1974, p. 79)

<sup>84</sup>O CRUZEIRO, 20 de março de 1965, p.74

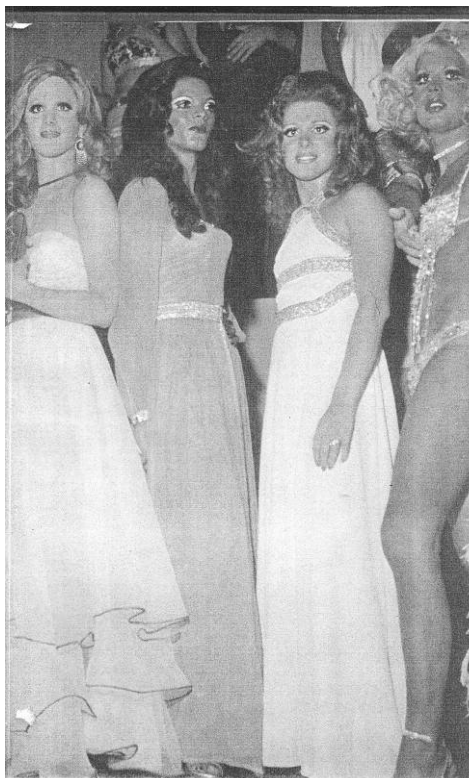


Figura 9: “Travestis” no Baile dos Enxutos. (Revista Manchete, 09 de março de 1968)

Em 1983, o Baile dos Enxutos foi transferido para o Olímpico Clube, em Copacabana, longe da sua antiga casa, a Praça Tiradentes. Essa mudança não foi vista com bons olhos por uma parte dos seus frequentadores e também da imprensa. Neste mesmo ano, Renato Sérgio escreve uma matéria para *Manchete* na qual o jornalista não parece ter ficado muito bem impressionado com a mudança de região do baile. E escreve:

Um baile que muda mais de lugar do que o pessoal, de sexo. Começou no velho teatro República, na Lapa, depois se mudou, de armas e bagagens, para a Praça Tiradentes: teatro recreio, João Caetano, Carlos Gomes, São José. Mas como, decididamente, este país não respeita o seu passado, enfim, não tem memória – apesar de que brasileiro só nasce quando morre -, e acha que essa história de tradição é coisa que só inglês curte, foi-se para Copacabana, num clube que nasceu quando o baile já era adulto. Por que não no Cine Íris, aquela verdadeira jóia *art-nouveau*, felizmente – parece – tombado e não demolido, da Rua da Carioca, já frequentado nos outros dias do ano por esse peculiar segmento da sociedade cuja característica principal é a inversão de valores? Não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe. Aliás, ninguém soube me dizer. Mas táí uma boa pergunta. Sei que lá se foi o tradicionalíssimo Baile dos Enxutos para Copacabana. Não de armas e bagagens, espero. Simplesmente porque seu habitat é o centro da cidade. E quanto mais perto da saltitante praça que leva o nome do mártir da independência, melhor. (SÉRGIO, Renato. Enxutos, a explosão gay: da Praça Tiradentes para o mundo, ou melhor, para a Zona Sul. In: FATOS E FOTOS/GENTE, 26 de fevereiro de 1983, p. 95)

Embora Copacabana seja um bairro conhecido por abrigar em seu território uma grande diversidade de moradores, com realidades financeiras, níveis de instrução



e estilos de vida bastante diversos - ou seja, por ser um dos bairros mais representativos das misturas cotidianas que podem acontecer numa grande cidade -, para o repórter a mudança não foi uma boa coisa. Inclusive por causa do público que ia para a porta do baile ver os foliões entrarem – foliões estes que também não tinham mais a irreverência, o glamour e o humor dos tempos da Praça Tiradentes:

Porque o que se via à entrada do clube copacabanense não era nada daquilo que se vira, durante anos e anos, em locais bem mais descontraídos e, portanto, perto da grande realidade gay. Eram muitos pais, mães, filhos e filhas de família, braços cruzados, roupas de quem vai ver um E.T., em carne e osso, olhar perdido por uma porta onde só entravam mortais comuns. [...] Será que era ali mesmo ou tinham me dado o endereço errado? Onde o fantástico clima felliniano dos bailes anteriores? Onde Roberta Close, Jéssica Taylor, Tuca Rubirosa? Onde? Onde *Miss Itália*, o decano dos enxutos? (SÉRGIO, Renato. Enxutos, a explosão gay: da Praça Tiradentes para o mundo, ou melhor, para a Zona Sul. In: FATOS E FOTOS/GENTE, 26 de fevereiro de 1983, p. 95)

Miss Itália<sup>85</sup>, personagem presente em praticamente todas as coberturas jornalísticas do Baile dos Enxutos, cuja caracterização era composta na maioria das vezes por um imenso leque com o qual ela ficava brincando de esconder e mostrar seu rosto, além de longos e bordados vestidos de época, se mostrava apreensiva com a mudança de endereço do evento. Segundo o jornalista, ela lhe escrevera uma carta dias antes da festa onde se lia: “O que nos espera no Olimpo, tão longe do nosso ambiente da Praça Tiradentes? Bem, aguardemos o dia 11 de fevereiro de 1983 para julgar se nossos anfitriões fizeram uma boa escolha.”<sup>86</sup> Miss Itália continuava sua carta, segundo Renato Sérgio, contando a história dos bailes freqüentados pelos gays no Rio de Janeiro. Ela começa falando sobre o Baile da Fuzarca, no Teatro República (próximo à Praça Tiradentes), que acontecia na década de 1940:

Lá aparecia um pouco de tudo e, entre outros tipos de freqüentadores, havia os travestis, ricos e pobres. A famosa Madame Satã era assídua. E dizia para mim: “Você é distinta e fina, não é como essas *suadeiras* da Lapa, que têm que me dar dinheiro, senão apanham!” E havia o Baile dos Cronistas Carnavalescos, no Teatro João Caetano, alguns travestis mais afoitos começaram a freqüentá-lo. Um ano eles nos deixavam entrar, outros nos barravam. Eu mesma, uma vez, fui convidada a me retirar. E como não gosto de encrencas, saf. Mas pouco a pouco fomos ficando donos da festa e posso bem dizer que foram noites memoráveis. Tudo, porém, tem um preço e o nosso era pago na entrada e na saída do baile, que era duríssima: a rapaziada, ainda não acostumada à nossa presença, nos infernizava a vida, puxando plumas, arrancando perucas e tudo. Muitas vezes, para me ver livre desses vexames, fugia pela porta dos fundos. Depois, o sonho acabou. Adeus, João Caetano! Aí surgiram, providencialmente, os irmãos Marzullo, que iniciaram o Baile dos Enxutos no Theatro Recreio, logo com grande aceitação e muito sucesso. Demolido o Recreio, passamos para o Cine-Theatro São José, que

<sup>85</sup> Miss Itália foi freqüentadora fiel do Baile dos Enxutos durante quase três décadas sendo finalmente eleita decana do baile nos anos 1970. Na maioria das revistas de cobertura do Carnaval a partir do final dos anos 1970, há fotos dela. Ela faleceu no início de 1985. Neste mesmo ano, o colunista Renato Sérgio escreveu para *Manchete* uma crônica que contava um pouco da biografia do imigrante italiano, chamado Bruno Belli (por isso o nome Miss Itália), que veio com a família primeiramente para São Paulo e que, na década de 1940, se estabeleceu no Rio. No final do texto, Renato Sérgio se lamentava: “E agora, Miss Itália, o que vai ser do Baile dos Enxutos sem você?” (MANCHETE, 16 de março de 1985, p.83)

<sup>86</sup>MANCHETE, 26 de fevereiro de 1983, p. 96

depois de tantos anos (17, creio), não mais funciona. (SÉRGIO, Renato. Enxutos, a explosão gay: da Praça Tiradentes para o mundo, ou melhor, para a Zona Sul. In: FATOS E FOTOS/GENTE, 26 de fevereiro de 1983, p. 97)

Gostaríamos de destacar alguns pontos da fala de Miss Itália. Em primeiro lugar, o relato das agressões sofridas pelos freqüentadores desses bailes, já abordada anteriormente, parecia realmente ser grave e fazer parte, mesmo durante o Carnaval, do cotidiano desses homens. Em segundo lugar, é muito interessante também notar que Miss Itália fala sobre a apropriação de espaços sociais pelos membros da subcultura gay carioca. Mesmo com expulsões, “convites” para retirar-se e, imaginamos, outros tipos de constrangimentos – além do elemento surpresa, pois a autorização para adentrar o baile nunca era garantida -, os homossexuais foram se tornando donos daqueles espaços, no início hostis mas que, anos depois, ganharam fama justamente por serem freqüentados por eles. (ver figura 10)



Figura 10: Miss Itália fotografada no Baile dos Enxutos, ao lado de uma Marilyn Monroe. (Revista Manchete, 16 de março de 1985)

No final da matéria, Renato Sérgio torce, sem muita esperança, pelo restabelecimento, no ano seguinte, do Baile dos Enxutos nos seus velhos moldes e escreve sobre o concorrente dos Enxutos, o Baile do Paulistinha:

No mais é esperar 1984, pra ver como é que fica. E, se como tudo indica, mais uma tradição carnavalesca está morta, restará o revivido Paulistinha, pertinho da Praça Tiradentes, que volta, com força total, depois de três anos de recesso sentido e lamentado. Aguardem.

(SÉRGIO, Renato. Enxutos, a explosão gay: da Praça Tiradentes para o mundo, ou melhor, para a Zona Sul. In: FATOS E FOTOS/GENTE, 26 de fevereiro de 1983, p. 98)

Dois anos depois, em 1985, a mesma *Manchete* diria que o Baile dos Enxutos era “uma ex-tradição carnavalesca que muda mais de local (este ano foi no Asa Branca) do que seus freqüentadores mudam de personalidade.”<sup>87</sup> Ou seja, nem mais considerado uma tradição do Carnaval da cidade o Baile dos Enxutos era.

Mesmo perdendo muito da sua notoriedade com o surgimento de outros bailes gays, principalmente na Zona Sul da cidade, o Baile dos Enxutos terá sempre muita importância na história do Carnaval carioca; ele marcou época, sendo um dos primeiros eventos declaradamente pensados e produzidos para os homossexuais.

### 3.3.2 O Berro do Paulistinha

Apesar do Baile dos Enxutos ter sido o mais popular dos bailes de travestis entre as décadas de 60 e 80, existiram outros eventos para o mesmo público que rivalizavam com ele. O Carnaval gay carioca do passado contava também com o Berro do Paulistinha<sup>88</sup>, que acontecia a princípio na Rua Gomes Freire, nas proximidades da Praça Tiradentes. Na segunda metade da década de 70, este evento passou a competir com o seu notório concorrente pela preferência do público. Em 1979, a *Fatos e Fotos/Gente* dizia que

De início, deu-se o impasse. Baile dos Enxutos ou Berro do Paulistinha? Os dois em plena Praça Tiradentes, no centro do Rio, e que reúnem a fina flor do movimento gay nacional. Mas antes que a guerra fosse declarada, um encontro de cúpula resolveu a questão: que cada um fosse onde bem entendesse, sem pressões. A revoada de bonecas se dividiu e fez o sucesso das duas festas. Graças a uma proposta de abertura (FATOS E FOTOS/GENTE, 12 de março de 1979, p. 51)

Outras reportagens diziam, de forma alarmista, que a existência tão próxima de dois bailes que atraíam o mesmo tipo de público não poderia acontecer tão pacificamente assim:

O Baile dos Enxutos está ameaçado. É que uma festa chamada Baile do Paulistinha, realizada pelo terceiro ano consecutivo, ganha cada vez mais adeptos: um trecho de mais ou menos 200 metros de rua (na Gomes Freire) é fechado, armado um palanque e uma passarela, para que todos se divirtam, com mesas, cadeiras, e o resto, no sereno. No mesmo dia, à mesma hora, perto da mesma Praça Tiradentes. Com prêmios maiores e bebidas grátis. É a chamada dissidência dos enxutos. (FATOS E FOTOS/GENTE, 07 de março de 1977, p. 62)

---

<sup>87</sup> MANCHETE, 02 de março de 1985, p.45

<sup>88</sup> O “Berro do Paulistinha” às vezes era chamado pela imprensa de “Baile do Paulistinha”.

A Praça Tiradentes, nessa época, ainda era o lugar que concentrava o maior número de foliões homossexuais durante o Carnaval. Júlio Bartolo, em 1979, escreveu na *Manchete*:

A Praça Tiradentes, no Rio, está pequena demais para reunir bonecas, travestis dissidentes, enrustidos e participantes do Baile dos Enxutos, no Cinema São José, e do Berro do Paulistinha, na Rua Gomes Freire. Soares, ajustado numa peruca sabugo-aloirada, famoso pai-de-santo da Tenda Abassá D'Oxum, na aprazível praia Barão de Iiriri, no fundo da Baía de Guanabara, é categórico: 'Precisamos do Canecão. Do Canecão não, do Maracanãzinho.' (BARTOLO, Julio. In: MANCHETE, 10 de março de 1979, p. 53)

E, atendendo aos pedidos de Pai Soares, dentro de pouco tempo realmente um baile aconteceria não no Maracanãzinho, mas sim no Canecão.

É muito difícil, tendo por base as notícias veiculadas na imprensa, dizer em que ano exato o Baile do Paulistinha começou. Por exemplo, em 14 de março de 1981, a *Manchete* informou que naquele ano se realizara a décima segunda edição do baile, ou seja, de acordo com esta informação, ele existiria desde 1970. Já um ano antes, em 03 de março de 1980, a *Fatos e Fotos/Gente* dizia que o Baile do Paulistinha havia sido criado apenas três anos antes.<sup>89</sup>

Em 1981, a *Fatos e Fotos/Gente* recuperou um pouco da história do Baile do Paulistinha:

A idéia era simples: fazer uma espécie de festa em família, fechando a Avenida Gomes Freire, no centro do Rio, para que os vizinhos pudessem tomar o famoso chope do Paulistinha. Assim, quando os travestis deixavam o desfile do São José, encontravam a rua animada por Manolo e, comportadamente, aderiam à festa. Hoje, o Berro do Paulistinha é a *avant-première* dos bailes gays da cidade. (FATOS E FOTOS/GENTE, março de 1981, p. 36)

Embora possa parecer que o Paulistinha não tenha marcado uma época na mesma intensidade do Baile dos Enxutos, ele também foi um evento importante tanto para o Carnaval gay carioca quanto para a afirmação da Praça Tiradentes enquanto espaço receptivo à subcultura homossexual. O evento fez a alegria de muitos foliões durante alguns anos e ganhou fama no decorrer da década de 80. Em 1984, foi realizado no Circo Voador<sup>90</sup>, lugar que possui espaço físico suficiente para acomodar um grade público. A *Fatos e Fotos/Gente* dizia, em 1984, que

Quando se trata de carnaval, nada se perde, tudo se transforma. Quem pensou que o Baile do Paulistinha havia acabado teve uma surpresa. O célebre baile, que todos os anos era realizado em plena rua, adentrou o Circo Voador com os *gays*, travestis, *bonecas* e muitas deslumbradas fazendo malabarismos em suas vistosas fantasias. (FATOS E FOTOS/GENTE, 17 de março de 1984, p. 68)

<sup>89</sup> Dizia a revista: "Acontece que surgiu o Paulistinha, criado por dissidentes [do Baile dos Enxutos] há três anos." (FATOS E FOTOS/GENTE, 03 de março de 1980, p.81)

<sup>90</sup> O Circo Voador é um espaço cultural hoje localizado na Lapa, Centro do Rio de Janeiro, onde acontecem shows de música, festas e outros tipos de eventos.

Dois anos após a estréia do Paulistinha no Circo Voador, ele voltaria para o seu *habitat natural*, que era o espaço aberto do Centro da cidade:

A Avenida Gomes Freire voltou a liberar geral, na sexta-feira 7, com o Baile Berro do Paulistinha. *Gays*, bichas, bonecas, transformistas, homos, entendidos e heteros espertos beberam 15 mil litros de chope e deixaram cair entre plumas, paetês e silicones. (MANCHETE, 22 de fevereiro de 1986, p. 27)

Ou seja, antes de ter migrado para a Zona Sul do Rio, o *quente* do Carnaval gay acontecia mesmo no Centro da cidade.

### 3.3.3 O Grande Gala Gay

A partir dos anos 1980, a Praça Tiradentes havia ficado pequena para receber o número sempre crescente de travestis, enrustidos, gays, frescos, caricatas e mais todas as denominações criadas ou adotadas pela imprensa para se referir aos homossexuais. De fato, a cada ano as revistas davam mais espaço à cobertura dos eventos freqüentados pelos homossexuais, tanto que, em 1981, a *Fatos e Fotos/Gente* organizou uma edição extra de cobertura da folia intitulada “Carnaval Gay”. O editorial da revista dizia:

Se antes o *gay* vivia no exotismo da marginália, hoje, inegavelmente, transformistas, travestis, entendidos e encantados convivem na maior alegria e harmonia durante o carnaval. FATOS E FOTOS/GENTE, com esta edição especial, documenta este fenômeno de comportamento que explodiu com a realização do Grande Gala Gay no Canecão. Da Praça Tiradentes ao coração da Zona Sul do Rio, o mundo *gay* *evoluiu* (grifo nosso) e criou sua própria história, transformando-se num fato jornalístico que merece atenção. (FATOS E FOTOS/GENTE, março de 1981, p. 2)

Além da publicação fazer uma edição totalmente dedicada a este *fenômeno de comportamento*, é curioso também notar o conceito de evolução apontado no parágrafo: parece que o fato de uma festa ser realizada na Zona Sul da cidade, local nobre freqüentado pelas classes mais abastadas financeiramente, longe da falta de glamour do Centro, faz este evento “ascender socialmente” e ser digno, assim, de uma cobertura maior da imprensa.

O Canecão, uma das casas mais badaladas da noite carioca desde os anos 60, localizada em Botafogo, passou a receber a partir de 1981 o Grande Gala Gay<sup>91</sup>. A mesma matéria afirmava que o GGG era “a maior surpresa do carnaval de 1981:

Gala Gay – A grande abertura: Se antigamente eles se limitavam ao carnaval da Praça Tiradentes, a partir de agora os rapazes do mundo *gay* conquistaram um novo e famoso espaço: o Canecão. Sem dúvida, o baile produzido por Guilherme Araújo, o *Gala Gay*, realizado na noite de terça-feira de carnaval, instituiu-se como sucesso em meio às folias de

<sup>91</sup> Evento que acontece até os dias atuais, transferido nos anos 90 para a casa de espetáculos Scala, no Leblon, também zona sul do Rio.

momo. Pelo menos foi o que aconteceu em sua primeira edição, quando cerca de quatro mil pessoas puderam curtir momentos muito especiais. Travestidos ou não, eles estavam todos lá. Animados pela orquestra do Maestro Formiga, cantaram e dançaram ao som de suas músicas favoritas: Maria Sapatão, Olha a Cabeleira do Zezé e Pega ela Peru. (FATOS E FOTOS/GENTE, março de 1981, p. 5)

Uma questão relevante apontada nesta edição especial de *Fatos e Fotos/Gente* é o uso de um termo que começava a se tornar mais freqüente na imprensa para designar uma das diversas formas de incorporação da imagem feminina feitas pelos homens: caricata. Antes dos anos 80, a imprensa empregava basicamente a palavra travesti em referência a todos os homens homossexuais caracterizados femininamente que iam aos chamados bailes gays. Já no início dessa década, parece que a imprensa descobriu o termo caricata - que provavelmente já era usado há muito tempo dentro da subcultura gay. Sobre as caricatas, a *Fatos e Fotos/Gente* escreveu:

Agora que o Canecão foi conquistado, as Caricatas ganharam força. É a solução certa para quem quer assumir aos poucos, meio na gozação e mantendo a voz grossa. [...] Em graça e originalidade, todas tinham algo para dar dentro do clima de deboche total. (FATOS E FOTOS/GENTE, março de 1981, p. 24-5)

Enquanto as travestis tentavam copiar a imagem de uma mulher biológica – e, de preferência, muito sedutora -, as caricatas encarnavam essa *persona* feminina com muito humor e deboche. Além disso, o *mascaramento* das caricatas parecia ter um duplo sentido: ao exagerar as características culturalmente tidas como femininas (maquiagem, roupas, trejeitos etc), os homens que as interpretavam se divertiam e também se assumiam enquanto homossexuais, *saíam do armário* de uma forma anedótica – e, para muitos, esse *coming out* provavelmente só poderia ser realizado no Carnaval; com tanta maquiagem e exageros de todas as espécies, eles poderiam se sentir mais seguros para agirem afetadamente sem serem reconhecidos tão facilmente em público. (GUIMARÃES, 2004) A reportagem continua a falar dos atributos das caricatas e também desse “se assumir de brincadeira”:

Na hora de optar por uma fantasia para encerrar o carnaval, muita gente entrou no bloco das Caricatas, um jeito fácil de não ser identificado na hora de desmunhecar no Canecão. Faustina Bambolê, a eterna líder, chegou a prever: “No ano que vem”, vamos dar um olé na turma do silicone. A nossa linha é da sátira, do deboche, a zona total. Nada de posar sério de mulher. É por isso que tanta gente aqui veio com muita maquiagem e roupas geniais. O bloco das Caricatas cada vez aumenta mais.” Quem viver, verá. (FATOS E FOTOS/GENTE, março de 1981, p. 24)

A matéria realmente creditava às caricatas toda a alegria do Carnaval gay daquela época:

Dos bailes de máscaras, no tempo do Império, ao bloco dos sujeitos, nos anos 40, e ainda hoje, quando ingressam nos salões da zona sul do Rio, [as caricatas] são as figuras mais bem vindas pela comunidade gay. Abanando os imensos leques, carregadas de pintura e enchimentos nos

locais estratégicos, as Caricatas gozam as mulheres e (por que não) os próprios travestis. É a anarquia total a serviço da liberação. (FATOS E FOTOS/GENTE, março de 1981, p. 28)

Também em 1981, a *Manchete* saudava a grande novidade da folia carioca e ressaltava o seu clima de ordem e decência:

O Grande Gala Gay – em sua primeira edição – foi um dos mais animados e comportados bailes do carnaval carioca. Quatro mil pessoas – na grande maioria travestis – brincaram e pularam durante mais de cinco horas sem qualquer briga, confusão, desmaios ou gritinhos de histeria. Tudo numa boa, no maior respeito. Lindíssimas e sofisticadas fantasias, muito topless, corpos esculturais foram exibidos em profusão, sempre num ambiente folião e sadio. Por um júri de jornalistas, artistas e gente de sociedade foram escolhidas a Rainha Gay (Carlos Negra), a melhor caricata (o cabeleireiro Rudi) e a fantasia mais original (Célio Bacelar), que ganharam viagens a Nova Iorque (os dois primeiros prêmios) e a Paris. Não houve vaias nem o “tasca ele” comuns antigamente. Só aplausos. O Gala Gay foi o reconhecimento por que os travestis e o mundo gay há muitos carnavais ansiavam. (MANCHETE, 21 de março de 1981, p. 21)

Com a inauguração de um grande baile gay na Zona Sul, os gays ganharam um outro status na mídia, já que deixavam a *bagunça* das partes mais decadentes do Centro da cidade e tornavam-se dignos do *melhor* Carnaval do Rio. O Grande Gala Gay – ou GGG, como era chamado pela imprensa – recebia não apenas gays, mas toda a elite do mundo do entretenimento brasileiro:

Embora recém-nascido, o sucesso do Gala Gay já é tanto que nem só de bonecas vive a sua glória. Na verdade, em plena noite a *elas* dedicada, o salão do Canecão encheu-se também de famosas figuras do mundo heterossexual. Artistas, cantoras, humoristas, jogadores de futebol, modelos fotográficos estavam todos lá, misturando-se solidários e descontraídos à alegria travestida. (FATOS E FOTOS/GENTE, março de 1982, p. 8)

As travestis, antes alvos de críticas e deboches, agora viravam cidadãs bem comportadas e, conseqüentemente, respeitadas. Como disse uma “boneca”<sup>92</sup>, bem orgulhosa de participar de um evento tão requintado, “a festa é a melhor prova de que os brasileiros são civilizados, educados, gentis e sem preconceito.” (FATOS E FOTOS/GENTE, março de 1982, p.14) Dentro daquele espaço, o brasileiro parecia realmente não ter preconceitos e saudava alegremente a exuberância das travestis, caricatas, bonecas, transformistas (na época ainda não se usava o termo drag queen) e gays em geral. (ver figura 11)

---

<sup>92</sup> “Boneca” era um sinônimo bastante comum para travesti.



Figura 11: Caricatas e travestis juntas no Grande Gala Gay (Revista Manchete, 20 de fevereiro de 1982)

A impressão que algumas reportagens dos anos 80 passam é que o Grande Gala Gay, apesar de conter em seu título a palavra gay e ser freqüentado por grande número de travestis – indivíduos que, para o senso comum brasileiro, costumam ser associados à marginalidade e que são *por natureza* transgressores dos papéis heteronormativos de gênero (TREVISAN, 2007) -, era um evento bastante adequado aos padrões de bom comportamento social, diferente da *zona* da Avenida Gomes Freire e da Praça Tiradentes. A *Manchete* de 05 de março de 1983 mostra o quão “civilizado” era o GGG:

É ver para crer. Apesar das aparências, trata-se de um dos bailes mais *família* de todo o calendário carnavalesco carioca. Parece regido por um código de ética, obedecido por todos, segundo o qual fica proibido qualquer ato atentatório à moral e aos chamados bons costumes. Fundamental apenas é considerar que a sua ótica não é a da maioria. Assim, poderão chocar a alguns puritanos. Só. (MANCHETE, 05 de março de 1983, p. 75)



Naquele início dos anos 80, parecia haver um clima *friendly*<sup>93</sup> em relação à homossexualidade, pelo menos no que dizia respeito ao Carnaval. Provavelmente porque nesta época as notícias sobre a Aids - que ficou por alguns anos conhecida com a *peste* ou o *câncer gay* – ainda não eram tão divulgadas e alarmantes, ou seja, ainda não se havia criado o pânico em relação aos comportamentos homossexuais masculinos que levaram ao fechamento de saunas e casas noturnas e, conseqüentemente, fizeram o clima de tolerância aos gays, que estava começando a aumentar, retroceder imensamente e dar cada vez mais espaço para discursos homofóbicos vindos da imprensa, de políticos, de celebridades e de religiosos. (TREVISAN, 2007)

O ano de 1984 foi particularmente importante para o GGG. O evento é transferido do Canecão, em Botafogo, para o Scala<sup>94</sup>, casa noturna localizada no Leblon, também Zona Sul do Rio. Apesar da transferência, o sucesso e o glamour continuaram o mesmo, conforme atesta a matéria da *Fatos e Fotos/Gente*:

Gala Gay – Bonecas Delirantes: Quase quatro mil pessoas, na grande maioria *gays*, transformaram o baile do Scala, na terça-feira, em uma festa exótica e alegre, onde havia de tudo, desde emplumados e desvestidos foliões a *marines* americanos. Dedicado a Cauby Peixoto, o Grande Gala Gay teve em Rogéria a sua estrela maior, recebendo na passarela de entrada os alegres rapazes para delírio da turma do sereno. (FATOS E FOTOS/GENTE, 19 de março de 1984, p. 19)

Em 1985, o Baile é transferido para a Discoteca Help, na Avenida Atlântica, em Copacabana<sup>95</sup>. Mas um ano depois retorna ao Scala. Nesse ano, 1986, já se fala abertamente da Aids nas reportagens de Carnaval, mas ao mesmo tempo o Rio de Janeiro ainda é afirmado como um lugar receptivo a todas as formas de comportamento sexual. A *Manchete* escreveu em 1986:

Sem pecado, sem juízo e sem medo da AIDS, homem brincou com homem e mulher pulou com mulher. Todos se deram bem. [...] Inspirado no famoso Baile dos Enxutos, o Gala G provou definitivamente que o Rio é a capital da democracia sexual e da tolerância. (MANCHETE, 01º de março de 1986, p. 42-3)

O Grande Gala Gay já havia se tornado um grande acontecimento nos anos 90, inclusive sendo transmitido pela extinta TV Manchete<sup>96</sup>. O sucesso do evento crescia a cada ano e, por causa do grande número de curiosos que ficavam apinhados em frente à passarela montada para receber os freqüentadores do baile, a Rua Afrânio de Melo

<sup>93</sup> *Friendly*: termo contemporâneo para pessoas, lugares e estabelecimentos que acolhem bem o público homossexual, sem discriminá-lo.

<sup>94</sup> O Grande Gala Gay se realiza até hoje no Scala. Atualmente, é mais conhecido como Scala Gay ou simplesmente como Gala G.

<sup>95</sup> MANCHETE, 09 de março de 1985

<sup>96</sup> Hoje, o evento é transmitido pela Rede TV. A Rede Manchete deixou de existir no início da década de 2000.

Franco (endereço do Scala) era interditada pela polícia.<sup>97</sup> Em 1994, as drag queens já eram citadas como participantes do Carnaval do Grande Gala Gay e eram diferenciadas das travestis, como mostra o trecho da reportagem:

Drags, barbies<sup>98</sup>, travas<sup>99</sup>... um coquetel explosivo: quem pensa que o mundo é dividido simplesmente entre homens, mulheres e gays está um pouco enganado. Pelo menos no carnaval esta última classificação ganha contornos inimagináveis. O Grande Gala Gay [...] tornou evidente a existência de algumas nuances que só escapam dos olhos não entendidos. As *drags* tornaram-se moda e, de certa forma, empanaram o brilho e a ribalta dos travestis, gays que optaram pelo silicone e hormônios, quando não pela supressão radical do órgão viril dado pela natureza. As primeiras se caracterizam pela galhofa, pela crítica política e pelo riso. As chamadas *travas* procuram salientar o aspecto feminino e a sensualidade vivendo o sonho de ser mulher. (MANCHETE, 26 de fevereiro de 1994, p. 49)

Novos personagens entram para a história do Carnaval carioca: as drag queens! Na década de 90, essa nova denominação para as incorporações da imagem feminina chega ao Brasil para ficar.

### 3.3.4 A Banda de Ipanema

O último grupo carnavalesco que abordaremos neste capítulo é a Banda de Ipanema. Formada em 1963<sup>100</sup> por Albino Pinheiro, a Banda se tornou, nas últimas décadas, o bloco preferido tanto dos homossexuais cariocas – em especial das drag queens – quanto daqueles que estão de passagem pelo Rio. Embora em sua formação original a Banda de Ipanema não fosse uma *agremiação gay*, ela foi adotada por esse público e, hoje, é o espaço onde parece haver mais liberdade, entre os blocos carnavalescos cariocas, para os foliões gays expressarem publicamente seus afetos, flertarem e aproveitarem a festa com seus amigos. A Banda de Ipanema se tornou o lugar mais receptivo às exhibições das drag queens durante a folia.

Pimentel conta um pouco da história do bloco:

---

<sup>97</sup> “Foi a maior loucura desse carnaval. Valeu de tudo. O Scala conseguiu transferir a apoteose da Sapucaí para o Leblon, pelo menos na terça-feira gorda, com a realização do sempre surpreendente Gala Gay. A polícia fechou a rua. Armou-se um cordão de isolamento para a turma do gargarejo, como nos velhos tempos dos cines Íris e São José. E sob a luz intensa dos holofotes da TV desfilaram todas as espécies, gêneros, grupos e subgrupos inacreditáveis da fauna gay.” (MANCHETE, 26 de fevereiro de 1994, p. 27)

<sup>98</sup> “Barbie”: nome de uma famosa boneca norte-americana que, nos anos 1990, passou a ser usado para designar os gays que freqüentavam assiduamente academias de musculação, tomavam anabolizantes e, conseqüentemente, ficavam com a musculatura do corpo muito exagerada.

<sup>99</sup> “Trava”: abreviação de “travesti” muito usada pelos próprios gays.

<sup>100</sup> Albino Pinheiro, fundador da Banda de Ipanema, lembrou a história da agremiação para *Manchete* de 03 de março de 1990: “A Banda de Ipanema foi fundada um ano antes do golpe de 64. [...] O meu título de General da Banda, eu conquistei na batalha urbana. Aí, eu me considero o próprio! É uma tradição da banda botar roupa cheia de medalhas, numa época em que o cara ganhava medalhas por desserviços. [...] A banda nasceu de uma brincadeira. Naquela época, Ipanema tinha uma forma de vida especial, em relação ao Rio de Janeiro. Foi daí que veio a expressão esquerda festiva de Ipanema.” (MANCHETE, 03 de março de 1990, p. 92)

Criada pela turma do Pasquim<sup>101</sup> e agregados, a Banda de Ipanema cresceu e atravessou todos esses anos à sombra do seu general, o grande produtor cultural Albino Pinheiro. [...] Albino sempre se orgulhou de ter criado um cordão cuja bandeira da liberdade de credo, sexo e raça era erguida solenemente em meio à alegria e a talagadas de chope. Tanta liberdade, em plena ditadura militar, não passou em branco pela censura, e já no primeiro desfile todos os foliões foram parar na cadeia, entre eles Ziraldo, Sérgio Cabral e, claro, Albino. A Banda de Ipanema, que se concentra aos sábados e às terças de carnaval na praça General Osório, virou símbolo do carnaval no exterior e ainda guarda em seu íntimo uma certa saudade de sua musa Leila Pinheiro<sup>102</sup> e do próprio Albino, morto em junho de 1999. Se Leila e Albino simbolizavam um tempo em que “Ipanema era só felicidade”, como cantaram Toquinho e Vinícius em Carta ao Tom, a banda ainda arrasta milhares de foliões no carnaval e representa o espírito libertário do ipanemense e do carioca de uma forma geral. (PIMENTEL, 2002, p. 53-4)

Talvez por causa dessa aura de liberdade apontada por Pimentel é que muitos gays, já na década de 70, passaram a eleger a Banda de Ipanema como a sua preferida para aproveitar o Carnaval. Ferreira também fala sobre o surgimento da Banda:

um grupo de cerca de trinta amigos, do qual se destacava Albino Pinheiro, reuniu seus instrumentos e partiu da Praça Gal. Osório, no coração de Ipanema, para conquistar o bairro. O som produzido pela turma não devia ser nada agradável, mas, ao que parece, a alegria foi contagiante. Com o passar dos anos, a tal banda incorporou músicos profissionais às suas apresentações enquanto atraía cada vez mais gente para seus desfiles. O nome, Banda de Ipanema, impôs-se naturalmente, aproveitando-se da fama do bairro que já se tornava o grande pólo de irradiação da contracultura urbana brasileira. A Banda de Ipanema lançou uma moda que tomaria conta do país. A partir de então, a turma mais intelectual passava a se interessar pela festa carnavalesca mais espontânea, numa espécie de resposta à oficialização da folia. [...] O lema da Banda de Ipanema - Yolhesman Crisbeles - não quer dizer absolutamente nada e até hoje desafia qualquer interpretação. (FERREIRA, 2004, p. 366-7)

O próprio Albino Pinheiro, principal fundador da agremiação conta, num texto escrito por ele para a *Manchete*, em 1970, como surgiu a idéia para formar a Banda :

Num sábado, depois de mesa farta e de muita bebida (às vésperas do carnaval) o papo era samba. Os que haviam assistido, em Ubá<sup>103</sup>, a gostosa bandinha, relembavam o desfile. O pessoal se empolgou com a história, quando alguém: “Por que não fazer uma aqui em Ipanema?” Claro que o entusiasmo foi geral e todos os presentes se tornaram *fundadores* da Banda. Éramos uns 12. “Espera aí”, grita o famoso advogado Marat. “Falta gente igual a nós que, se estivesse aqui, também seria fundadora.” Na reunião seguinte veio o resto da *patota*, com Jaguar à frente. Combinamos exaustivamente o que seria a nossa saída. O nome, obviamente, só poderia ser Banda de Ipanema. Aquela primeira saída, que seria – modéstia à parte – o marco da revitalização do carnaval de rua da Zona Sul, começou a ser badalada. Como havia muitos amiguinhos jornalistas, a notícia começou a correr: dia tal a banda de Ipanema sai às ruas. (MANCHETE, 28 de fevereiro de 1970, p. 110)

A Banda de Ipanema passava a congregar num mesmo bloco grande parte da intelectualidade carioca da época. Por isso também se tornou uma das bandas mais populares do Rio: por contar com várias personalidades entre os seus frequentadores e fundadores, a publicidade em torno dela era naturalmente maior do que a da maioria

<sup>101</sup> Pasquim: revista editada no Rio de Janeiro por um grupo de intelectuais da Zona Sul da cidade durante os anos 60 e 70.

<sup>102</sup> A musa da Banda de Ipanema foi a atriz Leila Diniz e não a cantora Leila Pinheiro. Provavelmente, o autor confundiu os sobrenomes das artistas e os revisores não perceberam o erro.

<sup>103</sup> Ubá: pequena cidade mineira onde, na década de 50, Albino Pinheiro, junto a um grupo de amigos, assistiram ao desfile de um bloco carnavalesco local, chamado Filarmônica Embocadura de Ubá, no qual cada integrante tocava um instrumento musical à sua maneira, sem preocupação com harmonia ou melodia. Esse desfile serviria, anos mais tarde, de inspiração para a Banda de Ipanema. (FERREIRA, 2004)

dos outros blocos. A própria *Manchete*, um ano após publicar a história contada por Albino Pinheiro, dizia:

A banda de Ipanema tem características próprias, dificilmente reproduzíveis em outros bairros. Uma delas: embora formada por boêmios notórios, ela conta com a adesão de pais, mães e crianças, numa curiosa mistura de família e gente da barra pesada. [...] As crianças perdem-se dos pais, mas não se amedrontam: pegam o primeiro escritor que passa por perto e pedem que ele (sic) as leve pela mão. (MANCHETE, 06 de março de 1971, p. 45)

As reportagens dos primeiros anos da Banda de Ipanema frisam, além dos famosos que aderiam a ela e da grande mistura de foliões, o aspecto da liberdade. Ao ler essas matérias, parece que Ipanema era considerada, na época, o lugar mais livre do Rio de Janeiro, onde os que lá moravam podiam viver de forma mais leve e feliz. *O Cruzeiro* escreveu em 1972 que

A todo vapor, a fauna de Ipanema foi às ruas no carnaval. No primeiro grito monumental, sua banda arregimentou o que há de mais legítimo no famoso bairro, sob o comando de Albino e num cortejo puxado por Clementina de Jesus e Cartola, a rainha e o padrinho dos foliões mais livres do Rio de Janeiro. (O CRUZEIRO, 23 de fevereiro de 1972, p. 81)

Mas também, com o passar dos anos, passaram a existir críticas ao crescimento da Banda e à adesão de pessoas que não possuíam o *espírito ipanemense*. Ney Bianchi escreveu em 1975:

Se é realmente o líder da Banda de Ipanema, Albino Pinheiro precisa salvá-la, já no bloco, sábado e terça-feira de carnaval. Sair do Jardim de Ale foi, pelo segundo ano consecutivo, sair do inferno. O espírito da banda morreu, com a invasão dos marginais. Veteranos bandeiros se afastaram, antes do meio do caminho. Outros – antecipadamente desiludidos – nem desfilaram. A tendência é a de todos desaparecerem. E a banda deixar de passar. Ou passar sem Ipanema, o que é zero à esquerda. A banda que Ipanema consagrou é aquela, antiga, saindo da Praça General Osório. Sem bandidos dando giletadas nas garotas de tanguinhas. Nem batendo carteiras e provocando brigas. Por tudo isso, é preciso voltar aos velhos tempos. O que é a verdadeira síntese da banda, que nasceu para reviver os antigos carnavais. A de hoje é baderna. E sem proteção policial. (BIANCHI, Ney. In: MANCHETE, 15 de fevereiro de 1975, p. 32)

Felizmente, as tristes previsões não se confirmaram: os adeptos da Banda não arrefeceram e ela continua a passar por Ipanema, fazendo seu desfile oficial dois sábados antes do Carnaval e repetindo a dose no sábado e na terça-feira de Carnaval, saindo da Praça General Osório, coração do bairro. Pessimismos à parte, Ney Bianchi escreveu que “Albino Pinheiro precisa salvá-la, já no bloco.” A existência desse bloco pode nos ajudar a explicar a adesão do público gay à Banda. De algum modo, ficou bem marcada a divisão entre a Banda de Ipanema - a *verdadeira* Banda - e esse outro bloco chamado Bloco de Ipanema. A *Manchete* de 10 de março de 1979 afirmava que o tal Bloco era um “filhote [da banda original] pra ninguém botar defeito”. E explicava:

Negócio seguinte: antes do carnaval, sai a famosa Banda – com todos os seus acessórios e inevitável folclore que a cerca. Mas como o carioca é infatigável [...] reúnem-se os resíduos

naturais da Banda sob a eterna liderança de Albino, e seguem pelas ruas já nem tão tranqüilas de Ipanema. Agora, até o itinerário teve de ser mudado, em busca de maiores espaços, os *bloqueiros* rumam pela Avenida Vieira Souto, *sur mer*, e vão aceitando as adesões de quem quiser se aventurar. O que tem gerado algumas críticas dos bandistas mais ortodoxos, “diante do tumulto em que se transformou a Banda.” [...] E assim, entre contentes ou descontentes, de Bloco ou Banda, as ruas voltaram a vibrar. (MANCHETE, 10 de março de 1979, p. 44)

De acordo com a reportagem, a Banda de Ipanema (a *verdadeira*) só saía às ruas antes do Carnaval começar. Então, o que acontecia no sábado e na terça-feira de Carnaval era o desfile do Bloco de Ipanema. Parece que, com o passar do tempo, ambos se fundiram e continuamos a chamar o grupo que desfila nos dois dias oficiais do Carnaval de Banda de Ipanema. Contudo, a existência do Bloco de Ipanema – filho e também resíduo de sua matriz – nos ajuda a entender a apropriação gay do Carnaval de rua do bairro. A mesma reportagem de *Manchete* citava as “loucas de Ipanema”, parte integrante do Bloco de Ipanema: “As loucas de Ipanema são uma espécie de marca registrada, independentemente da tendência de cada folião. E a ordem é uma só: se divertir com toda a liberdade que a rua permite.”(MANCHETE, 10 de março de 1979, p. 46) Essas “loucas” eram homens vestidos de mulher, muito similares às caricatas do Carnaval e às (nessa época ainda inexistentes) drag queens. E a “tendência de cada folião” parece ser uma clara referência à orientação sexual de cada homem caracterizado de mulher.

Ainda em 1979, a *Fatos e Fotos/Gente* publica uma pequena reportagem intitulada “Bloco de Ipanema: não confundir com a Banda”, que traz fotos de homens fantasiados de mulher, cuja construção visual se assemelha bastante com a das atuais drag queens: muito exagero na maquiagem, figurino elaborado e poses engraçadas para fotos. O texto que acompanha a matéria também é bem revelador das diferenças entre o Bloco e a Banda:

As mil e uma bandas espalhadas por aí e acolá que nos perdoem, mas não confundir é fundamental: a de Ipanema só sai uma vez por ano, tradicionalmente, 15 dias antes do sábado de carnaval. Quem sai no já citado sábado e na terça [...] é o intrépido Grêmio recreativo Lútero-Musical e Incrementativo de Ipanema, que atende também pelo nome de Bloco de Ipanema. É preciso, pois, não misturar – como andam misturando – duas suaves realidades, paralelas porém parabólicas (pra bom entendedor, três palavras bastam). Portanto, fica aqui esclarecido que, apesar de iniciadas pela mesma letra [...], a *Banda* e o *Bloco* de Ipanema têm tanto a ver um com o outro, como o colarinho com as calças. Basta dizer que, na *Banda*, os alegres sócios-atletas-fundadores-foliões ostentam um terno branco de linho e palheta; no *Bloco* se transvestem de moçoilas-em-flor. Entendido? (FATOS E FOTOS/GENTE, 12 de março de 1979, p. 57)

Além de deixar claro que no Bloco de Ipanema os travestimentos eram comuns, que o disfarce de mulher era a fantasia predileta de seus foliões, o uso da palavra entendido no final da matéria, mais uma vez, faz alusão à homossexualidade, pois este termo, nos anos 70, era um popular sinônimo para gay.

Outro trecho da reportagem explicita, com o humor e a ironia característicos das matérias sobre o Carnaval, que os homens vestidos de mulher do Bloco não eram iguais, por exemplo, às piranhas de Madureira, ou seja, homens heterossexuais (ou que pelo menos se *assumiam* enquanto heterossexuais) vestidos desajeitadamente com as roupas de suas esposas, namoradas ou irmãs. Não podemos afirmar que todos os homens travestidos fossem gays e que não existissem piranhas, como as de Madureira, entre eles, porém, pelas referências (claras ou implícitas) à homossexualidade que vemos em várias reportagens sobre o Bloco de Ipanema, acreditamos que, na década de 70, o bairro de Ipanema já celebrava o seu Carnaval contando com a presença de muitos homens gays. Com o passar do tempo, essa divisão entre Bloco de Ipanema (gay) e Banda de Ipanema (heterossexual) diminuiu muito até o ponto de não mais existir.

Muitas mudanças aconteceram, várias delas registradas pela imprensa da época. Tudo mudou: a Banda e o Bloco parecem ter se fundido num único conceito e Ipanema deixou o ar de cidade do interior (característica exaltada e apreciada pelos fundadores da Banda) pra se transformar num bairro cada vez mais modernizado. Renato Sérgio escreveu em 1982:

Na falta de sol, a ausência de tangas e biquínis. Mas mulheres havia. Pelo menos na vontade de sê-las: *Una tarde gris* – como disse Evita, um argentino mais chegado a um desmunhecimento do que a um tango de Piazzola. Aproveitou e me perguntou, vendo uma faixa: *Quien és rôta efe djê, macanudo?* Eu só sabia que Jota Efeegê estava fazendo 80 anos de idade, a maioria dos quais de jornalismo e crônicas da cidade. Mas Evita queria mais. E só agora posso responder (graças ao Paulinho da Pesquisa): *É João Ferreira Gomes, Evita!* Ele era o padrinho da Banda este ano. Uma Banda cada vez mais descaracterizada, claro (e com muitas baixas: Leila, Hugo, Douglas, Marat Silo, tanta gente). Mas vocês queriam o que, a menos de 18 anos do ano 2000? Ipanema não é mais, há muito tempo, aquela saudosa cidadezinha do interior à beira-mar da capital federal plantada. Cadê as casas com árvores no quintal? Cadê o Zé da farmácia? Cadê o Bonde 13? Cadê Ipanema? Se tudo mudou, por que só a Banda tinha de continuar a mesma? Cabe-lhe abrir o carnaval carioca. Resta-nos respeitá-la. E viva ela! (SÉRGIO, Renato. In: MANCHETE, 20 de fevereiro de 1982, p. 10)

Um último parágrafo escrito pelo jornalista mostra que a Banda, de fato, havia sido adotada pelos gays. Com seu humor de certa forma grosseiro, o cronista escreveu: “Antes era Leila Diniz, era Maria Vasco. Agora, o abre-alas é diferente. Parece coisa de quadrúpede ruminante de família dos cervídeos, que tem chifres ramificados e é muito veloz!” (MANCHETE, 20 de fevereiro de 1982, p.10) Claramente, ele se referia ao veado, animal que no Brasil virou sinônimo de homem homossexual<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Popularmente, a palavra “veado” foi alterada para “viado” quando é usada para se referir a um homem gay. Green escreve a respeito do termo: “Em algum momento da década de 1920, ou mesmo antes, o termo *viado* uniu-se aos epítetos *puto* e *fresco*, no linguajar popular, como outra palavra depreciativa para referir-se a homens efeminados que praticavam sexo com outros homens. O termo vem da palavra *veado*, mas talvez tenha adquirido outra pronúncia para distinguir o termo pejorativo de qualquer referência ao animal. Como o termo *viado* se

Guimarães (2004) realizou, no final dos anos 70, uma densa pesquisa sobre homossexuais que moravam no Rio de Janeiro. Há um trecho do texto que é bastante ilustrativo sobre a participação dos seus entrevistados – gays cariocas ou que residiam na cidade – no Carnaval:

Soube que no ano próximo alguns pretendem sair na Banda de Ipanema e misturar-se com os heterossexuais e homossexuais que desfilam caracterizados como *bichas*. O “sair na Banda” cumpriria a dupla função de aproximação e contato com aquele heterossexual desejado e de aquisição de status e prestígio tanto sexual quanto social (os componentes da Banda são, na sua maioria, moradores daquele bairro de camada social média-alta) sem expor, na “ambigüidade” do Carnaval, a identidade homossexual e sem correr o risco de ser confundido de fato com a *bicha*. (GUIMARÃES, 2004, p. 100)

Ou seja, os foliões gays compareciam aos desfiles da Banda de Ipanema com diferentes intenções e propósitos. Enquanto alguns queriam exibir suas vistosas fantasias femininas, “desmunhecar” à vontade e encontrar parceiros de diversão, outros poderiam estar lá justamente pela Banda de Ipanema ser um evento no qual, apesar de amplamente freqüentado por homossexuais, havia uma mistura considerável entre “héteros” e “homos”. Ir à Banda não era obrigatoriamente uma afirmação contundente de homossexualidade (embora seu público gay só fizesse aumentar). Era diferente de ir do Baile dos Enxutos, por exemplo, conhecido como um evento de travestis - em outras palavras, totalmente gay. Além disso, ir à Banda de Ipanema era também uma maneira de alguns gays galgarem degraus na escala social pelo fato de estarem no badalado e rico bairro da Zona Sul carioca. (GUIMARÃES, 2004)

Porém, mesmo que a Banda não ainda fosse declaradamente gay, com o passar do tempo sua tendência a receber um enorme número de homossexuais só se confirmava. Nos anos 80, ela já conquistara uma considerável “fama gay”, quase sendo alçada à categoria de “banda gay”. Num texto escrito por Sérgio Costa, o jornalista reclamava das mudanças ocorridas na Banda e dizia que sentia falta “da famosa animação, que ficou por conta apenas de dezenas de gays e uns poucos foliões.” (COSTA, Sérgio. In: MANCHETE, 12 de fevereiro de 1983, p.12) O curioso é que, na mesma revista, o fundador da Banda de Ipanema, Albino Reis, encarava as transformações tanto de Ipanema quanto da sua banda como algo até positivo ou, pelo

---

desenvolveu é um completo mistério. Uma teoria afirma que a expressão se originou no Rio em 1920, quando um comissário de polícia ordenou a prisão de todos os homens homossexuais que fossem encontrados num certo parque (algumas versões apontam a Praça Tiradentes, outras a Praça da República, nas mesmas proximidades). Seu subordinado tentou executar a tarefa, mas voltou ao superior admitindo o fracasso. Explicou que, quando os policiais tentavam prender os jovens, eles corriam como veados. Diz-se que o incidente foi amplamente divulgado pela imprensa e, assim, tornou-se um mito do folclore gay.” (GREEN, 2000, p.143)

menos, “natural”<sup>105</sup>. No entanto, grande parte da imprensa parecia entristecer-se pelo destino da agremiação, que não era mais a mesma de 1963, ano da sua fundação.

Renato Sérgio escreveu para a *Manchete* em 1983:

Nos anos 60, Ipanema era uma cidadezinha do interior encravada no Rio. A banda era, então, um retrato fiel do clima boêmio e até romântico do bairro. Mas veio o tal de progresso, tirou o bonde, trocou casas por apartamentos, destruiu bares, matou amores (e até amigos). Daí que – pelo menos para mim – ela perdeu sua razão de ser. Era uma causa, virou consequência. (SÉRGIO, Renato. In: MANCHETE, 12 de fevereiro de 1983, p. 66)

Mas se a Banda de Ipanema não era mais a mesma dos áureos anos 60, com a sua burguesia boêmia intelectualizada desfilando os seus valores de vanguarda pelas ruas do nobre bairro, uma nova turma – tão ou mais moderna que a primeira - ia se estabelecendo por ali. Como relata a *Fatos e Fotos/Gente* em 1982, “No ano passado [1981] já havia chamado a atenção o número de gays que participaram da Banda de Ipanema. Este ano, então, o número parece ter aumentado.” (FATOS E FOTOS/GENTE, 08 de março de 1982, p. 54) E completava dizendo que, em 1982, a Banda de Ipanema tinha reunido “muito mais o time gay do que seus componentes tradicionais.”

Nos anos 90, foi a vez da Banda de Ipanema ficar ser adotada pelas drag queens. Na última década do século XX, as revistas passaram a usar o termo que havia acabado de chegar ao Brasil como sinônimo de toda e qualquer apropriação da imagem feminina feita pelos homens em lugar da palavra travesti. Em 1994, a agremiação fez uma homenagem ao músico Tom Jobim, elegendo-o seu padrinho. *Manchete* publicou uma matéria nesta ocasião intitulada “Ipanema, Tom dá o Tom (e as drags fazem a festa)” que dizia:

[...] a estrela da festa foi um grupo de drag queens vestidos de presidiárias, em homenagem ao mar de lama que afunda o país. Entre elas, Lola Batalhão, Laura de Vison e a Isabelita dos Patins, que, por sinal, sapecou um beijo no enrubescido Tom – que nem por isso perdeu a graça. (MANCHETE, 18 de fevereiro de 1994, p. 42)

Até hoje, a Banda de Ipanema é um espaço importante para o desfile de drag queens (e travestis, transformistas etc) que acontece no Carnaval do Rio. Havia a Banda da Carmen Miranda, também em Ipanema, que era um espaço privilegiado para a exibição das drags. Porém, com o seu término, a Banda de Ipanema se tornou o melhor lugar para que estas personagens fantasiosas possam se exhibir durante os dias de folia. Todas as fotos que fizemos de drag queens nos carnavais de 2007, 2008 e

---

<sup>105</sup> Albino dizia que a Banda de Ipanema “mudou porque tudo muda”. E a reportagem continuava: “Para Albino, a banda este ano está “excepcional”, e continua servindo de exemplo a quem quiser fazer o carnaval, a outras bandas, ao Rio e ao Brasil.” (MANCHETE, 12 de fevereiro de 1983, p.15)



2009 foram tiradas na concentração da Banda de Ipanema. O site [www.ipanema.com.br](http://www.ipanema.com.br) diz:

A Banda de Ipanema é o evento carnavalesco com a maior concentração de drag queens no Rio. Elas vêm de todo o universo – e, acima de tudo, para festejarem juntas esta celebração anual do carnaval de rua. As drag queens chegam em todas as formas e tamanhos. Algumas interpretam o mesmo personagem todos os anos, outras vêm em grupos com figurinos coordenados, você nunca sabe o que esperar delas! Os resultados são hilários. ([www.ipanema.com.br/drags/](http://www.ipanema.com.br/drags/) acessado em 29 de janeiro de 2009)<sup>106</sup>

Os foliões mais antigos e tradicionalistas podem dizer que a Banda de Ipanema está descaracterizada, ou até que ela acabou. E nisso pode haver, inclusive, um ranço de discriminação por orientação sexual, já que é de conhecimento público que ela é muito querida pelos gays. A Banda obviamente se transformou, mas isso não significa que ela perdeu a sua animação, tampouco sua importância. Pelo contrário: vemos a Banda de Ipanema atual como um evento indispensável ao Carnaval da cidade e importantíssimo para os foliões gays do Rio de Janeiro.

---

<sup>106</sup> *Banda de Ipanema is the Carnival event with the highest concentration of drag queens in Rio. They come from all over the universe – and beyond, to party together at this yearly street Carnival celebration. Drag queens come in all shapes and sizes. Some play the same character every year, others come in groups with coordinated costumes, you never know what to expect from them! The results are hilarious.*

## CAPÍTULO 4: CARMEN MIRANDA, O MAIOR ÍCONE DRAG

Dedicaremos o último capítulo da dissertação à análise do mito Carmen Miranda e à relação de admiração que as drag queens nutrem pela *Brazilian Bombshell*<sup>107</sup>. No decorrer das últimas décadas, a estrela tornou-se um dos ícones mais copiados por esses *incorporadores* da imagem feminina. Com todo o seu exagero visual, alcançado através do uso de sandálias plataformas altíssimas, 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 uma referência essencial para o “colorido” mundo das drags. Estranho seria se isso não tivesse acontecido! Como explicava a revista *Manchete*, em 1988, Carmen era a “supermusa” de todos os gays<sup>108</sup>. A estrela lançou as bases visuais do fenômeno drag que, nos anos 90, mais de três décadas após sua morte, contribuiria para manter seu mito ainda mais vivo.

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

Em 1972, em Nova Iorque, é relançado num cinema da moda *The Gan'g All Here*<sup>109</sup>, 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* seqüência em que Carmen canta *The Lady in the Tutti-Frutti Hat*. É então que o público jovem norte-americano toma contato com a Pequena Notável, e na onda louca de nostalgia (febre a favor do *stablishment* que assolou os anos 70), seus turbantes fazem sucesso, seus balangandãs causam desvarios e suas sandálias!!! Estas tornaram-se fetiches para homens e mulheres, sobretudo no universo gay. (SAIA, 1984, p. 91)

Parece que os anos 70 foram decisivos para que a ligação entre os gays e Carmen Miranda nos Estados Unidos e na Europa fosse consolidada. Saia cita uma interessante fala do empresário Guilherme Araújo, idealizador do 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

---

<sup>107</sup> *Brazilian Bombshell* (em Português, 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 brasileira no espetáculo *Streets of Paris*, apresentado durante longa temporada em Nova Iorque em 1939. (CASTRO, 2005)

<sup>108</sup> MANCHETE, 26 de março de 1988.

<sup>109</sup> Filme que no Brasil recebeu o título de *Entre a loura e a morena*.

tias<sup>110</sup>, que serviam drinks e canapés durante a projeção.” (SAIA, 1984, p. 82) Sá (2002) também diz que, na década de 70, o relançamento de *Entre a Loura e a Morena* e de alguns outros filmes de Carmen Miranda atraiu uma legião de jovens fãs homossexuais aos cinemas norte-americanos.

Um outro exemplo da forte relação entre o público homossexual e a estrela é o surgimento em 1985 do bloco carnavalesco carioca chamado Banda da Carmen Miranda. Embora a agremiação tenha nascido antes da expressão drag queen chegar ao Brasil (e, provavelmente, antes até dela ter sido inventada em seu país de origem, os Estados Unidos), foi nos anos 90 que ela ganhou fama no Rio de Janeiro, ficando conhecida como um “bloco de drags”. (GREEN, 2002) A *Manchete* disse em 1996<sup>111</sup>:

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. (MANCHETE, 24 de fevereiro de 1996, p. 30)

Carmen não dependeu das drag queens para ser adotada pelos gays, pois isso já havia acontecido muito antes; contudo, depois de criada a expressão, o relacionamento entre o mito e a subcultura gay ficou ainda mais intenso e, deste modo, a estrela conquistou mais admiradores e copiadores.

Tanto Carmen Miranda quanto as drag queens contribuíram para o surgimento de uma nova estética homossexual, além de criarem novas formas de se fazer humor e paródia: o estilo *camp* tem na estrela e nas drags grandes exemplos. (GREEN, 2000) Contudo, assim como podemos questionar se Carmen alimentou idéias equivocadas sobre o Brasil no imaginário norte-americano e europeu, como afirmam alguns (BARSANTE, 1994), também nos perguntamos se as drag queens mais se conformam a padrões pré-estabelecidos de feminilidade e sensualidade (embora exagerando-os) do que subvertem estes ditames culturais. Do mesmo modo que sua grande musa inspiradora, as drags parecem representar valores culturais contraditórios. (SCHACHT E UNDERWOOD, 2004) Uma série de antagonismos presentes em Carmen Miranda resultaram numa mistura de elementos que pode ter contribuído para a identificação das drags com a estrela:

[...] uma luso-carioca branca, pobre, criada na zona central do Rio de Janeiro, consagrada por representar a “verdadeira” imagem do Brasil elaborada a partir de uma vestimenta estilizada que se inspirava na tradição das baianas “autênticas”, de uma dança também estilizada e de gravações da música que tomavam de assalto a cena e que conquistava platéias de

---

<sup>110</sup> *Tia*, décadas atrás, era um conhecido sinônimo para designar um homem homossexual já não mais tão jovem.

<sup>111</sup> Neste ano, Aurora Miranda, irmã de Carmen, que no início da carreira dividiu por várias vezes o palco com a estrela, foi a convidada de honra da Banda. (MANCHETE, 24 de fevereiro de 1996)

composição variada, desde aquelas mais populares até outras mais elitizadas. (SÁ, 2002, p. 85)

A imagem de Carmen é rica em entrecruzamentos e possivelmente foi esta mistura (em especial no que concerne à estética, como veremos nas próximas páginas), feita muitas vezes de elementos contraditórios, que despertou o interesse das drags.

Nosso objetivo neste capítulo não é elaborar uma biografia aprofundada da artista. Queremos procurar entender melhor a relação entre a Pequena Notável e as drag queens. Para isso, nos deteremos especialmente na análise da indumentária da “baiana”, ligada às mulheres afro-brasileiras que Carmen criativamente transformou, fazendo nascer, desta maneira, a “Carmen Baiana”, personagem que levou para o cinema norte-americano e a consagrou. Queremos também prestar uma homenagem à estrela que, se estivesse viva, teria comemorado 100 anos de idade em 09 de fevereiro de 2009 e que continua sendo uma referência estética essencial para as suas “filhas”, as drags queens<sup>112</sup>. Como escreve Sá,

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 posmodernidade. A presença de fã-clubes no exterior, principalmente nos EUA e Inglaterra, testemunham o alcance e a presença ininterrupta de Carmen Miranda no imaginário popular internacional. (SÁ, 2000, p. 13)

#### 4.1 Afinal, de onde vinha Carmen?

Carmen Miranda se considerava uma brasileira legítima, ou melhor, uma carioca da gema! Porém, a origem da artista sempre foi um ponto polêmico em sua vida. 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 a *Rainha dos Balangandãs*<sup>113</sup> pertencia?

Maria do Carmo Miranda da Cunha nasceu no dia 09 de fevereiro de 1909, em Portugal, na freguesia de Várzea da Ovelha, Conselho de Marco de Canavazes,

<sup>112</sup> 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, 2007)

<sup>113</sup> “Balangandã” foi uma palavra que entrou na vida de Carmen no final da década de 1930, quando ela passou a dotar como figurino principal a indumentária de baiana. Castro explica: “Os balangandãs eram penças de figas e amuletos feitos de metais nobres, lavrados por finos ourives, e de quaisquer objetos de ferro, madeira ou osso que representassem um pedido ao santo ou ao pagamento de uma promessa. Quem os usava eram as formidáveis negras do partido-alto da Bahia, ex-escravas que tinham ouro e prata escondidos em casa. E a própria palavra balangandã, por mais sugestiva, era uma novidade: exceto os dicionaristas, ninguém a conhecia no Rio. (Muito menos o seu sinônimo ou variante: berenguendém.)” (CASTRO, 2005, p.170)

Distrito do Porto. Pouco ficou em sua terra natal. Em 17 de dezembro de 1909, dez meses após nascer, Maria do Carmo (que, logo após seu nascimento passou a ser chamada apenas de Carmen<sup>114</sup>) chega ao Brasil, acompanhada de sua mãe, Maria Emilia, e de sua irmã mais velha, Olinda. Seu pai deixara Portugal rumo ao Brasil meses antes, logo após o nascimento de sua filha mais nova, em busca de uma vida melhor para a família – destino de tantos lusitanos no início do século XX. (GIL-MONTEIRO, 1989)

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 tenha também vivido em Santa Tereza, Flamengo e Urca, foi pela Lapa e pela Candelária que Carmen cresceu e descobriu o mundo. Essa região do Rio de Janeiro foi essencial na construção da personalidade e da carreira da futura estrela. Mendonça escreve:

A vizinhança da infância, com a Lapa e os morros, apareceria no repertório da cantora, além do próprio samba e do carnaval, passando pelo malandro tradicional e sua mulher, não menos célebre. Também a bronca da polícia e o barraco. Ou lembranças da Bahia e encantos da Cidade Maravilhosa. Estrela internacional, já no fim da vida, Carmen tinha saudade desses sambas antigos. (MENDONÇA, 1999, p. 39)

Antes de se tornar a *Brazilian Bombshell* que os norte-americanos e europeus tanto admiravam, Carmen foi a mais bem sucedida cantora do rádio brasileiro da década de 30. Em 1933, foi a primeira artista assinar um contrato de dois anos com a Rádio Mayrink Veiga<sup>115</sup>. Carmen firmou-se como intérprete na época em que o advento do rádio no Brasil provocava uma supervalorização do artista da música popular. Assim, em questão de poucos anos, ela transformou-se numa celebridade em todo território nacional, além de fazer excursões anuais a outros países da América Latina, em especial à Argentina, onde era muito admirada. Sua fama cruzava fronteiras e a cantora tornava-se, já naquela época, uma divulgadora do samba brasileiro. Carmen era a preferida de compositores do porte de Assis Valente e Ary Barroso na hora de escolherem uma cantora que interpretasse os seus versos. (CASTRO, 2005)

---

<sup>114</sup> Existem algumas versões que explicam o surgimento do apelido Carmen. Uma diz que ele teria sido concedido à Maria do Carmo quando ela era adolescente, em razão do seu gosto pela ópera Carmen de Bizet. Uma 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 diz que Carmen seria um diminutivo “natural” de Maria do Carmo, coisa comum na época. (BARSANTE, 1994)

<sup>115</sup> Nessa época, os artistas trabalhavam por cachê, não eram contratados pelas rádios. (CASTRO, 2005)

Segundo Gil-Monteiro (1999), a primeira influência musical de Carmen teria sido sua irmã mais velha, Olinda, que a ensinara a cantar em casa, enquanto ajudavam Dona Maria Emilia, sua mãe, nos afazeres domésticos. Também por causa de Olinda, que ficou gravemente enferma em 1924, Carmen, aos 16 anos, com o intuito de contribuir nas combalidas finanças da família, decidiu trabalhar numa loja de gravatas e, depois, num estabelecimento de moda feminina na Rua do Ouvidor, onde aprendeu a fazer chapéus que depois começou a vender por conta própria. Barsante diz que mais ou menos nessa época o interesse de Carmen pela vida artística começou a surgir:

Já em 1926, com apenas 17 anos, Carmen pensava em fazer cinema. Queria ser apresentada ao colunista Pedro Lima da revista *Selecta*, seu nome foi ventilado em diversos estúdios como uma jovem “muito simpática, que sabia cantar e tinha vontade de trabalhar no cinema.” O máximo que conseguiu foi fazer alguns extras ou participar de filmagens como figurante. Mas, por outro lado, festa em casa de família das redondezas sem sua presença não tinha graça. Carmen sabia de cor todas as letras das músicas de Gardel e imitava todas as cantoras populares. (BARSANTE, 1994, p. 55)

Antes de conseguir papéis de maior destaque no cinema brasileiro (e, mais futuramente ainda, no cinema americano), Carmen Miranda construiu uma carreira invejável na música popular brasileira. Neste momento, as estações de rádio espalhavam pelo Brasil tudo o que havia de mais novo na música popular, produzida principalmente no Rio de Janeiro. (MENDONÇA, 1999) O primeiro sucesso “arrasa quarteirão” da jovem intérprete foi *Pra Você Gostar de Mim*, que logo ficou conhecida simplesmente como *Taí*<sup>116</sup>, composta por Joubert de Carvalho em 1930. Esta canção foi um sucesso de vendas antes do Carnaval deste ano e até hoje é uma das marchinhas mais famosas da folia carioca. Sá comenta a importância da música na carreira de Carmen:

Algumas características desta canção, tais como a exclamação coloquial – taí! – com que ela se inicia, a conversa direta com o seu “bem” – meio em tom de apelo, meio em tom imperativo (“não faz assim não; você tem...”) -, a inversão no pedido da oração – em vez de solucionar o problema amoroso ela gostaria de esquecer essa mania -, o tratamento do tema do descontrolo amoroso de uma forma moderna, despojada, sem pieguice, envolvendo-a no clima carnavalesco – impressão reforçada pelo ritmo ligeiro da canção -, tornaram-na exemplar da tradição carioca que se inventava a muitas vozes naquele momento no Rio de Janeiro. (SÁ, 2002, p. 43)

O início oficial da carreira musical de Carmen aconteceu por obra do compositor Josué de Barros. Conta-se que o músico almoçava quase todos os dias na pensão de Dona Maria Emilia e que lá ouviu a jovem Carmen cantando enquanto ajudava sua mãe a servir os clientes. Nessa época, o baiano Josué estava organizando a parte musical de uma festa beneficente, a ser oferecida pela esposa de um político conterrâneo seu. Impressionado com a afinação e com a boa voz da moça, ele a levou

---

<sup>116</sup> Por causa do primeiro verso da música que dizia: *taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim*.

para cantar nesta recepção e, depois, fez com que ela começasse a se apresentar em outras festas deste tipo. Tendo certeza do talento de sua pupila, Josué a apresenta a várias pessoas importantes do meio musical carioca da época, até que Carmen começa a fazer pequenas apresentações nas rádios Educadora e Sociedade. Assim, ela vai ficando mais e mais conhecida, até ser convidada para cantar em outros palcos e rádios. (MENDONÇA,1999; SAIA, 1984) Carmen grava seu primeiro disco em 1929, pela gravadora Brunswick, com apenas vinte anos de idade. Já na época, ela era chamada de “a maior expressão da nossa música popular do seu sexo.” (SÁ, 2002, p.41)

Carmen tornou-se famosa no momento em que o samba, antes visto como uma coisa ligada apenas dos negros dos morros cariocas, indigna de ser apreciada pelas finas famílias, começa a ser alçado à posição de ritmo nacional por excelência. Embora ainda fosse visto com muito preconceito pelos defensores da cultura erudita, nos anos 30 o ritmo já se encontrava numa situação social muito melhor do que na década anterior. (CASTRO, 2005) O próprio Noel Rosa disse:

O samba evoluiu. A rudimentar voz do morro transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística, produto exclusivo da nossa sensibilidade. A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academicismo a que os intelectuais no Brasil viveram durante muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos, aniquilados no manejo do soneto, depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros, sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. [...] nisso resultou a elevação do samba, como expressão da arte, e resultou na humanização de poetas condenados a estacionar pelo sortilégio do academicismo. (Diário carioca, 4/1/1936 Apud: SÁ, 2002, p. 57)

Foi justamente nos anos 1930, quando o rádio se consolida como o maior veículo de comunicação do Brasil, que o samba passa a ser considerado o melhor representante da música nacional. (MENDONÇA, 1999) 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 alçada à categoria de “embaixatriz do samba”. Como escreve Sá,

Carmen participou como protagonista no processo de invenção da nação a partir da cultura musical do Rio de Janeiro. Levando a sério o seu papel de intérprete, ela traduziu em seu legado musical as principais vertentes da música popular urbana carioca e, assim, tornou-se a porta-voz mais bem-sucedida daquele período musical, tendo a sua biografia artística confundida com a própria origem da cultura de massas radiofônica e fonográfica do país. (SÁ, 2002, p. 58)

A maré estava a seu favor. Carmen gravou inúmeros discos de estrondoso sucesso. Qualquer música cantada por ela logo alcançava a primeira posição das paradas musicais. (BARSANTE, 1994) A partir de então, a popularidade de Carmen só fez aumentar. Além de atuar como cantora, Carmen também participou de alguns

filmes aqui no Brasil, antes de ir para Hollywood, como *Estudantes e Banana da terra*, dirigidos pelo norte-americano Wallace Downey. O cinema sempre despertara fascínio na jovem Carmen. Antes de atuar nos filmes produzidos por Downey, Carmen já havia participado de duas produções cinematográficas bem pequenas, a primeira chamada *O carnaval cantado do Rio*, de 1932, e a segunda de 1933, chamada *A voz do Carnaval*. Mas, segundo Mendonça (1999), a primeira experiência cinematográfica de Carmen aconteceu em meados da década de 1920, num filme do produtor argentino Paolo Benedetti, rodado no Rio, chamado *A esposa do solteiro*.

Castro (2005) conta que, em 1929, época em que Carmen estava começando a consolidar sua carreira como intérprete de música popular brasileira, sua origem já gerava preocupações. A gravadora RCA Victor, primeira responsável por lançar os discos de Carmen, achava necessário que se omitisse a origem portuguesa da artista, para que não achassem que ela era uma cantora de fados; Carmen era então, por causa dessa necessidade, *brasileiríssima!* Porém, como diz Sá, o temor da gravadora em não associar a imagem da sua artista ao país onde ela nasceu era desnecessário; a identificação do público com Carmen já estava consolidada. Sem esconder o fato de ter nascido em Portugal, a cantora afirmava-se brasileira:

Todas as pessoas que me conhecem pensam que sou brasileira, nascida no Rio. Como se vê, sou morena, tenho o verdadeiro tipo da brasileira, e daí pensarem todos que eu nasci aqui. Sou, entretanto, filha de Portugal. Nasci em Marco de Canavezes e vim para o Brasil com um ano apenas. Mas o meu coração é brasileiro, que se assim não fosse eu não compreenderia tão bem a música desta maravilhosa e encantadora terra. (SÁ, 2002, p. 61-2)

A empresa também proibiu que ela cantasse boleros (estilo pelo qual ela volta e meia se aventurava quando fazia pequenas apresentações em festas e auditórios) para que não pensassem que ela era argentina. E, para fazer justiça ao amor de Carmen pela música popular brasileira, devemos dizer que, enquanto morou no Rio, ela procurou cantar o que havia de melhor na música popular de sua época. (CASTRO, 2005)

Embora, antes de partir para os Estados Unidos, agenciada pelo empresário Lee Shubert (responsável por descobrir a artista luso-brasileira e levá-la para a terra do Tio Sam), Carmen tivesse prometido não se americanizar, essa foi a acusação que ela mais ouviu depois que começou a fazer sucesso em Hollywood. João Martins, colunista de *O Cruzeiro*, escreveu que, para Carmen,

a pior de todas as calúnias [...] era a de que ela “não era mais brasileira, tinha se americanizado, não se lembrava, nem amava mais o Brasil.” Essa era, realmente, a única que a feria. E só os que não a conheceram, ou os que a odiavam gratuitamente, poderiam dizer isso. (MARTINS, João. In: O CRUZEIRO, 20 de agosto de 1955, p. 15)



No documentário *Bananas is my business*, há um registro em vídeo feito em 24 de março de 1941, dia em que Carmen Miranda deixou registradas as marcas de seus pés e mãos na calçada do Teatro Chinês, em Los Angeles – época em que sua carreira nos Estados Unidos já se encontrava consolidada. Carmen, que estava acompanhada pelo cônsul brasileiro Manuel Bento Casado, fazia questão de dizer aos brasileiros, através do microfone de um repórter que havia viajado à Califórnia para entrevistá-la nesta ocasião especial:

Meus queridos e saudosos amigos ouvintes do Brasil, boa noite. Os aplausos que eu escuto todas as noites na Broadway parecem um eco dos aplausos dos brasileiros, contentes por ver o sucesso de sua música popular nos Estados Unidos. Novamente digo que eu tudo farei para sempre corresponder às gentilezas do público da minha terra. Adeus, Brasil. Até a volta. E bye bye... (*Bananas is my business*, 1994, VHS, coleção do autor)

Na verdade, pesava sobre os ombros da cantora e atriz uma responsabilidade imensa: a de representar um país que na década de 30 estava ávido por consolidar uma identidade perante o mundo. Como diz Mendonça (1999, p.10), “paira sobre nós, brasileiros, a busca da identidade nacional, angústia mais comum entre as nações preocupadas com sua afirmação diante da comunidade internacional.”

Pelos registros biográficos escritos sobre a estrela, essas alusões ao seu “americanismo” deveriam realmente magoá-la muito. Castro nos conta que, numa discussão com o já citado cineasta e empresário norte-americano Wallace Downey, quando ainda morava no Rio, uma Carmen transtornada com a falta de educação com a qual o empresário tratou o cantor Carlos Galhardo, esbravejou: “Eu não canto mais para esse filho-da-puta. Não canto para gringos que tratam mal os meus patrícios. Eu sou brasileira, ele é brasileiro, e o senhor tem que nos respeitar.” (CASTRO, 2005, p. 120) O autor continua:

Era o seu brasileirismo falando alto – um sentimento que enfatizava sempre que podia, para compensar o acaso de não ter nascido no Brasil. Como se não lhe bastasse sentir-se totalmente brasileira – como se precisasse parecer mais brasileira do que os brasileiros natos. Carmen se entristecia e se ofendia quando alguém lembrava, mesmo sem querer, que ela nascera em outro país. (CASTRO, 2005, p. 122)

Parece que o “fantasma” de ser ou não ser brasileira a acompanhou por muitos anos, talvez até sua morte. Nos versos da canção “Disseram que eu voltei americanizada” (já citada na introdução), composta em 1940 por Luiz Peixoto e Vicente Paiva<sup>117</sup>, Carmen dizia:

---

<sup>117</sup> Em 10 de julho de 1940, após um ano nos Estados Unidos, Carmen volta ao Brasil para passar aqui uma temporada. Nessa época, a imprensa brasileira fazia pesadas críticas à estrela, acusando-a de ter se *americanizado*. Cinco dias após a sua chegada, em 15 de julho, Carmen se apresentou no Cassino da

*eu que nasci com samba e vivo no sereno / topando a noite inteira a velha batucada / nas rodas de malandro / as minhas preferidas / eu digo é mesmo "eu te amo" / e nunca "I love you" / enquanto houver Brasil / na hora das comidas / eu sou do camarão ensopadinho com chuchu.*

A própria artista não parecia ter dúvidas quanto a sua nacionalidade<sup>118</sup>.

Carmen chegou ao auge da fama num momento em que todas estas questões sobre a 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; deste modo, era necessária construir uma nova identidade para o brasileiro, mais cosmopolita, que se afastasse das nossas características rurais. (MOTTA, 2004) Como nos explica Mendonça,

Carmen ficou famosa numa época onde se discutiam muitas questões referentes à identidade nacional. O Estado Novo se mostrou um momento privilegiado de discussões acerca da identidade nacional. Intelectuais embasaram decisões de gabinete. A marca do regime procurou atingir todo meio de expressão, de cinejornais a sambas de morro. A síntese nacional era debatida sem deixar de lado a adequação a modelos estrangeiros. (MENDONÇA, 1999, p. 12)

Nessa nova nação a ser construída, Carmen trazia consigo “a síntese do Brasil urbano da década de 30”. (MENDONÇA, 1999, p.11) Era uma tamanha responsabilidade: além de ter se tornado a cantora mais badalada dos anos 30, Carmen deveria simbolizar esse Brasil urbano, ser embaixadora do samba e representante do país quando viajasse para o estrangeiro. Sá afirma que toda a promoção em torno de Carmen, construída pela imprensa e pelo governo, era na verdade um “projeto de brasilidade”, onde o samba, gênero mais cantado por Carmen, era uma peça essencial. E explica:

---

Urca para uma platéia absolutamente silenciosa – composta, aliás, por pessoas da alta elite, que não era exatamente o público brasileiro da artista. Carmen se decepciona com a fria recepção e Luiz Peixoto, junto com Vicente Paiva, são chamados às pressas para compor alguns sambas a serem usados nas próximas (e derradeiras) apresentações de Carmen no Brasil. Nessa leva de canções novas a serem interpretadas por ela estava a bem-humorada e certeira “Disseram que eu voltei americanizada”. (BARSANTE, 1994)

<sup>118</sup> Para David Nasser, colunista de *Manchete*, havia duas Carmens: a brasileira e a americana. Ao rebater as críticas que Glauber Rocha, maior expoente do Cinema Novo, tinha feito à estrela numa edição do programa de TV Fantástico, em 1979, Nasser escreveu: “Acredito tenha o Glauber Rocha, tão preciso em seus julgamentos anteriores tenha se valido apenas da segunda Carmen Miranda, a americana, da enorme cinemateca e da horrível discoteca construída nos Estados Unidos, tudo com odor de matéria plástica, para imaginar que o nome e a legenda da verdadeira Carmen tenha no Brasil se valido dessas drogas. [...] Ela saíra daqui uma cantora brasileira e voltara desfigurada pela máquina da Broadway e pela máfia de Hollywood. Carmen não aceitou a crítica. Daí a encomenda que fez a Vicente Paiva e a Luiz Peixoto de sambas que protestavam contra aqueles que diziam ter voltado americanizada.” (*Manchete*, 17 de março de 1979, p.52)

a identificação com o samba, por sua vez eleito como autêntica expressão popular brasileira, foi legitimado por todos os seus parceiros e interlocutores – o público, a imprensa, os compositores, os empresários e até o presidente Getúlio Vargas – que viam em Carmen a melhor “embaixatriz do samba”, leia-se da cultura popular carioca nacionalizada. (SÁ, 2000, p. 18)

Então, podemos imaginar o que houve quando começaram a dizer que, fascinada pelos Estados Unidos, ela havia esquecido os seus compatriotas brasileiros, que não mais voltaria a morar aqui e, o pior de tudo, que estava deturpando o nosso samba, confundindo tudo só para agradar aos norte-americanos. (CASTRO, 2005) Ela, que tantas vezes afirmara o seu gosto em ser brasileira, tinha sua identidade constantemente questionada, principalmente pela imprensa nacional.

Como afirma Sá (2002), as críticas em relação à sua “americanização” foram tão fortes para Carmen que tornaram-se o motivo para ela nunca mais se apresentar no Brasil. Após o fatídico show no Cassino da Urca, a estrela nunca mais cantou profissionalmente no país, provavelmente por medo de uma outra rejeição. Castro (2005) conta que, nos anos 1940, conforme seu sucesso em Hollywood crescia, mais Carmen tinha a certeza de não ser mais querida no Brasil. Se nos anos 30 sua “autenticidade” como sambista era inquestionável, na década seguinte ela passaria a receber ferozes críticas por conta da “deturpação” que fazia das coisas do Brasil. A crítica mais comum dizia que Carmen havia adulterado o ritmo do samba e se tornado uma paródia de si mesma. (SAIA, 1984) Talvez isso justifique a sua ausência de quatorze anos no Brasil. E, mesmo quando retornou ao país, em 1954, a estrela esteve aqui para descansar e tratar da sua frágil saúde, não para se apresentar. As críticas e o medo da rejeição de fato a afastaram do país que ela afirmava amar acima de todos.

## **4.2 Os personagens latinos de Carmen no cinema**

Alguns dos papéis que Carmen interpretou no cinema norte-americano foram armas nas mãos de seus detratores, que a acusavam de deturpar a imagem do Brasil no exterior. Ela representou cubanas, mexicanas, argentinas, quando não mulheres que apenas recebiam o título de latinas. (CASTRO, 2005) Ou seja, muitas vezes ela se afastou de uma imagem da mulher brasileira mais próxima da realidade. E isso foi usado por aqueles que a criticavam; além de ter se “americanizado”, agora Carmen também interpretava latinas, e não brasileiras. Barsante defende a estrela e escreve:

Quanto ao patrulhamento ideológico em relação aos seus papéis no cinema, apenas revela uma postura subdesenvolvida. Muitos a acusam de só ter feito papel de cubana, mexicana e porto-riquenha, o que não é verdade. Além disso, se algumas vezes encarnou personagens não

brasileiros foi por imposição dos roteiros. Seria o mesmo de a Suécia exigir de Greta Garbo ou de Ingrid Bergman apenas papéis de suecas. Todos nós estaríamos privados das inesquecíveis interpretações de Mary Stuart, rainha da Escócia, e de Joana D'Arc, a heroína francesa. Não teria sido possível que Marlene Dietrich, nascida numa cidadezinha perto de Berlim, se tornasse cidadã do mundo; nem tampouco que a inglesa Elisabeth Taylor encarnasse dezenas de vezes o papel de norte-americana e de Cleópatra, a rainha egípcia. (BARSANTE, 1994, p. 7)

Segundo Barsante, várias outras atrizes também interpretavam papéis onde encarnavam personagens de procedências diferentes das suas e não parecem ter sido tão duramente criticadas por isso. O que pode ter acontecido em relação à crítica contra Carmen, é que muitos dos personagens interpretados por ela, mesmo quando eram brasileiros, dançavam rumbas, moravam em Buenos Aires e eram por demais estereotipados. E, talvez, muitos brasileiros, carentes de representações cinematográficas mais próximas da sua vida, da maneira como agiam e viviam, tenham se sentido entristecidos com certas personagens interpretadas pela cantora e atriz. A estrela carregava muita responsabilidade sobre os ombros; nela, foi depositada toda a esperança dos brasileiros verem o seu país ser representado “dignamente” nos filmes hollywoodianos. (SAIA, 1984)

Talvez toda a confusão tenha começado antes de Carmen ter fixado residência na América do Norte. Mendonça (1999) diz que o empresário americano Lee Shubert, responsável por levar a estrela à Nova York pela primeira vez, veio ao Brasil em 1939 com o objetivo de “caçar” um talento latino para se apresentar na terra do Tio Sam. Era a época da chamada política da boa vizinhança do Presidente Franklin Roosevelt e vários talentos latinos eram contratados para se apresentarem em teatros das grandes cidades americanas. Quando viu Carmen no Cassino da Urca, com toda sua exuberância e alegria, Shubert deve ter ficado absolutamente deslumbrado. Mas o problema parece ter sido justamente este: Shubert, típico norte-americano que achava que a América Latina formava um bloco totalmente homogêneo, viu em Carmen uma bela figura latina, e não uma artista brasileira. Não é de se estranhar que, em *The streets of Paris*, primeiro espetáculo do qual a estrela participou em Nova York, uma das músicas interpretadas por ela tenha se chamado *The South American Way*, com letra em Espanhol<sup>119</sup>; mais tarde, por exigência da cantora, a canção ganhou versão em Português, embora houvesse também alguns versos em Inglês na letra. (MENDONÇA, 1999) A partir daí, seguindo a lógica do cinema norte-americano, Carmen, apesar de

---

<sup>119</sup> Apesar de cantar *The South American Way*, Carmen recusou-se a ser chamada de *The South American Bombshell* por um agente de Lee Shubert, seu primeiro empresário americano; ela queria ser chamada apenas de *The Brazilian Bombshell*. (SÁ, 2002)

se afirmar sempre como brasileira, começou a construir a “mistura latina” que virou motivo de tantas críticas.

Gil-Monteiro (1989) fala sobre a relevância da política da boa vizinhança para Carmen Miranda; durante este período, os estúdios hollywoodianos desejavam adular os sul-americanos. Incentivados pelo governo de seu país, vários filmes eram passados em alguma nação “exótica” com a intenção de agradares seus povos igualmente “exóticos”. Era a época da Segunda Guerra Mundial e os Estados Unidos precisavam do apoio da América Latina para que ela continuasse a lhes fornecer matérias primas e também para que a dominação ideológica norte-americana fosse mantida no continente.

Mesmo dotados das “melhores intenções”, os norte-americanos responsáveis por estes filmes, com sua falta de conhecimento mais aprofundado sobre os latino-americanos, eram capazes de confundir localizações de cidades, misturar idiomas e, o pior de tudo, apresentar os latino-americanos como pessoas completamente estúpidas ou desonestas – e, por mais incrível que pareça, o objetivo era estreitar os laços entre a América do Norte e a do Sul. Esse foi o caso, por exemplo, de *Down Argentine way*, obra de 1940 dirigida por Irving Cummings, ambientada em Buenos Aires, que no Brasil recebeu o título de *Serenata tropical*. O filme causou um tremendo mal estar entre os argentinos, que foram mostrados como preguiçosos, golpistas e pouco inteligentes. (BARSANTE, 1994) O filme, que a pedido do governo portenho foi editado de uma forma, digamos, mais gentil antes de ser exibido na Argentina, apresentava Carmen Miranda como a *crooner* da boate *El Tigre*. A estrela não participava da trama, ela apenas aparecia em cenas passadas dentro do *night club*. Embora as canções que Carmen interpretasse fossem em Português (com destaque para *Mamãe eu quero*), o filme era todo passado na capital argentina e não era explicado que ela era brasileira. Como escreve Mendonça,

Mantendo a costumeira indistinção norte-americana em relação aos países da América Latina, Carmen podia se chamar Rosita, Dorita, Chiquita, Chita, Querida ou Carmen – que ela jamais deixaria de ser não somente por causa de sua exuberante personalidade, mas pela tipificação que o cinema promove, especialmente em filmes musicais. Brasileira ou cubana, latino-americana simplesmente, importava contrastá-la com os norte-americanos. [...] Nas seqüências não musicais, seus figurinos e chapéus continuavam pura fantasia, sobretudo quando contrastados com os trajes das mocinhas norte-americanas. (MENDONÇA, 1999, p. 98)

Depois de *Serenata tropical*, Carmen interpretaria ainda uma série de outras mulheres simplesmente latinas – apesar de algumas terem sido *assumidamente* brasileiras, como a Senhorita Carmen, de *Uma noite no Rio* e ainda uma outra

Carmen, do filme *Copacabana*, de 1947. Esses personagens, “latinos” seriam munição para os críticos. Sá escreve:

De 1940 a 1946 Carmen Miranda trabalhou em dez filmes do estúdio Fox, representando variações sobre a personagem que a consagrou. A sucessão de Rositas, Doritas, Chitas, Chiquitas e até Carmens sugerem personagens que poderiam pular de um filme para o outro sem dificuldade de adaptação ao enredo destas comédias que deveriam divertir as pessoas no tempo da guerra. (SÁ, 2002, p. 148)

Contudo, boa parte da crítica brasileira não se divertia nem um pouco quando via Carmen nas telas. Apesar dos cinemas lotados, crescia o incômodo com a “imagem falsa” do país nestes filmes. Dizia-se que estas produções reduziavam os países latino-americanos e suas respectivas populações a simplificações pejorativas do que eles realmente eram, e que a alegria e a sensualidade sempre atribuídas a essa parte do continente não eram representações positivas ou elogiosas, mas sim meras repetições de estereótipos negativos. (MENDONÇA, 1999) Carmen, sob este ponto de vista, contribuiria para uma representação ruim da imagem do Brasil, já que os seus principais trunfos artísticos eram a alegria excessiva, a sensualidade “exótica”, seu gestual vibrante e seus trajes multicoloridos. E, além de tudo, Carmen nem sempre ganhava personagens brasileiras. Mas, mesmo quando a artista interpretava uma brasileira e não uma cubana, por exemplo, era criticada. No entanto, a própria estrela dá uma bela resposta a esta questão, numa entrevista concedida em 1942 ao colunista norte-americano Walter Winchell:

Quando você, meu amigo Winchell, me vir com um exótico turbante comicamente enfeitado, dançando e cantando um samba no filme *Minha secretária brasileira*, isso não significa que esteja diante de uma verdadeira imagem da vida e dos costumes brasileiros. Sob esse aspecto, represento a verdade tanto quanto Gypsy Rose Lee representa o real espírito americano, ou Greta Garbo, o real espírito sueco. Sou apenas uma mulher brasileira que canta alguma coisa a respeito das cores e da beleza de sua terra. O que há de teatral nessa apresentação exprime muito pouco de meu país. (CASTRO, 2005, p. 341)

Talvez possamos classificar essa identidade “plurinacional” de Carmen Miranda como pós-moderna. Hall (2006) nos diz que, na época pós-moderna, as identidades são transformadas no interior das representações, que constantemente sofrem abalos; ou seja, não há essa identidade fixa, estável, como era pensada décadas atrás. É possível que, sob esse título de “mulher latina”, a Carmen Miranda do cinema hollywoodiano tenha pego um pouco do Brasil, um pouco de Portugal, um pouco dos Estados Unidos, um pouco do “mundo latino” e, assim, tenha formado os seus personagens. Imaginamos que essa construção identitária não tenha sido totalmente intencional, mesmo porque a estrela interpretava os papéis que lhes eram impostos por contratos. Mas, independentemente do quanto lhe foi imposto, Carmen criou a sua

própria forma de representar os povos latino-americanos, em especial o brasileiro. Embora seus papéis fossem, na maior parte das vezes, bem parecidos de um filme para o outro (a mulher latina esprevidada, sempre alegre, exuberante, vaidosa, um pouco destrambelhada e muito bem humorada), Carmen nunca representou a imagem “típica” do Brasil como os seus críticos achavam que era sua obrigação. Ela pode ter representado essas identidades fragmentadas que a tornaram, possivelmente, a primeira artista pós-moderna do cinema. Sá parece concordar com essa tese das identidades fragmentadas da pós-modernidade e diz:

difícilmente encontraremos tradições autênticas, mas sim fabricações, amálgamas de heranças culturais distintas e recomposições – que, uma vez “inventadas”, esquecem-se estrategicamente daquele momento de bricolagem e reinventam para si a legitimidade de uma herança verdadeira ou autêntica. Deixando de considerar o passado, os símbolos, as tradições como entidades ontológicas, trata-se, então, de identificar e desnaturalizar o processo que levou grupos ou indivíduos a escolhas e respostas singulares, ou ainda, de recuperar a agonística de onde projetos emergiram vitoriosos, percebendo o caráter de ficção ou invenção presente em cada um, percebendo ainda o seu caráter mais ou menos homogeneizador das diferenças que se produzem em um ambiente heterogêneo como o das sociedades complexas no qual se inclui o Brasil, situando, portanto, política e historicamente os atores envolvidos e sua eficácia discursiva. (SÁ, 2002, p. 27-8)

Carmen, deste modo, inventou para si o seu modo de ser brasileira, “pós moderno por essência”. Com ou sem esta intenção, a *Brazilian Bombshell* fugiu das concepções naturalistas que ditavam como deveria ser uma “verdadeira brasileira”, uma “verdadeira baiana”. Ela foi brasileira e baiana à sua maneira. Gil-Monteiro (1989) diz que, como artista singular que foi, Carmen alegorizou, adulterou e traduziu todas as referências estéticas que recebeu no Brasil e que, assim como anos antes colocara a cultura afro-baiana em contato como samba carioca, ela também pôs a cultura americana e a brasileira em contato, através de sua atuação em Hollywood.

Sá apresenta uma questão interessante: apesar de todas as críticas de alguns brasileiros em relação à “adulteração” feita por Carmen Miranda, a autora duvida que a imagem do Brasil como um “paraíso tropical” tenha sido somente uma invenção norte-americana, já que nos anos 30 houve toda uma produção da identidade brasileira (como veremos no caso da imagem da baiana), construída em especial durante o Estado Novo. Neste período, houve uma produção artística considerável, principalmente musical, que identificaram o Brasil como a nação da alegria, da sensualidade e da natureza exuberante. Sá afirma que

a imagem do Brasil tropical não é concebida exclusivamente por americanos do norte [...] nem por Hollywood; certamente, ela dialoga com interlocutores externos, mas é um cartão-postal nacional do qual os próprios brasileiros passaram a se orgulhar, a partir da década de 30 e que faziam questão de exibir para os visitantes. (SÁ, 2002, p. 151)

É importante não diminuir a performance de Carmen Miranda à questão da identidade nacional e à política da boa vizinhança do governo Roosevelt, apesar de ter sido a partir dela que algumas portas se abriram para a estrela nos Estados Unidos. Carmen contava, de fato, com um extremo poder de sedução que atraía grandes platéias para verem os seus filmes e assistirem aos seus espetáculos em teatros; seu talento como cantora, atriz e comediante era inegável, mesmo que seja possível questionar algumas de suas escolhas artísticas. Além do mais, é essencial ressaltar “o talento de Carmen Miranda para costurar acordos, abrindo um canal comunicante entre a brasilidade recém construída (no Brasil) e a indústria de espetáculos internacional.” (SÁ, 2002, p. 152) Embora muitas das canções entoadas por Carmen nos filmes hollywoodianos não fossem exatamente ligadas à música popular brasileira autenticada no Brasil da década de 30 e que suas baianas também não fossem “genuínas”, Carmen criou sua personagem evocando elementos da brasilidade elaborada dentro do seu próprio país. Ela também conseguiu estabelecer relações entre os estúdios cinematográficos norte-americanos e artistas brasileiros, como, por exemplo, os músicos do *Bando da Lua*, que a acompanharam desde sua chegada em Nova York e os compositores brasileiros que ela gravou mesmo depois de ter se fixado em Los Angeles. Carmen parece ter realmente se tornado um veículo de comunicação entre o Brasil e os EUA.

Não queremos, deste modo, negar que houve uma “exotização” de Carmen e, conseqüentemente, da nação que ela fora responsabilizada por representar. Inclusive, segundo alguns relatos, nos seus últimos anos de carreira, já se tornara um fardo pesado para ela interpretar sempre estas personagens intempestivas, destemperadas, extremamente alegres, confusas e coloridas; ela desejava conseguir papéis com uma carga dramática mais profunda, que exigissem mais de sua capacidade como atriz. (CASTRO, 2005; GIL-MONTEIRO, 1989; MENDONÇA, 1999) Ela pode até ter se tornado dependente do próprio personagem que ajudou a construir, inclusive ficando presa ao Inglês ruim que era obrigada a pronunciar em seus filmes, mesmo quando já possuía bom domínio da língua. (SAIA, 1984) No entanto, a idéia de que Carmen tornara-se uma mera vítima da indústria hollywoodiana nos parece ser muito simplória; a estrela, com seu talento e sua capacidade de negociação, marcou sua época e se tornou uma influência estética no mundo inteiro, coisa que uma pessoa sem o controle de sua carreira jamais poderia ter se tornado.



### 4.3 A questão da tradição em Carmen Miranda

Gostaríamos, agora, de refletir sobre temas ligados a tradição e 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 estas análises.

Uma das críticas mais comuns a Carmen, principalmente depois que ela se tornou a estrela dos filmes hollywoodianos, dizia que ela havia deturpado o samba e a baiana, ou seja, que ela havia transgredido as ordens “naturais” da cultura popular brasileira. Deste modo, além de ter “corrompido” a imagem da baiana tradicional, Carmen teria inventado uma música que poderia até ser intitulada como 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 o seu nascimento, uma invenção da época na qual ela surge. (MENDONÇA, 1999) Era o período do Estado Novo, quando tornava-se necessário construir um ideal de pureza e naturalidade para a cultura nacional, ideal este 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 a sua baiana, cantava músicas inspiradas no samba que não eram sambas propriamente ditos e requebrava seus quadris à sua maneira, de acordo com as necessidades de suas personagens. Por isso, talvez, ela tenha ferido tantos os sentimentos daqueles que a acusavam de deturpar as coisas do Brasil.

Carmen atingiu o topo do sucesso no Brasil como sambista (apesar de ter gravado outros gêneros, inclusive tangos, bem no início de sua carreira). Como intérprete da música que emergia, simbolizando a cultura nacional, ela construiu sua imagem fazendo apropriações e interpretações desta tradição que acabara de se tornar sinônimo do que havia de mais genuíno no Brasil, verdade esta construída com o apoio de intelectuais da época, como Mário de Andrade, que dizia que a música “essencialmente popular” deveria ser buscada no folclore e que não deveria ser influenciada por modismos internacionais. (SÁ, 2002) Para os órgãos culturais do governo de Getúlio Vargas,

[...] não eram exatamente as expressões da cultura popular-urbana aliada da cultura de massas que a parte mais representativa dos intelectuais que participava do Estado Novo privilegiava, mas sim uma concepção que reconhecia e valorizava nas expressões populares elementos tais como a “pureza”, o “primitivismo”, o “comunitarismo” e o “apego à tradição”. (SÁ, 2002, p. 71)

Neste momento, a baiana ainda não havia aparecido na carreira de Carmen. Isso acontece em 1939, no filme *Banana da terra*. Mas, mesmo antes de ter incorporado para sempre esta personagem “tradicional e típica”, e antes até de Getúlio Vargas ter se tornado o presidente do Estado Novo, Carmen já estava associada completamente à idéia de tradição. Ela era a fiel tradução da cultura radiofônica construída em torno do samba e das tais raízes populares; por isso, desde que começou a viajar para a Argentina em excursões anuais, a imprensa, o público e os órgãos governamentais de promoção conferiram a ela o título de “embaixatriz do samba”, o que não deixava de ser também um título diplomático. Carmen estava encarregada, deste modo, em ser a maior representante da cultura popular brasileira no exterior.

#### 4.3.1 A baiana de Carmen

Muito mais do que pelas 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. Green (2000) 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 com uma pequena cesta de frutas presa de forma precária à sua cabeça. O autor ainda diz que “Seu modo de atuar era uma imitação exagerada das tradições das mulheres afro-brasileiras dos mercados da Bahia.” (GREEN, 2000, p. 21) Então vemos que Carmen, da mesma maneira que as suas “filhas” drag queens, possuía uma tendência a exagerar os 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. Gostaríamos aqui de pensar sobre quando a figura da baiana surgiu na vida da artista.

Barsante (1994) afirma que Carmen Miranda não foi a primeira estrela a vestir-se de baiana. Para o autor, o casamento entre Carmen e a figura da baiana veio apenas para deixar a artista ainda mais atraente visualmente (coisa que contribuiu muito para o seu sucesso internacional). Além disso, a baiana seria uma maneira de aproximar Carmen de certa idéia de brasilidade com as quais alguns “gringos” já estavam razoavelmente acostumados; era uma forma de dar a eles o que eles já conheciam - só que tudo potencializado pela alegria, exuberância e talento da *Brazilian Bombshell*. Barsante diz que a artista

já havia adotado um estilo visualmente exuberante desde o filme *Banana da Terra*, no qual cantava fantasiada de baiana e, por intuição, concordou com seu descobridor internacional, o empresário americano Lee Shubert, que torsos de seda, saias rendadas, balangandãs, tamancos de saltos exageradamente altos, turbantes com arranjos de flores, frutas, plumas e borboletas comporiam a imagem mais próxima do que lá fora iriam entender por ‘traje típico brasileiro’. Traje que, além de tudo, casava perfeitamente com seu temperamento extrovertido, tropical. [...] Não se deve unicamente ao traje da baiana o sucesso de Carmen Miranda. Ela nem mesmo foi a primeira a usá-lo em Hollywood. No filme da RKO *Voando para o Rio (Flying Down to Rio)*, de 1934 – produzido com os objetivos velados de promover os serviços telegráficos da RCA Communications e a linha aérea recém-inaugurada da Pan Am para o Rio de Janeiro –, Etta Moten já aparecia vestida dessa maneira. [...] Além disso, desde 1928, Aracy Cortes fazia sucesso no teatro de revista com a roupa típica das mulheres do Bonfim. (BARSANTE, 1994, p. 5)

Mas de onde havia surgido o apreço de Carmen pela figura da baiana? Apesar de ter se apresentado na capital da Bahia, Salvador, em algumas poucas ocasiões, Carmen nunca morou na cidade e nem passou longas temporadas por lá. (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) Ferreira (2004, p. 257) 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.” Mendonça explica que na década de 30 já 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. (MENDONÇA, 1999, p. 18)

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 destas mulheres nos figurinos da estrela, como as saias rodadas e os turbantes. Castro escreve que a estrela deve ter se inspirado

nas roupas que, desde os primórdios, as negras e as mulatas da Bahia usavam para acompanhar procissões ou vender quitutes nas ruas. Muitas dessas mulheres tinham ido para o Rio de Janeiro no começo do século XIX. Na viagem, a roupa se simplificara: conservavam-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. Mesmo assim, era bonito – e uma postura municipal carioca do próprio século XIX exigia que elas só podiam trabalhar nas ruas como quituteiras se mantivessem suas roupas de baiana absolutamente alvas. (CASTRO, 2005, p. 171)

No entanto, Carmen, que deve ter visto estas imagens durante toda sua juventude passada Centro do Rio, se inspirou nelas e as recriou de acordo com a sua necessidade. Como boa consumidora popular (FISKE, 2005), Carmen não se sentiu obrigada a ser visualmente fiel a essas “baianas-cariocas” e pôde elaborar o seu mais famoso personagem, a “Carmen Baiana”, pegando as referências visuais que mais lhe

interessavam, excluindo outras, exagerando e colorindo algumas para, assim, dar à luz o seu personagem glamourizado<sup>120</sup>. As baianas que a estrela tanto viu na capital fluminense foram um produto primeiramente consumido por ela e depois por todas as drags que a representaram (e ainda representam) que, por sua vez, também transformam a imagem da artista de acordo com as suas necessidades de *fazedoras* cotidianas da cultura popular. (STOREY, 2003) E a sofisticação que ela conferiu às suas baianas provavelmente foi também uma forma de diferenciá-las de todas as outras mulheres vestidas de tal modo; quem mais, além de Carmen, seria dona de trajes tão especiais? (ver figura 12)



Figura 12: 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.)

---

<sup>120</sup> Barsante (1994) 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.” (BARSANTE, 1994, p. 5) A partir dessa informação, podemos pensar também que Carmen fez de uma indumentária socialmente mal vista o seu maior trunfo estético, tornando-a, além de mais *chique*, mas aceitável.

Aqui, gostaríamos de reforçar o aspecto criador da indumentária usada por Carmen. Ela, como uma grande artista, entendia a importância dos elementos visuais em seu trabalho; a baiana seria então uma forma de se aproximar dos seus espectadores, seduzindo-os com aquela nova personagem criada por ela, embora provavelmente todos os cariocas que frequentassem o Centro da cidade naquela década de 30 já estivessem de certa forma habituados a ver as baianas – mas não a baiana de Carmen! Gil-Monteiro fala sobre a apropriação estética realizada por Carmen:

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 Turuna<sup>121</sup> 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 cinturas, braços e pernas. (GIL-MONTEIRO, 1989, p. 64)

Apesar de pouco tempo mais tarde a baiana criada por Carmen ter virado moda nos Estados Unidos, com todos os seus acessórios e produtos inspirados neles sendo comercializados em grandes lojas de departamento americanas - era o *Miranda Look*, como costumava ser chamado pela imprensa (MENDONÇA, 1999) -, para os brasileiros que consideravam a imagem da baiana vulgar, Carmen deve ter se tornado uma referência do mau gosto e do grotesco. (SAIA, 1989) Nada disso, porém, abalou a confiança da Pequena Notável, nem atrapalhou seu crescente sucesso.

Além de toda 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 nos 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, em 1929, trabalhando como pianista da orquestra de Napoleão Tavares. Estando na capital da Bahia, provavelmente entrou em contato com a cena musical do local e, desde a sua volta ao Rio, em 1930, produziu várias músicas de temática baiana, sempre idealizado a gente, os costumes e as paisagens do lugar. (CASTRO, 2005) Carmen gravou pelo menos algumas canções de

---

<sup>121</sup> A Casa Turuna, localizada na Avenida Passos, ainda é uma das lojas de comércio popular mais procuradas pelos foliões que desejam se fantasiar no Carnaval. É também muito frequentada por drag queens e travestis, por causa da grande variedade de tecidos e dos acessórios chamativos que são vendidos na loja.

Ary Barroso de enaltecimento às qualidades baianas. Dentre elas, se destacam duas: a primeira, *No Tabuleiro da Baiana*<sup>122</sup>, dizia: *no tabuleiro da baiana tem / vatapá, oi, cariru, mungunzá, oi / tem umbu pra ioiô / se eu pedir você me dá / lhe dou / o seu coração, o seu amor de iaiá?* E a segunda, intitulada *Quando eu penso na Bahia*<sup>123</sup>, 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.*

Mas não foi apenas Ary Barroso que ofereceu a Carmen músicas de inspiração baiana. Dorival Caymmi compôs, em 1938, uma das mais famosas músicas já gravadas por Carmen, *O que é que a baiana tem*. A música se encaixou perfeitamente na voz e nos trejeitos de cantora (tanto que até hoje é uma das mais lembradas do seu repertório), além de ter sido muito oportuna para a consolidação do seu personagem baiana. A letra dizia:

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

Sá faz uma interessante reflexão sobre a música de Caymmi:

A música, constituída na forma de perguntas e respostas e misturando versos do cancionero popular com frases do autor, pode ser ouvida como um galanteio, um gracejo as toda uma baianidade aqui construída em detalhes [...]. Letra que vai popularizar a palavra balangandãs – que o compositor afirma ter ouvido pela primeira vez de um tio que era ourives -, que se tornou a partir daí associada aos ornamentos que Carmen Miranda usava. (SÁ, 2002, p. 98)

Esse samba foi muito importante tanto para a carreira de Carmen quanto para a de Caymmi. Castro escreve:

para todos os efeitos, foi como se sua identidade “baiana” só fosse se estabelecer quando, em fins de 1938, Carmen se dirigiu ao estúdio da Sonofilms, a produtora de Wallace Downey, para filmar suas duas participações no musical *Banana da Terra*. Na primeira, de cara preta à Al Jolson, Carmen e Almirante cantaram a marchinha “Pirolito”, de Braguinha e Alberto Ribeiro – que nada tinha a ver com a Bahia. Na segunda, vestida como uma baiana – bata, saia rodada, colares, pulseiras, balangandãs e um turbante com cestas e frutinhas -, Carmen lançou o samba do novato Dorival Caymmi, “O que é que a baiana tem?”. Ioiôs e iaiás nunca mais seriam os mesmos. (CASTRO, 2005, p. 166)

Ferreira fala sobre a importância de Caymmi na formação da imagem da baiana tanto para Carmen Miranda e 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

<sup>122</sup> Canção de 1936 que Carmen Miranda canta, originalmente, em dueto com o cantor Luiz Barbosa.

<sup>123</sup> Canção de 1937 que Carmen Miranda canta, originalmente, em dueto com Sylvio Caldas.

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. (FERREIRA, 2004, p. 259)

A maneira como a canção entrou em *Banana da terra* é bem curiosa. A princípio, Carmen cantaria nesta parte do filme a música *Na baixa do sapateiro*, de Ary Barroso, a ser interpretada num cenário que imitava 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, uma música teve que ser procurada às pressas para cobrir a ausência deixada por Barroso. Assim, o novato Dorival Caymmi teve a chance de lançar a sua música na voz de Carmen Miranda. Nada melhor do que lançar *O que é que a baiana tem* num cenário baiano. (BARSANTE, 1994) Uma matéria escrita por Pedro Lima para *O Cruzeiro* em 1955, ano da morte da artista, fala sobre a entrada de Caymmi (e, conseqüentemente, da temática baiana) na vida dela:

Aconteceu que durante a filmagem de “Estudantes”<sup>124</sup>, Ary Barroso exigiu uma certa importância para que usassem uma de suas músicas. Downey, que era muito seguro, lembrou-se, então, do oferecimento de uma rapaz chamado Dorival Caymi, que ele antes rejeitara. Carmen Miranda se ofereceu para falar com Caymi. Dias depois o assunto estava resolvido e o contrato assinado. Assim, ela se apresentou pela primeira vez com o traje que ficou célebre no mundo inteiro, o da baiana com os balangandãs, interpretando a célebre “O que é que a baiana tem?” (LIMA, Pedro. In: O CRUZEIRO, 20 de agosto de 1955, p. 34-6)

Parece, então, que a entrada da personagem baiana na vida de Carmen Miranda deveu-se também ao acaso. Logo, a baiana se tornou sinônimo da estrela. Conforme escreve Gil-Monteiro, “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.” (GIL-MONTEIRO, 1989, p. 65) (ver figura 13)

---

<sup>124</sup> Acreditamos que aqui o jornalista tenha se confundido e, em vez de citar *Banana da Terra*, o trocou por *Estudantes*, outro filme dirigido por Wallace Downey que contou com a participação de Carmen Miranda.



Figura 13: A primeira baiana de Carmen Miranda, no filme *Banana da terra*, de 1939. (FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do Carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 259)

Carmen soube aproveitar ao máximo tudo o que esta 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. Quando foi para os Estados Unidos, Carmen declarou que, em sua bagagem, levava os seus grandes trunfos:

Vou botar tempero brasileiro no gosto e no *gato* daquela boa gente... Nos meus números, não vai faltar nada: canela, pimenta, dendê, cominho... Vou levando vatapá, caruru, mungunzá, balangandãs, acarajé... E vão comigo seis baianas repinçadas, isto é, vou levar seis fantasias representando a gente do Bonfim... Mandei caprichar nesses trajes da nossa terra. Tenho feito tudo para que a música e a baiana sejam uma bomba por aquelas bandas. (BARSANTE, 1994, p. 31)

Dorival Caymmi foi, de fato, a pessoa mais importante nesta incorporação que Carmen fez das baianas. Mendonça 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 usado nas roupas:

Como se cuidasse de preparar Carmen Miranda, Dorival Caymmi acompanhou-a até a costureira, mulher do compositor Vicente Paiva. Caymmi 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. (MENDONÇA, 1999, p. 18)



Aqui, é interessante fazer algumas considerações sobre a tal baianidade de Dorival Caymmi. O jovem compositor ajuda Carmen a construir o seu mais célebre personagem, a partir do qual ela se tornaria famosa no mundo inteiro; deste modo, passa a ser considerado o “inventor” da baiana. Ela, 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”. (SÁ, 2002) Ocorre, então, uma construção elaborada tanto pelo baiano quanto pela carioca onde a baianidade não é um dado natural:

Caymmi, ao vir para o Rio, poderia enfatizar o seu acariocamento e esquecer as raízes, ou poderia voltar para Salvador após o sucesso; mas, dentro do “campo de possibilidades” que orientou suas escolhas, ele preferiu manter-se como um baiano auto-exilado, acariocado e universal, para sempre a cantar as delícias do seu mito de origem. [...] Um baiano a distância [...] cuja baianidade, frise-se, foi construída a partir desse distanciamento, alimentada por esta saudade que reforçou o seu sotaque. É, pois, a uma Bahia mítica, construída, criada e popularizada por ele [...] que Caymmi se referencia. (SÁ, 2002, p. 100-1)

Se Caymmi criou uma Bahia mítica a partir do 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 idéia, essa baianidade inventada. Na então capital do país, a Bahia pode ser recriada, tornar-se nacional e, posteriormente, com a ida de Carmen para os Estados Unidos, ser universalizada. De todo modo, foi uma imagem, uma “tradição” baiana construída no Rio de Janeiro.

Sá afirma que a produção dessa “autenticidade baiana” aconteceu através de um intenso processo de negociação e reprocessamento de referências ocorrido no Rio da virada do século XIX para o século XX. E diz:

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. (SÁ, 2002, p. 102)

#### 4.3.2 As primeiras baianas

A partir da libertação dos escravos, em 1888, o Rio de Janeiro passa a receber um constante fluxo migratório de ex-escravos vindos da Bahia que chegavam à capital do país em busca de uma vida melhor para si próprios e para seus descendentes. Deste modo, cria-se no Rio uma cultura urbana híbrida, que mistura elementos europeus

(principalmente a partir da chegada da família real em 1808) e africanos. (MOURA, 1994)

O Centro da cidade é um palco privilegiado para estas interações, pois é lá que os ex-escravos vão morar depois de chegarem ao Rio, primeiramente no bairro da Saúde e, após serem 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. Como escreve Sá, essa região da cidade tornou-se

ponto de encontro e convergência de expressões populares dos grupos mais diversos tais como capoeiristas, malandros, operários, músicos, compositores, dançarinos, blocos e ranchos carnavalescos, portugueses, italianos e espanhóis, além dos representantes dos rituais africanos do candomblé, do islamismo e até dos ciganos. Encontros estes que foram definindo uma cultura mestiça fundamental na constituição da identidade cultural carioca. (SÁ, 2002, p. 103)

Moura (1994) destaca o caráter vivo destas interações culturais que aconteciam na cidade. Segundo ele, nunca houve em algum momento da história cultural carioca uma “evolução” de uma cultura que seria, a princípio, fiel a tradições ancestrais e que, depois teria 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 estas influências e personagens, estavam as baianas que mais tarde foram as inspiradoras do figurino de Carmen. As baianas eram, dentro das comunidades formadas pelos ex-escravos, as responsáveis pela união do grupo, pela organização de festas, pela manutenção dos rituais religiosos de origem africana e também contribuía no sustento financeiro do grupo. Moura escreve:

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. (MOURA, 1995, p. 102)

Sá ressalta que as baianas são personagens de extrema importância para o imaginário urbano carioca; elas foram responsáveis por manter grupos de ex-escravos unidos, por disseminar rituais religiosos afro-brasileiros e por criar e participar de festividades onde a música produzida pelos negros começou a se tornar conhecida na

cidade. Deste modo, não foi Carmen quem criou a baiana, como já afirmamos anteriormente; porém, ela estabeleceu um canal de comunicação com esta tradição instituída no imaginário afetivo-cultural da cidade. Pode-se afirmar, portanto,

que décadas antes das invenções de Caymmi e Carmen Miranda, estas mulheres já revelavam à população do Rio de Janeiro *o que é que a baiana tem*. Seus tabuleiros repletos de quitutes, seus trajes que incluíam penteados africanos, o turbante, os xales e saias, as cores dos doces e das roupas coordenadas de acordo com os preceitos religiosos, nada disso era exótico no Rio de Janeiro que se inventava como capital; muito pelo contrário, elas faziam parte da paisagem e principalmente da cultura popular da cidade; mesmo se o projeto de europeização *belle époque* pretendia expulsá-las para longe; ou se o Teatro Municipal, reduto de uma certa elite europeizada, considerava este traje vulgar como fantasia. (SÁ, 2002, p. 117)

Parece-nos que a baiana de Carmen Miranda já estava ligada, deste modo, a todo o contexto simbólico da cultura afro-baiana-carioca anterior a ela. Gil-Monteiro (1989) acredita que a baiana da cantora não pode ser considerada “falsa”, pois sua elaboração estava em sintonia com este imaginário que povoava o cenário carioca, inclusive porque a visualidade construída por Carmen é completamente referendada pela das baianas “verdadeiras” – embora tenha sido exagerada e sofisticada pela estrela.

Mendonça (1999) também diz que a cultura popular não foi repentinamente descoberta e usada por Carmen apenas para fazer sucesso com as platéias sofisticadas; 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 a sua incorporação da tradicional baiana, Carmen Miranda, além de criar o seu maior personagem, pode ter contribuído para afirmar a importância destas mulheres na cena urbana do Rio de Janeiro. Com a 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 num ícone da cultura de massa. Com a estilização feita pela artista, a baiana passa a frequentar o Cassino da Urca e mais tarde segue para Hollywood, transformando-se numa referência para a moda internacional, especialmente para a norte-americana. Se Carmen tivesse copiado exatamente as baianas que via no Centro do Rio, provavelmente não teria se tornado o símbolo da cultura de massa que virou. (SAIA, 1984)

Carmen parece também ter entendido que a sedução através dos elementos visuais era fundamental para o sucesso de sua carreira, mesmo antes de ter se mudado para os EUA – e por isso a baiana era um grande trunfo para ela:

Mesmo antes de transformar-se na Brazilian Bombshell em Hollywood, a preocupação com sua imagem, com a produção, com o caráter espetacular de cada apresentação já ocupava o centro de sua atenção: cantar bem um samba, escolher um repertório adequado, descobrir novos compositores sempre foi tão importante para a cantora quanto ocupar espaços nas revistas, apresentar-se pessoalmente em programas de auditórios, seduzir os fãs não propriamente pela beleza mas pela graça, pelo charme, pela imagem, pela fantasia. Ao criar o traje da baiana estilizada com o qual passou a se apresentar, ainda no Brasil, a cantora percebia a atividade artística do cantor popular como algo bem mais elaborado do que “um banquinho e um violão”. Aqui, as idéias de interação (com o público) e de intervenção (do público) na “performance” são fundamentais. (SÁ, 2002, p. 123-4)

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 ela 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. (CASTRO, 2005) 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, pela 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 enfeitando seu colo e cestinhas de frutas sobre cabeça. (BARSANTE, 1994) Ou seja, já era a baiana luxuosa e estilizada que começava a se tornar popular. Talvez Carmen tenha aberto caminho pra que as baianas comesçassem a ser vistas com mais boa vontade e a enfrentar menos restrições sociais. Mendonça 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.” (MENDONÇA, 1999, p.19)

#### **4.4 Carmen e a moda**

Carmen era, entre várias outras coisas, uma imagem a ser consumida. E uma pessoa que também consumia. E que recriava tudo o que era consumido a ponto de

transformá-lo numa afirmação de sua individualidade. Não foi à toa que a estrela sempre se interessou por roupas.

Em seus filmes, fica claro que Carmen Miranda era uma artista que dava enorme importância à indumentária caprichada e exuberante. Essa, aliás, foi uma das razões de seu tremendo sucesso nos Estados Unidos; roupas e acessórios inspirados no seu figurino começaram a ser vendidos em Nova York, tamanha foi a paixão que eles despertaram nas consumidoras norte-americanas, encantadas por todos aqueles turbantes, balangandãs, pulseiras e colares. Entretanto, o interesse de Carmen por moda começou muito antes da sua transferência para os Estados Unidos. Um comentário de Aurora Miranda, irmã de Carmen, dá a dimensão desse interesse:

Se Carmen não tivesse seguido a carreira artística, na certa seria uma grande criadora de modas “a nível de Dior e Chanel”. Em todas as casas em que a Pequena Notável morou, o quarto de costura era fundamental. Era onde ela mantinha malas enormes repletas de tecidos diversos e artigos de armarinho. Em poucas horas, podia sair de suas mãos um traje novo ou um original acessório. Os malões eram apelidados carinhosamente de *baús de tesouro*. (BARSANTE, 1994, p. 16)

No início de sua carreira, com sua imaginação fértil, era a própria Carmen quem criava seus figurinos. (GIL-MONTEIRO, 1989) Porém, conforme seu sucesso foi crescendo, Carmen foi deixando de fazer sozinha as suas roupas e passou a contratar pessoas que a ajudassem nessa tarefa, assim como começou a importar trajes vindos de outros países, principalmente da França, a capital mundial da moda. David Nasser escreve para *O Cruzeiro*, no dia 28 de maio de 1949, um capítulo da série de matérias que vinha criando para o periódico intitulada *A Vida Trepidante de Carmen Miranda*. Em sua história, provavelmente muito mais baseada na sua imaginação do que em fatos reais, ele relatou que um dia, em sua casa da Urca (o último endereço da cantora no Rio), ninguém encontrava Carmen; procurou-se, procurou-se e finalmente

foram achá-la às voltas com costureiras que preparavam as suas riquíssimas baianas, os seus famosos turbantes e as toilettes comuns. A casa da Urca era uma babel. Ninguém se entendia. Modistas provando trajes, gente correndo de um lado para outro e uma confusão infernal. (NASSER, David. *A Vida Trepidante de Carmen Miranda*. In: *O CRUZEIRO*, 28 de maio de 1949, p. 54)

Carmen era, de fato, uma lançadora de modas. No Brasil, seu figurino já chamava atenção pelo esmero com o qual era feito, pelo capricho dedicado aos tecidos, rendas e todos os acessórios. Esse gosto de Carmen pela moda ficava evidente não apenas no território nacional. Antes de fixar residência nos EUA, Carmen costumava ir anualmente à capital argentina para se apresentar em teatros que a cada ano lotavam mais. Lá também, sua exuberância chamava atenção dos portenhos:

A presença de Carmen na capital argentina já excedia o lado musical. O jornal *El Hogar* abriu a manchete, em letras vermelhas: “Carmencita lança moda em Buenos Aires.” A porta dos fundos de seus shows não se limitavam aos admiradores masculinos. As mulheres portenhas também iam esperá-la à saída da rádio ou do teatro e se aproximavam para tatear suas roupas, apreciar o tecido, o corte, o acabamento, e perguntar onde poderiam comprar ou fazer igual. E o que as roupas de Carmen tinham de diferente? Àquela altura, nem todas eram criadas por ela e executadas por suas costureiras – Carmen não tinha mais tempo para isso. Mas, mesmo os vestidos ou *tailleurs dernier bateau* que comprava prontos – vindos para ela com exclusividade de Paris pela Casa Canadá – levavam um toque pessoal seu, uma pequena adaptação, ou eram combinados com uma peça com que ninguém pensara, como um lenço ou um chapéu. Pelas centenas de fotos em que aparece nessa época, cada qual com uma roupa diferente, sua despesa com o guarda-roupa devia ser assustadora. (CASTRO, 2005, p. 142)

Se Carmen já era vaidosíssima com seu figurino antes dos seus tempos hollywoodianos, depois que se tornou uma estrela de cinema internacional, sua preocupação visual ficou maior ainda. E, logicamente, as despesas aumentaram:

A baiana estilizada que usou [no filme *Down Argentine Way*], desenhada pelo famoso estilista Travis Banton, foi executada por Lily Dache e custou 1.300 dólares. O turbante ficou em 300 dólares e os balangandãs vieram de casas especializadas de Paris, ao preço de 600 dólares. (BARSANTE, 1994, p. 21)

Se esses valores hoje não nos parecem tão absurdos assim, lembramos que em 1940, ano que Carmen filmou *Down Argentine way*, esse montante devia ser considerado uma verdadeira fortuna. Durante toda a filmagem, o cachê total da estrela foi de dez mil dólares, ou seja, o figurino custou o equivalente a mais de vinte por cento do seu salário. Provavelmente, Carmen já sabia que o alto investimento em roupas era necessário para a afirmação de sua imagem. Em 1955, o cronista João Martins escreveu que, durante os seus anos de sucesso em Hollywood, Carmen “lançou novas modas que hoje se universalizaram, em matéria de vestidos, turbantes, sapatos e adereços.” (MARTINS, João. In: O CRUZEIRO, 20 de agosto de 1955, p. 14) Parece que, antes de ter sido cunhada a palavra globalização, Carmen já havia criado uma moda que era consumida ao redor do mundo, que havia sido pensada no Brasil, mas divulgada internacionalmente pela nação mais poderosa do mundo. Antes mesmo de existirem os *shoppings centers* e as cadeias de lojas internacionais, a imagem de Carmen Miranda (e os produtos criados a partir dela) já era consumida por brasileiros, norte-americanos, canadenses e europeus. (ver figura 14)



Figura 14: Carmen, em uma foto publicitária tirada logo após sua chegada aos Estados Unidos. (BARSANTE, Cássio Emmaniel. **Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: ELFOS Editora, 1995, p.49.)

Em *Bananas is my business*, a famosa jornalista cinematográfica Luella Hopper, interpretada pela atriz Cynthia Adler, diz que

A febre Carmen Miranda está assolando o país, como indicam estas cartas de seus fãs vindas de todas as partes dos Estados Unidos. Ela tocou o ponto fraco da nação: a moda feminina. Bonwit Teller mandou fazer um molde de seu rosto para que os manequins nas vitrines mostrassem a audácia brasileira. Chapéus, jóias, sapatos e roupas sofrem a influência da Brazilian Bombshell. Há um ano, Carmen Miranda era apenas um nome. Hoje, ela é moda. (*Bananas is my business*, 1994, VHS, coleção do autor)

Carmen soube usar a moda a seu favor, transformando-se, assim, numa influência para as mulheres que a viam e admiravam (e, mais tarde, também para certos homens que tanto a idolatravam). Já quando foi para os Estados Unidos se apresentar na peça *The streets of Paris*, em Nova York, ela imediatamente virou uma referência para as coristas do musical, que começaram a comparecer aos ensaios usando turbantes e plataformas. (BARSANTE, 1994) Depois, com a publicidade cada vez maior em torno da cantora e atriz, com seu rosto estampado em várias revistas da época, muitos produtos foram licenciados sob a “marca” Carmen Miranda, desde blusas, suéteres, saias a, é claro, turbantes e plataformas. O grande magazine Macy’s entrou na *onda mirandesca* e colou inúmeros cartazes com o rosto da estrela brasileira em suas vitrines anunciando os produtos. (CASTRO, 2005) Sob a influência de Carmen, o “traje baiano” entrou na moda entre as norte-americanas, como escreve Sá:

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 vitrines [...]. Uma das mais importantes lojas de Nova York, o Sacks Fifth Avenue, dedicou todas as suas vitrines aos lançamentos de moda baseada na baiana de Carmen. Os manequins das vitrines 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'. (SÁ, 2002, p. 128)

Além desses itens comercializados legalmente, com a aprovação de Carmen e de Lee Shubert (seu empresário na época), vários produtos, como jóias e turbantes, já eram criados inspirados na indumentária da artista por pessoas sem autorização para tanto. Castro (2005, p. 223) diz que “Carmen mal chegara aos Estados Unidos e já era pirateada, tinha artigos com a sua imagem contrabandeados e via o seu nome sendo indevidamente usado por espertalhões.” Com o passar do tempo seu figurino foi ficando cada vez mais luxuoso e suas despesas com ele igualmente grandes. 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 cem turbantes (sustentados por cabeças de madeira), inúmeros manequins vestidos com baianas e outras fantasias, seções para luvas, estolas e outras peles, casacos de todos os comprimentos, jóias e bijouterias, além de diversos vestidos de preços superiores a mil dólares. (CASTRO, 2005) As baianas e outras fantasias, custeadas pela própria Carmen, ou já haviam sido ou ainda seriam usadas em seus filmes.

É difícil acreditar que, sem todo esse aparato *fashion*, Carmen teria se 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. Porém, Carmen tinha um outro tipo de elegância, diferente da elegância das estrelas norte-americanas e européias; ela era *partidária* dos excessos. Em outras mulheres, toda aquela grande mistura de jóias, bijouterias, plataformas altíssimas, saias, decotes, fendas, turbantes, batas e frutas poderia soar ridículo. Mas a brasileira conseguia dar unidade e elegância a tudo aquilo. Talvez por ter sido a primeira a ousar tanto, ela tenha conquistado tal posição de ícone da moda, que persiste até hoje em dia. Saia escreve:

Carmen é uma estrela internacional, um mito resistente. Não há década que Carmen não seja redescoberta, revisada e seu estilo recultuado. Um estilo que, ao que tudo indica, terá sempre seu lugar na fantasia de certas alas peculiares e “exquisites” das gerações futuras. [...] Afinal, Carmen poderia ter sido a nossa Chanel.” (SAIA, 1984, p. 96)



#### 4.5 A maior obra de Carmen Miranda: ela própria

Carmen Miranda era uma mestra na arte de fazer rir. Rir de si própria, rir dos outros e do que acontecia à sua volta. Vivendo mulheres latinas destemperadas na maioria de seus papéis, Carmen era sempre peça fundamental no quesito humor. Sua função, além de cantar e dançar, era divertir. Bakhtin (1993, p.31) entende o riso “como uma necessidade de gozo e alegria da alma humana.” Carmen, desse modo, alimentava – e ainda alimenta - a alma dos seus fãs, pois é uma personagem que vive mais no sonho do que na realidade.

Não sabemos se, nos seus primeiros anos nos Estados Unidos, ser engraçada era o seu objetivo principal. Carmen diria, anos mais tarde, que no filme *Uma noite no Rio* a sua intenção era interpretar um papel dramático, e não um personagem cômico. Barsante escreve:

Carmen confessou ao *Saturday Evening Post*: “Fiquei simplesmente estarelecida quando vi o filme [Uma Noite no Rio]. Não podia entender por que as pessoas riam de mim. Quando fiz, julguei que estava representando um drama, e foi como atuei. Depois, quando o filme foi lançado, disseram-me: ‘Você é muito engraçada. É uma ótima comediante.’ Era novidade para mim, mas logo comecei a gostar disso, porque gostava do som daquelas risadas simpáticas.” A partir daí, o lado cômico da atriz passou a ser cada vez mais valorizado e substituído pelo de cantora, cada vez menor. (BARSANTE, 2004, p. 90-1)

Pode ser que de fato tenha acontecido um grande engano na maneira do público compreender o trabalho da atriz. Entretanto, é muito difícil crer que a Senhorita Carmen, sua personagem no filme, não tivesse por intenção fazer as platéias rirem. Com a sucessão de confusões nas quais a tal senhorita se metia, com toda sua “efervescência latina”, não é nada fácil acreditar que esse papel tivesse sido concebido para ser interpretado dramaticamente.

Uma importante característica de Carmen Miranda que deve ser notada é que, embora os papéis interpretados por ela 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, as canções ou a beleza da atriz, era a *persona* Carmen Miranda. Antes de tudo, a maior “obra” de Carmen Miranda era ela própria.

Ary Barroso, um dos compositores prediletos da *Brazilian Bombshell*, ao contar à revista *O Cruzeiro*, logo após a morte da estrela em 1955, como a conheceu, reafirma que sua força estava muito mais baseada em sua personalidade do que propriamente em seus dotes artísticos:

Desde que a vi, passei a considerá-la como uma “estrela” de grande futuro. E seria por que sempre a achei uma grande cantora? Não, ela não tinha mesmo nenhuma voz extraordinária. Seria acaso bonita? Penso que não. Seu corpo também não era de chamar atenção. Carmen era o todo. Era o conjunto que fazia dela a maior coisa do mundo latino em matéria de cantora popular. Era uma reprodução, no mundo artístico, do fenômeno Domingos da Guia, que não tinha nenhuma qualidade de grande jogador, não sabia chutar, cabeceava mal, era até meio corcunda e foi o maior zagueiro do Brasil em todos os tempos. (O CRUZEIRO, 03 de setembro de 1955, p. 82)

Também em 1955, o cronista Pedro Lima escreveria coisa parecida em *O Cruzeiro*:

Carmen Miranda era uma dessas mulheres que não venceriam um concurso de beleza. Mas eliminava qualquer concorrência, pela graça, pelo piscar dos olhos, pelo jeito dengoso de se requebrar. Não tinha um rosto bonito, mas ninguém poderia achá-la feia. Jamais um rosto feminino teve tanta espontaneidade, jamais uma alegria foi tão autêntica quanto a de Carmen Miranda.[...] O que é que a baiana tem? (LIMA, Pedro. In: O CRUZEIRO, 20 de agosto de 1955, p. 39)

Era justamente aquilo a baiana tinha - mas que ninguém conseguiria explicar ao certo do que se tratava - que a fazia tão especial e muito maior do que os seus filmes e músicas. Era esse *it* que a diferenciava de todas as outras atrizes e que a fez se tornar tão famosa no mundo inteiro. (SAIA, 1984)

A imagem pública de Carmen foi construída dando enfoque principalmente à sua personalidade, que ela levava também para os papéis que interpretava no cinema. As suas personagens eram, na verdade, a própria Carmen, obviamente adaptadas ao enredo e ao lugar onde o filme era passado. Gil-Monteiro (1989) diz que, segundo relatos de colegas atores, Carmen era sempre muito engraçada durante os ensaios e brincava com toda a equipe de trabalho; mesmo antes das filmagens começarem, ela já enchia de graça os estúdios. Sá fala sobre as características que fizeram da *Brazilian Bombsheell* uma sensação no cinema:

Não eram só as suas personagens dos filmes, mas ela mesma recriando-se enquanto personagem que reforçava os adjetivos relacionados às suas características de espontaneidade, extroversão, alegria e humor da sua personalidade, já reconhecidos aqui no Brasil por seus amigos e colegas de profissão. Atitude que nos permite introduzir a suposição de que Carmen não representava personagens nos filmes, mas a si mesma – ou melhor, a uma imagem de si mesma, construída, cultivada desde o Brasil – onde a alegria, a espontaneidade e a extroversão ocupam o lugar central. (SÁ, 2002, p. 146)

Por causa disso, é improvável que, mesmo tantos anos após sua morte, algum brasileiro nunca tenha ouvido falar em Carmen Miranda; porém, se perguntarmos os nomes de pelo menos dois de seus filmes, provavelmente os mais jovens não saberão responder. Apesar de seus filmes terem feito grande sucesso ao redor do mundo quando foram lançados, o que ficou para a posteridade foi mesmo a imagem da mulher com lindos turbantes cheios de frutas, saias muito rodadas e sandálias de saltos

imensos (hoje conhecidas como plataformas). Assim, afirmamos que a maior obra de Carmen Miranda é, antes de tudo, ela própria. Ela e a sua fantástica indumentária.

#### 4.5.1 A importância do humor para Carmen Miranda

Carmen Miranda era um ícone da alegria, do bom humor, do bem-viver. David Nasser, numa reportagem especial para *O Cruzeiro*, intitulada *Adeus Velha Carmen*, explica por que o famoso compositor carioca Noel Rosa não gostava de Carmen como intérprete<sup>125</sup>:

Ninguém podia admitir um samba, soturno, melancólico e arrastado de Noel Rosa, na voz clara, viva, alegre e fascinante de Carmen. Noel era o homem cansado voltando de casa e pensando na vida, a mocinha saindo da máquina de costura para preparar o feijão da família, o guarda-civil debaixo da chuva, a tosse, a ambulância, a viúva, o silêncio, a média com pão “canoinha”, o copo de água e a última pule. Carmen era o Rio das cabrochas sambando em noite de luar, as morenas estendidas na areia branca ao lado de tarzãs bronzeados, o moleque de camisa listrada apregoando a uva de caminhão<sup>126</sup>, o funcionário do recenseamento batendo na casa de cômodos, o carioca aproveitando a última noite (anunciaram e garantiram que o mundo ia se acabar, por isso mesmo o povo lá de casa começou a sambar)<sup>127</sup> numa selvagem batucada. “- Carmen é o dia. Eu sou a noite”, definiria Noel Rosa. Por isso, ele inclinava-se cada vez mais, terna e apaixonadamente, à maneira humana com que Araci de Almeida e Marília Batista cantavam suas tristezas e fugia sempre à possibilidade de Carmen alegrar os seus versos, sarcásticos e pessimistas como ele próprio. (NASSER, David. Adeus velha Carmen. In: O CRUZEIRO, 20 de agosto de 1955, p. 86)

Toda essa alegria e bom humor podem ter sido o motivo pelo qual Carmen tornou-se um dos grandes símbolos das subculturas gays internacionais. Num mundo hostil e preconceituoso, muitas vezes a alegria e o riso tornam-se armas para enfrentar as agressões externas. A alegria passa a ser uma importante aliada na sobrevivência de quem tem que conviver diariamente com ameaças, chacotas e demais formas de preconceito. Se riem de você, então faça você próprio a piada de si mesmo e dos outros também. Na verdade, trata-se de uma estratégia de sobrevivência praticada para transformar a vida num ato mais prazeroso. (ERIBON, 2008)

Mas Carmen Miranda já possuía essa verve humorística antes de se tornar uma comediantes de filmes norte-americanos. Inclusive, muitas das canções interpretadas por ela já mostravam um lado satírico, que brincava com os duplos-sentidos. Um bom

---

<sup>125</sup> O compositor teria feito o seguinte comentário, cheio de ironia, referindo-se à Carmen Miranda no início dos anos 1930: “Isto é samba ou aquela outra coisa que Carmen Miranda canta?” (SÁ, 2002, p. 54) Noel Rosa, o mais famoso representante musical do bairro carioca de Vila Isabel, de acordo com Sá, não gostava do jeito peculiar e acelerado com o qual a Pequena Notável interpretava as canções.

<sup>126</sup> Alusão aos sucessos de Carmen Miranda “Camisa listrada” e “Uva de caminhão”, ambas de Assis Valente.

<sup>127</sup> Versos da canção “E o mundo não se acabou”, também de Assis Valente.

exemplo é o samba *Uva de Caminhão*, de Assis Valente, cuja letra, à primeira vista inocente, parecia fazer uma série de alusões indiretas a questões sexuais:

Já me disseram que você / Andou pintando o sete / Andou chupando muita uva / Até de caminhão / Agora anda dizendo que / Está de apendicite / Vai entrar no canivete / Vai fazer operação

Pode-se imaginar que a letra fala de sexo, gravidez e aborto – isso nos anos 30. Castro informa que “uma rádio anunciou que a censura proibira a música – mas a censura desmentiu a informação. Com Carmen, tudo se reduzia a uma grande piada.” (CASTRO, 2004, p. 164)

No entanto, inevitavelmente Carmen tornou-se de fato uma comediantes depois de sua ida para os Estados Unidos. Alguns biógrafos crêem que, talvez por insegurança, Carmen preferiu esconder-se atrás de uma personagem cômica para ser aceita na América do Norte. (CASTRO, 2005) Chegar a um país estrangeiro, cujo idioma ela não dominava, realmente deve ter enchido a estrela de insegurança. No entanto, acreditamos que esta tenha sido, mais do que uma forma de proteção, uma estratégia previamente calculada pela atriz e cantora para se destacar no novo território. Seu Inglês devia ser bastante precário quando ela colocou, pela primeira vez, os seus pés em Nova York. Mas parecia que ela o fazia ficar ainda pior. (MENDONÇA, 1999)

No primeiro encontro de Carmen com a imprensa norte-americana, começou a ser delineado o perfil que a acompanharia por toda sua carreira estrangeira. Ainda no porto de Nova York, logo após desembarcar do navio, os repórteres perguntaram a Carmen o que ela sabia falar em Inglês, e a resposta foi:

Eu digo dinheiro, dinheiro, dinheiro! Eu digo vinte palavras de Inglês. Eu digo dinheiro, dinheiro, dinheiro, e eu digo cachorro-quente. Eu digo sim, não, eu digo dinheiro, dinheiro, dinheiro e eu digo sanduíche de peru e eu digo suco de uva<sup>128</sup>. (MENDONÇA, 1999, p. 67)

Na virada dos anos 40 para os anos 50, já há quase dez anos nos Estados Unidos, Carmen começa a fazer o que Sá (2002) chama de auto-paródia, quando brinca com a própria personagem que construiu. Um exemplo emblemático desta fase é a canção *I make my money with bananas*, apresentada num espetáculo teatral no início dos anos 50. Antes de interpretar seus versos, Carmen tira o turbante para mostrar ao público que não era careca como diziam certos boatos (GIL-MONTEIRO, 1989) e, então, canta:

---

<sup>128</sup> *I say money, money, money! I say twenty words of English. I say money, money, money, money, and I say hot-dog! I say yes, no, and I say money, money, money and I say turkey sandwich and I say grape juice.*

Eu adoraria usar o meu cabelo como o de Deanna Durbin / Mas eu tenho que prendê-lo num turbante / Um turbante que pesa cinco mil e quatrocentos / quarenta e quatro libras e meio / E além disso que tenho que usar esses vestidos malucos / Eu adoraria fazer uma cena com Clark Gable / Com castiçais e vinho sobre a mesa / Mas o meu produtor diz que eu não estou apta a isso / Porque eu ganho o meu dinheiro com bananas / Jane Russell era uma outra sensação / Sua figura era famosa em toda a nação / Mas o que eu tenho não é uma imitação / E eu ainda ganho o meu dinheiro com bananas / Tudo o que eu faço é o “boom chic chic” / E eu já estou ficando enjoada do “boom chic chic” / Mas se eu largar o meu emprego não será nada grave / Eu posso ficar até melhor do que Ingrid Bergman / Porque eu posso sentar em casa e comer o meu turbante / E ainda ganhar dinheiro com bananas / Não é nem engraçado / Que eu ganhe um pouco mais de dinheiro / Do que esse pequeno Mickey Mouse com bananas<sup>129</sup>  
(MENDONÇA, 1999, p. 112-3)

Gil-Monteiro (1989) encara esta auto-paródia como um sinal de decadência de Carmen Miranda. Sá, ao contrário, prefere acreditar que esta atitude de desconstrução da personagem, ao invés de sugerir declínio, remete a uma tradição carnavalesca que aparece nas chanchadas do cinema brasileiro e também no próprio mundo musical desde a década de 30, 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. 170) *I make my money with bananas* era uma forma muito bem humorada – como não poderia deixar de ser, se tratando de Carmen Miranda – de reclamação. (MENDONÇA, 1999) Mas, mesmo mostrando insatisfação, a imagem de Carmen estaria até o final da sua carreira associada ao humor.

#### 4.5.2 Carmen como alegoria carnavalesca

Sá (2002) elabora uma interessante relação entre Carmen e uma alegoria carnavalesca. Fazendo referências à Cavalcanti (1995), a autora pensa no mito brasileiro como uma imagem inacabada, fragmentada e aberta à construção de inúmeros significados. Gostaríamos de destacar alguns pontos desta associação.

As alegorias carnavalescas (ou carros alegóricos) são os elementos plásticos e visuais que, ao lado das fantasias e demais adereços, têm a função de traduzir o enredo da escola. Estes elementos são, desta maneira,

grandes “instalações ambulantes” – grandes esculturas, montadas sobre chassis de automóveis para que se movimentem pela avenida durante o desfile e que incorporam ao seu já variado

---

<sup>129</sup> *I'd love to wear my hair like Deanna Durbin / But I have to stiff it in a turban / a turban that weighs five thousand four hundred / forty four and half pounds / and besides that I have to wear those crazy gowns / I'd love to play a scene with Clark Gable / With candlelight and wine upon the table / But my producer tells me I'm not able / 'Cause I make my money with bananas ? Jane Russel was another nice sensation / Her figure was talk off all the nation / But what I've got it's not an imitation / And I still make my money with bananas / All I do is the boom chic chic / I'm getting sick of the boom chic chic / But if I quite my job it's not disturbing / I'm even better off than Ingrid Bergman / 'Cause I can sit at home and eat my turban / And still make my money with bananas / It isn't even funny / That I make a little more money / Than that little Mickey Mouse with bananas*

repertório de materiais e movimentos mecânicos a presença de figuras humanas que vêm completar o seu sentido. (SÁ, 2002, p. 171)

Se, num primeiro momento, é possível prever uma unidade dramática que reuniria todos os elementos expressivos (samba-enredo, fantasias e alegorias) para traduzir o tema proposto pela escola, com o desenrolar do desfile é possível ver que muitas das alegorias apresentam uma defasagem de significação em relação ao samba, uma vez que no seu processo de produção no barracão, elas vão adquirindo novos sentidos e se descolando do enredo: “as alegorias falam em geral de muito mais coisas do que o samba.” (CAVALCANTI, 1995, p. 153)

Os elementos visuais, mesmo quando se remetem a um tema previsto, suscitam tantos sentidos possíveis que ultrapassam a interpretação sugerida pela letra do samba-enredo da escola. Assim, através das alegorias carnavalescas, as coisas mudam de lugar, os objetos são tirados dos seus contextos originais e novos sentidos são conferidos a eles; elementos heterogêneos ou que a princípio poderiam parecer desconexos são misturados; objetos baratos são transformados, pelas talentosas mãos dos carnavalescos e de suas equipes, em materiais nobres. De acordo com Sá (2002, p.173), “as alegorias carnavalescas brincam com a ambigüidade, com a efemeridade do desfile e com o simulacro. E, assim, tornam-se elementos muito mais eloqüentes do que a letra do samba, transbordando de significados.” Deste modo, é interessante notar a valorização do desconexo e do fragmentário na relação das alegorias carnavalescas com o restante do desfile. Elas se transformam em esculturas híbridas em movimento. Cavalcanti explica: “O conjunto de seus elementos visuais remete simultaneamente a tantos sentidos possíveis, que vê-las em desfile é extasiar-se, encher os olhos e acolher perplexidades diante da impossibilidade de decifrá-las totalmente.” (CAVALCANTI, 1995, p. 153)

Sá explica que a atuação de Carmen Miranda em Hollywood remete a este gesto alegórico, em especial no que concerne às idéias de fragmentação e não-acabamento. Na maior parte de suas atuações nos filmes, Carmen parece desconectada do contexto geral, porém receptiva a outras conexões: as suas roupas são extremamente exageradas e longe dos ideais de proporção do corpo humano; seu sotaque é caricato e mistura o Português com o Inglês; sua grande boca vermelha canaliza os olhares dos espectadores; seus turbantes parecem querer sair da tela; sua dança é marcada, mas não tão rígida a ponto de não poder incorporar improvisos.

Cavalcanti ressalta ainda a má vontade de certos intelectuais, pesquisadores e sambistas para com as alegorias “consideradas por eles como símbolos da hegemonia do espetacular, leia-se a primazia do visual e da comercialização do desfile em detrimento das raízes e do caráter participativo e comunitário desta celebração.” (CAVALCANTI, 1995, p. 174-5) Em relação a este desprezo pelo elemento visual, Sá (2002) argumenta que os desfiles sempre foram um misto de festa e espetáculo, de participação popular e de deslumbre estético. Deste modo, é possível traçar um paralelo com o trabalho da *Brazilian Bombshell*: sua preocupação simultânea com o samba e com o elemento estético, com a música brasileira “genuína” e com o espetacular, foi algo essencial desde que ela se lançou como cantora, mesmo antes de sua partida para os EUA. Assim, trabalhando como uma mediadora entre o campo da música e o da visualidade, Carmen foi uma inventora capaz de elaborar conexões entre elementos díspares, estabelecendo pontos de contato entre eles.

#### 4.5.3 O *camp* em Carmen Miranda

Um 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 expressão de origem inglesa *camp*. De acordo com o Longman Dictionary of Contemporary English, um homem *camp* “se move ou fala de maneiras que as pessoas costumam considerar típicas de homossexuais”<sup>130</sup>; no dicionário, também está escrito que “roupas, decorações etc que são *camp* são muito estranhas, brilhantes ou incomuns.”<sup>131</sup> Talvez a palavra “estranhas”, como usada no dicionário, tenha uma conotação negativa; então, no que concerne à Carmen, preferimos ficar com os adjetivos “brilhantes” e “incomuns”. Deste modo, a palavra *camp* está ligada à subcultura gay, à Carmen Miranda e à sua figura extravagante.

Carmen pode, então, ser considerada uma “deusa do *camp*”. Niles (2004) diz que o *camp* tem sido conectado, nos Estados Unidos e na Inglaterra, a determinado jeito de ser homossexual, jeito este que joga com o deboche, com o humor e com maneirismos estéticos. A estrela brasileira realmente personificou como ninguém esse estilo exagerado e abertamente engraçado de ser. Quando assistimos aos filmes de Carmen, vemos que ela apresentava um estilo *camp* de interpretar. Com seus olhos

---

<sup>130</sup> a man who is *camp* moves or speaks in the way that people used to think was typical of homosexuals

<sup>131</sup> clothes, decorations etc that are *camp* are very strange, bright, or unusual.

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 do 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 gays. Apresentar-se para um grupo ou para uma comunidade - e também para os que não pertencem a eles - desse modo exuberante e exagerado é uma forma de se apropriar de espaços e territórios (como no Carnaval). 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 se destacar. Então, uma boa estratégia para ser integrada àquele novo território era se tornar o mais exagerada e cômica possível. Desde sua chegada aos Estados Unidos, Carmen associou-se à idéia de humor, não sabemos se “para ser aceita”, mas pelo menos para chamar a atenção para si própria. (BARSANTE, 1994) 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. Eríbon questiona:

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? (ERIBON, 2008, p. 13-4)

O *camp* é uma forma de comunicação estética e comportamental utilizada pelos membros das subculturas homossexuais ao redor do mundo. Carmen é uma importante peça nessa comunicação, é mais um código compartilhado por aqueles que participam dessa comunidade intercontinental.

Um bom exemplo do quanto Carmen representa o estilo *camp* internacional é o que aconteceu em São Francisco, Estados Unidos, no início dos anos 80. Ativistas da prevenção à Aids adotaram a imagem de Carmen Miranda - inclusive com suas altíssimas plataformas e bijuterias enormes - para desfilar pelas áreas gays da cidade como as *Condom Mirandas*<sup>132</sup>, distribuindo preservativos aos passantes. (GREEN, 2000)

---

<sup>132</sup> Camisinhas Miranda



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

O Carnaval, enquanto período que possibilita aos indivíduos se expressarem 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? Estas apropriações estéticas que as drags queens fazem de Carmen Miranda e de outros ícones são bem diferentes das incorporações visuais realizadas pelas travestis, que tentam se assemelhar a uma mulher biológica (para isso, fazendo alterações em seus corpos através de cirurgias plásticas e aplicações de hormônios). Acreditamos que a atitude e a estética *camp* têm profunda relação com o efêmero, com aquilo que não é fixo e que pode ser alterado facilmente, sem maiores comprometimentos com o que é eterno ou definitivo. O *camp* existe enquanto humor, brincadeira, exagero e alteração momentânea das regras do dia-a-dia e, por isso, tem essa relação estreita com o Carnaval. Green escreve:

Embora alguns homens possam tentar realizar imitações perfeitas de mulheres bonitas e glamourosas, outra forma de travestimento durante o carnaval contém um elemento de paródia lúdica, destinada menos a simular do que a mimetizar e exagerar a feminilidade. As representações mais comuns incluem homens vestidos de noiva grávida ou as *femmes fatales* com peitos e bundas enormes. Mediante a imitação bizarra de mulheres, esses foliões do sexo masculino dão um certo ar *camp* à sua personificação do feminino. David Bergman sugeriu características comuns do *camp* que parecem se aplicar às atitudes desses brasileiros durante o carnaval: a estilização extrema, artificial e exagerada; as relações tensas com a cultura de consumo, comercial ou popular; o posicionamento alheio à cultura dominante; e a afiliação à cultura homossexual ou ao erotismo consciente que questiona a visão “natural do desejo”. (GREEN, 2000, p. 336-7)

Por isso, a extinta Banda da Carmen Miranda, surgida a partir de uma cisão ocorrida dentro da Banda de Ipanema<sup>133</sup> pode ser tida como a síntese da performance *camp* brasileira durante o Carnaval. (GREEN, 2000) A agremiação se constituiu de múltiplas variações sobre a imagem de Carmen Miranda e sua célebre caracterização da baiana *típica*, com seus turbantes cheios de frutas, imensas plataformas e longas saias rodadas. A imagem de Carmen, embora muito forte, é aberta a variadas interpretações. A *Manchete* de 17 de fevereiro de 1996 escreveu sobre a profusão de *carmens* que havia Banda da Carmen Miranda naquele ano:

---

<sup>133</sup> A *Manchete* também fala sobre o surgimento da Banda da Carmen Miranda: “Trinta anos depois da morte prematura da Brazilian Bombshell, o estilista Célio Bacellar teve a idéia de formar a Banda da Carmem (sic) Miranda – que passa a concorrer com outra famosa e do mesmo bairro, a de Ipanema -, criando 100 “tipos Carmem” (sic) diferentes passa seus componentes.” (MANCHETE, 02 de março de 1985, p. 90) Em 1999, a transformista Angélica Ravache diria: “Ofuscamos este ano a própria Banda de Ipanema.” (MANCHETE, 27 de fevereiro de 1999, p. 32)

Carmens de todas as cores, tipos e formatos invadiram, desvairadas, as ruas de Ipanema, esbanjando muita frescura. O espetáculo se repete desde 1984<sup>134</sup>, 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. (MANCHETE, 17 de fevereiro de 1996, p. 23)

Alguns anos antes, a mesma *Manchete* publicava outra reportagem sobre a Banda, onde falava rapidamente sobre 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. (MANCHETE, 10 de março de 1990, p. 78)

Green diz que “os bichas brasileiros logo captaram o componente *camp* na representação da Pequena Notável, com seus balangandãs excessivos e sortido turbante de frutas tropicais” (GREEN, 2000, p. 337) 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 teria se tornado esse tremendo “ícone gay-*camp*”. (ver figuras 15, 16, 17, 18, 19)

---

<sup>134</sup> O ano que a Banda Carmen Miranda surgiu é discutível: algumas revistas dizem que o seu primeiro desfile aconteceu em 1985, enquanto outras afirmam que o ano de 1984 marca a estréia do bloco.



Figura 15: As famosas bananas de Carmen Miranda inspirando uma fantasia na antiga Banda da Carmen Miranda. (Revista Manchete, 10 de março de 1990)



Figura 16: O grupo Irmãs Sisters homenageando Carmen Miranda no Grande Gala Gay. (Revista Fatos e Fotos/Gente, 24 de fevereiro de 1983)



Figura 17: Carmen Miranda e seu mascarado no Grande Gala Gay. (Revista Fatos e Fotos/Gente, 08 de março de 1982)



Figura 18: Um grupo de Carmens na Banda da Carmen Miranda, nos anos 80. (Revista Fatos e Fotos/Gente, 10 de março de 1984)



Figura 19: Erick Barreto (o mais fiel cover de Carmen Miranda) e Roberta Close na Banda da Carmen Miranda. (Revista Manchete, 27 de fevereiro de 1993)

#### 4.6 Teria sido Carmen Miranda a primeira drag queen do mundo?

Um termo muito usado para se referir à maneira com as drags queens se arrumam para seus espetáculos é “montação” ou “montaria”. Louro 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 processo 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. (LOURO, 2204, p. 84-5)

Excetuando-se o fato de Carmen, por motivos óbvios, não precisar “dar o truque”<sup>135</sup> das drags, o exagero visual da “montaria” está bem próximo à exuberância estética da estrela. Em seus personagens cinematográficos, podemos ver Carmen como uma “mulher para além das mulheres”; uma mulher que exagera enormemente atitudes e gestos ficando desta forma, talvez, mais “fêmea” do que todas as suas companheiras de sexo biológico. (SAIA, 1984) Carmen consome as referências estéticas femininas e as transforma em algo particular, assim como fez com as baianas. É o princípio do consumo popular (FISKE, 2005) atuando na construção.

Por causa de todo seu exagero, Carmen pode ser considerada a pessoa que criou as referências estéticas adotadas, anos mais tarde, pelas drag queens. E, embora tenha nascido mulher, pensamos que talvez ela tenha sido a primeira drag do mundo. Assim como as drags, que nascem e vivem com a missão de somente existirem no palco (HOPKINS, 2004), a figura de Carmen Miranda só poderia viver sob a luz do espetáculo. Não queremos com isso dizer que a estrela não chamava atenção pelo seu grande talento como cantora e comediante; mas acreditamos que sem os seus turbantes, sem as suas frutas, sem as suas sandálias e sem a sua grande boca vermelha, Carmen não teria se transformado nesta “referência drag”.

O filme *Uma noite no Rio*, embora tenha trechos que arranquem 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. Nesta seqüência (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 ver a estrela desfilando os seus elaborados figurinos de baiana, dançando animadamente e enchendo a trama de 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 a das atrizes de Hollywood contemporâneas suas, sempre

---

<sup>135</sup> “Dar o truque” é uma 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.

delicadas, doces e comportadas, nem tampouco uma erotização ostensiva. A sensualidade da *Brazilian Bombshell* era fruto, em primeiro lugar, de uma alegria que cativava quem assistisse às suas performances. Como no caso das drag queens, onde 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 de Carmen vinha de sua figura alegremente excessiva. (GREEN, 2000)

Em *Entre a Loura e a Morena*, filme que parece ter sido o responsável por transformar, nos anos 70, Carmen Miranda em um grande ícone gay (SAIA, 1984), a estética do excesso se faz mais presente do que nunca. A cena em que a estrela canta *The lady with the tatty fruit hat* provavelmente é a mais cultuada de toda sua carreira. Nela, Carmen usa um traje negro que mantém as características da baiana, com uma longa saia comprida que se abre em forma de leque para possibilitar a realização da coreografia; a blusa de mangas bufantes; a barriga nua; as altas plataformas, o imenso turbante e a profusão de colares e pulseiras, onde os 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 40. Sá escreve:

Nesta cena, especialmente, Berkeley explora os recursos técnicos de cortes e montagens de maneira extremamente exuberante. Cortes, *zooms*, *travellings* da câmera em sobrevôos, 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. (SÁ, 2002, 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 dentro do enredo, que não dependia da trama para fazer parte do filme (embora sua personagem não ficasse somente 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”, o seu gosto por tudo o que se destacasse visualmente. Comparado à Carmen, tudo se torna pequeno, discreto e lento:

A impressão é a de que a tela é pequena demais e que a cantora vai saltar a qualquer momento para a platéia; e que o contexto da apresentação é único [...]. Além disso, ela canta muitas vezes em português, outras numa velocidade incompreensível em qualquer idioma; brinca, parodia o seu sotaque, avessando sua língua pátria e misturando-a com inglês, cria um dialeto próprio que provoca gargalhadas. (SÁ, 2002, p. 164)

Neste filme, fica bastante evidente a qualidade da performance da estrela. A 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). (ver figura 20)



Figura 20: Carmen, na clássica cena de *Entre a loura e a morena*, quando canta *The lady with the titti frutti hat*. (BARSANTE, Cássio Emmaniel. **Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: ELFOS Editora, 1995, p.27.)

Não fosse o cinema, muito provavelmente Carmen não teria se tornado o ícone gay que se tornou. A indústria cinematográfica norte-americana dos anos 40 e 50 era a



responsável por criar ídolos que se tornavam famosos mundialmente. Isso ainda acontece, mas atualmente temos também a indústria musical e a televisão dividindo a responsabilidade na formação de ícones. Porém, seis décadas atrás, a função de criar estrelas de porte internacional ficava a cargo principalmente do cinema de Hollywood. As estrelas dos filmes eram referências de comportamento, beleza e feminilidade para os homossexuais. Carmen, é claro, era uma das mais admiradas. Green nos fala sobre esse papel social do cinema na construção das identidades gays no Brasil:

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 feminilidade. (GREEN, 2000, p. 164-5)

Carmen Miranda, mais do que reforçar padrões de feminilidade tradicionais, criou um novo modo de ser feminina e, conseqüentemente, se tornou um 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: pela sua beleza “exótica”, pelo seu humor caricato, pela sua sensualidade incomum, talvez até pela 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 falamos) e, em segundo lugar, por mais estranho que pareça, o uso do elemento grotesco nessa “estética das bananas”. Para Bakhtin (1993), o grotesco é uma violação brutal das formas e proporções “naturais”. O autor continua falando sobre o grotesco, qualificando-o como “tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado.” (BAKHTIN, 1993, p.31) Considerando o grotesco como 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 à 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 a comicidade e o

grotesco parece ser mais uma característica da relação entre Carmen Miranda e as drag queens.

#### **4.7 Últimas considerações sobre a relação entre o público gay, as drag queens e Carmen Miranda**

Eribon (2008) explica que as formas de violência simbólica contra os 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 onde é exercida, mas a sua “essência” é a mesma. Então, por isso, os homossexuais quando lêem ou vêem 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 algum país europeu<sup>136</sup>. Esse compartilhar de experiências, e o conseqüente sentimento de se pertencer a uma coletividade, pode ser também pensado em relação aos ídolos internacionais admirados pela comunidade gay. Se os homossexuais de diferentes partes do globo compartilham vivências negativas, por que não compartilhariam da alegria em admirar estrelas em comum?

Trevisan faz uma curiosa análise do porquê Carmen Miranda tornou-se tão querida no universo gay. Para ele, desde que Carmen virou a *Brazilian Bombshell*, ela transformou-se no referencial arquetípico da carnavalização brasileira. Segundo o autor:

Foi ela também quem inventou o travestismo moderno, “a partir da idéia 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. (TREVISAN, 2007, p. 389-390)

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, ou seja, homens ligados à subcultura homossexual que se transformam temporariamente em mulheres “fantasiosas”, exageradas, longe da

---

<sup>136</sup> Aqui, obviamente, temos que resguardar as diferenças culturais e legislativas entre os países. Há nações que punem os crimes e atos de homofobia, outras não; também há as que reconhecem a união civil entre pessoas do mesmo sexo, e as que não, além de várias outras diferenças em relação a práticas legislativas e de direitos humanos.

realidade, que não querem ficar parecidos com mulheres biológicas – esse querer se assemelhar a mulheres “de verdade” é característico das travestis e das transexuais. (BALZER, 2004) Em segundo lugar, é muito interessante essa idéia de “um *eu* sem centro” – idéia que vem de encontro à 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 ele 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. Como já escrevemos, acreditamos que a personagem construída por Carmen, exageradamente engraçada e alegre, era também uma forma de sobrevivência em um 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. Green (2000) diz que as apropriações da figura feminina feitas pelos gays são também uma forma de conquista de espaços e de afirmação pública de suas noções de masculinidade e feminilidade.

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, representá-los. A estrela tornou-se, deste modo, um símbolo adotado internacionalmente; ela é uma figura, usando a palavra que ficou muito em voga a partir dos anos 80, globalizada. Além disso, os excessos de Carmen são verdadeiramente inspiradores para as drag queens. As construções visuais realizadas por elas 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 da informação globalizada. Por isso, alguns ícones são eleitos e inspiram esse fazer estético.

#### **4.8 Carmens Contemporâneas – algumas imagens**

Como fechamento desta dissertação, mostraremos algumas fotos de drag queens caracterizadas de Carmen Miranda feitas nos últimos carnavais cariocas. (ver figuras 21, 22, 23, 24, 25, 26) Todas estas *carmens contemporâneas* foram

encontradas na Banda de Ipanema, fato que comprova duas coisas: a primeira é que este bloco, de fato, congrega grande parte dos foliões homossexuais cariocas da atualidade; a segunda, mais importante, é que, mesmo depois de tantas décadas, a imagem da Pequena Notável ainda é fortíssima no imaginário gay. Viva Carmen Miranda!



Figura 21: Versão drag queen de Carmen Miranda na Banda de Ipanema, no Carnaval de 2008. (Acervo do autor)



Figura 22: Outra carmen na Banda de Ipanema de 2008. (Acervo do autor)



Figura 23: Carmen, acompanhada de um malandro gay, na Banda de Ipanema, em 2007.  
(Acervo do autor)





Figura 24: Mais uma “Carmen Drag” na Banda de Ipanema, em 2007. (Acervo do autor)



Figura 25: Carmen na sua versão reciclável, toda feita com materiais reaproveitáveis, na Banda de Ipanema em 2009. (Acervo do autor)



Figura 26: Uma Carmen Miranda vinda do Nordeste para brincar na Banda de Ipanema, em 2009. (Acervo do autor)

## CONCLUSÃO

Concluimos nossas reflexões alertando para sua incompletude. Poderíamos levá-las adiante por mais alguns bons anos. Os temas trabalhados em *Carmens e drags: reflexões sobre os travestimentos transgenéricos no Carnaval carioca* nos forneceriam material suficiente para continuarmos a pesquisa, tornando-a ainda mais rica e densa. Em razão do tempo disponível para sua realização, tivemos que condensar algumas discussões que poderiam ter sido ampliadas. Contudo, apresentamos e desenvolvemos as questões mais essenciais ao trabalho; deste modo, acreditamos ter conseguido alcançar nossos principais objetivos.

Nossa dissertação começou com uma breve introdução, na qual explicamos os caminhos percorridos pelo projeto, desde sua idealização até o momento em que decidimos estudar a relação entre as drag queens, o Carnaval carioca e Carmen Miranda. Não foi tarefa fácil especificar um tema a ser pesquisado. No início do curso de Mestrado, tínhamos muitos interesses, mas pouca objetividade. Foi no decorrer do ano de 2007 que decidimos trabalhar com o que chamamos de travestimentos transgenéricos no Carnaval carioca. Logo depois, dentre estes “travestidos carnavalescos”, optamos por nos dedicar ao estudo das drag queens.

A razão que nos levou às drags deu-se por causa de suas construções estéticas espetaculares; tendo em vista esta característica, poderíamos traçar paralelos entre elas e Carmen Miranda, uma artista que tornou-se famosa, entre outras coisas, por causa de suas lindas baianas multicoloridas, dos seus inacreditáveis turbantes repletos de frutas e dos seus famosos balangandãs. Mais do que as travestis, as drags são personagens que forneceram muitos subsídios para nossas análises no campo da visualidade e da construção estética. Com isso, não queremos dizer que as travestis não fomentariam ricas análises relacionadas à visualidade e ao Carnaval – inclusive, no segundo capítulo, falamos bastante sobre a participação delas na festa e sobre a maneira como elas eram retratadas na mídia. Porém, as drags nos pareceram ser personagens que, com todo o seu brilho e esplendor, poderiam ser mais associadas tanto aos festejos carnavalescos quanto à Carmen Miranda.

Antes de falarmos sobre as drag queens e sobre o Carnaval Gay Carioca, elaboramos um capítulo teórico com a função de explicar quais os conceitos que norteariam nossos estudos. Esta parte do texto aponta para temas importantes às nossas reflexões, que poderiam perder-se caso ficassem soltos no meio dos outros capítulos. A questão do gênero, por exemplo, é relevante para as reflexões sobre o



papel social das drag queens. Por isso, achamos melhor apresentá-la no início, por ser um ponto essencial das discussões mais tarde desenvolvidas. Nosso objetivo era “desnaturalizar” os gêneros sexuais, apresentá-los enquanto construções sociais e não como fatos genéticos, dados a cada indivíduo no momento de seu nascimento. Reafirmamos, a partir das idéias dos autores selecionados para as discussões, que o “ser homem” e o “ser mulher” são constituídos culturalmente e, assim, podem ser transformados, exagerados, subvertidos ou, ao contrário, podem ser aceitos subservientemente.

Do mesmo modo, apresentar os referenciais sobre consumo e identidade com os quais iríamos trabalhar foi importante para mostrar o tipo de pensamento que desejávamos construir. Logo, afirmamos que pretendíamos fugir de noções essencialistas de identidade, assim como trataríamos o consumo enquanto uma atividade produtora de significados. Nosso objetivo primordial foi mostrar que consumir é também transformar o mundo ao seu redor, é apropriar-se do que é vendido pelas indústrias do capitalismo - ávidas por impor sua ideologia e seus produtos com a intenção de aumentar cada vez mais seus lucros – e realizar ações criativas. Assim como fizemos com as discussões de gênero, procuramos apresentar idéias que fossem contra concepções de identidades dadas biologicamente e fixas; entendemos que elas são construídas culturalmente, não há nada de “natural” em ser brasileiro, norte-americano ou sueco; as identidades nacionais também são invenções culturais. Além disso, na nossa era chamada pós-moderna, as identidades parecem se tornar cada vez mais fluidas e plurais, afastando-se assim da idéia de rigidez e unicidade. Através deste aparato teórico, quisemos mostrar os conceitos mais caros às nossas reflexões e também o tipo de pesquisa que desejávamos realizar.

Depois da conceituação teórica, entramos no estudo sobre as drag queens. Nossa intenção não era traçar um histórico das drags desde seu surgimento até a atualidade; preferimos contextualizá-las dentro dos nossos objetivos e pensar nelas como produtoras de significados, consumidoras criativas de imagens da mídia, símbolos das identidades globalizadas e também refletir sobre o seu papel enquanto revolucionárias das idéias socialmente construídas dos gêneros sexuais ou enquanto submissas a estes ditames culturais. Criamos uma definição de drag queen que fosse adequada às personagens com as quais iríamos trabalhar, ou seja, com homens que incorporam as imagens femininas de forma divertida, paródica e efêmera, diferente

daqueles que, através de aplicação de hormônios e de intervenções cirúrgicas, desejam se assemelhar a mulheres biológicas.

As drags, como todo o seu exagero estético e deboche, podem, para alguns autores, abalar as noções naturalizadas de gênero e de identidade; já para outros estudiosos, elas reafirmam padrões de comportamento tradicionalmente aceitos. O papel social das drag queens pode ser entendido de muitas formas diferentes. Por isso, procuramos expor diferentes visões sobre elas. Neste sentido, consideramos as drags como símbolos de um “gênero espetacular”, que não é exatamente feminino nem masculino, que é criado a partir do consumo de imagens femininas veiculadas pela mídia e pelas demais indústrias do entretenimento.

O terceiro capítulo foi dedicado ao Carnaval Gay Carioca. Nosso objetivo foi pensar na festa carnavalesca como um espaço fundamental para a construção das identidades homossexuais no Rio de Janeiro. Também procuramos fugir das concepções que compreendem o Carnaval através de estereótipos reiterados pela mídia e pelo senso comum, ou seja, como a época na qual os conflitos são resolvidos, todos se irmanam e, assim, reinam absolutas a paz, a alegria e a fraternidade. Mostramos, através de reportagens e de autores que estudam a homossexualidade no Rio de Janeiro, que a trajetória dos gays e, especialmente, das travestis no Carnaval carioca foi calcada em muita dificuldade; na conquista de espaços carnavalescos, agressões, violência e proibições foram constantes na vida destes foliões. Eles são provas de que os clichês sobre o Carnaval não conseguem ser sustentados quando mostramos a história de certas personagens na festa.

O que mais gostaríamos de ressaltar do terceiro capítulo é que mesmo com todos os problemas enfrentados pelas travestis, enxutos, bonecas, transformistas e drags, ou seja, pelos homossexuais, apesar de todas as vicissitudes e interdições, o Carnaval foi afirmado enquanto espaço para as manifestações da subcultura gay no Rio de Janeiro. Embora, como já foi dito, não acreditemos no Carnaval como um momento de inversão da realidade, entendemos que ele permitiu aos homossexuais uma maior liberdade de circulação pela cidade, ou seja, uma forma de conquista do espaço urbano. O Carnaval, conseqüentemente, torna-se um ato político - mesmo que a intenção deste foliões fosse apenas brincar, pular e “dar pinta”.

Falamos sobre os principais locais, bailes, blocos e demais eventos que receberam o público homossexual no Carnaval carioca. Enquanto alguns eventos eram realizados especialmente para receber gays, travestis, transformistas e drag queens,

outros foram conquistados por estas personagens, mesmo que a princípio elas tenham enfrentado resistências por parte dos outros foliões e dos idealizadores dos eventos. Um dos mais famosos blocos da cidade, a Banda de Ipanema, não tinha como característica ser uma “agremiação gay” nos seus primeiros anos de existência; ele era formado principalmente por intelectuais cariocas (assumidamente heterossexuais) e moradores do bairro. Com o decorrer dos anos, A Banda começou a receber um número cada vez maior de gays, até ganhar fama, nas últimas décadas, de ser um palco privilegiado para as drag queens que querem se exhibir no Carnaval. Desde o antigo Baile dos Enxutos até o Grande Gala Gay, que acontece até hoje em dia, o Carnaval carioca tornou-se uma época especial para os homossexuais. Através dos autores estudados e das reportagens citadas, procuramos mostrar os caminhos da “apropriação gay” da festa mais famosa do Rio de Janeiro no decorrer da segunda metade do século XX.

No quarto capítulo, refletimos sobre o ícone Carmen Miranda. O universo da estrela é rico para múltiplas análises. Sem querermos fazer uma biografia, contamos alguns fatos de sua vida que fossem importantes para reflexões sobre identidade, consumo, globalização e imaginário nacional, além de tentarmos entender a admiração que o público gay, mais especificamente as drag queens, sentem pela estrela. Antes, porém, fizemos considerações sobre um dos temas mais importantes na trajetória da artista: a sua identidade nacional. Carmen era uma portuguesa, criada no Centro do Rio de Janeiro, que tornou-se internacionalmente famosa através do cinema norte-americano. Sendo constantemente acusada de ter se “americanizado” e de deturpar a imagem do Brasil aos olhos do público internacional, a estrela, mesmo que sem intenção, fugiu das concepções fixas e rígidas que diziam como uma “verdadeira” brasileira deveria ser representada; por isso, Carmen talvez possa ser considerada uma artista “plurinacional” que inventou o seu próprio jeito de ser brasileira.

Muito também se falou, na época em que Carmen era uma das artistas mais bem pagas de Hollywood, que ela havia sucumbido às imposições da indústria do cinema, que era obrigada a interpretar papéis considerados pelos seus críticos estereotipados e menores. Achamos difícil crer que Carmen Miranda, uma artista com plena consciência do fascínio que desempenhava em seus fãs, tenha sido realmente uma total vítima da máquina capitalista americana. Carmen pode, de fato, ter ficado dependente da personagem que ela própria ajudara a criar – a latina destemperada e efusiva -, mas também é necessário dizer que a artista tinha o controle de sua carreira,

sabia costurar acordos e fazer sua vontade ser respeitada, embora seja possível que, no final de sua vida, ela estivesse realmente cansada de sempre interpretar papéis muito parecidos nos filmes. Então, como vimos, é iniciada a sua fase auto-paródica, na qual ela expõe suas insatisfações, mesmo que com muito bom humor (como na música *I make my money with bananas*).

O mais interessante em Carmen Miranda é que sem ter levantado nenhuma “bandeira gay” (já que na sua época, provavelmente, ainda não existiam movimentos organizados de luta pelos direitos civis homossexuais, coisa que só viria a acontecer mais intensamente no final da década de 50), ela se tornou uma importantíssima referência estética para os homossexuais. Tentamos entender o porquê dessa relação tão duradoura entre os homossexuais ao redor do mundo e a estrela. Para tanto, demos ênfase especial na característica do humor em toda a obra de Carmen; desde antes de sua partida para os Estados Unidos, ela já sabia que seus principais trunfos artísticos eram o bom humor, a alegria e o exagero estético. Para muitos homossexuais, estas características também são essências à sua sobrevivência; num ambiente hostil e preconceituoso, o humor é uma forma de inserção e de afirmação. Este nos parece ser um dos fatores que explicam o sucesso de Carmen com as drag queens.

A Carmen-baiana que ficou famosa no cinema norte-americano – a Carmen admirada e copiada pelas drags -, antes de ser uma atriz, uma cantora e uma comediante, era uma artista que conhecia o poder da comunicação visual e o fascínio que sua imagem causava em seu público; suas roupas, seus turbantes e demais adereços foram amplamente comercializados por grandes lojas norte-americanas e, tornaram-se, em primeiro lugar, objetos de desejos para suas fãs mulheres. Não sabemos exatamente se foi ao mesmo tempo em que os produtos de Carmen eram consumidos pelas mulheres ou se foi apenas tempos depois que certos homens começaram a “incorporar” a Brazilian Bombshell com o intuito de divertir platéias. Não é de se estranhar que ela tenha virado uma referência para estas rainhas-dragões; Carmen era a musa do exagero, do brilho, das “caras e bocas” e da diversão. Então, a união do bom humor com todo esse exagero estético fizeram de Carmen, provavelmente, a primeira drag queen do mundo (apesar de seu sexo biológico). A visualidade criada pela estrela viria a alimentar, anos mais tarde, a imaginação de inúmeros homens que criaram as suas *carmens mirandas*, seja no Carnaval ou em quaisquer outros palcos e espaços.

Também procuramos compreender a construção da baiana na trajetória artística de Carmen, já que em Hollywood esta figura tornou-se a própria “identidade” da artista. A baiana, imortalizada pelas performances da estrela, começou a ser usada por ela em 1939, no filme *Banana da terra*, antes de sua transferência para os Estados Unidos. Entretanto, a indumentária de baiana já era bastante popular no Rio de Janeiro desde o final do século XIX. Ela era usada por mulheres negras, muitas vindas da Bahia ou descendentes de baianos, ligadas às tradições africanas, que vendiam quitutes no Centro da cidade para sobreviver. De todo modo, a roupa tradicional da baiana foi recriada em terras cariocas, por isso falamos em uma “baiana-carioca”. Carmen viu estas imagens durante toda sua vida e, com a ajuda do compositor baiano (também “acariocado”) Dorival Caymmi, criou a sua própria baiana estilizada, que foi um dos motivos pelos quais ela fez tanto sucesso nos Estados Unidos.

No decorrer do trabalho, mais do que chegar a conclusões definitivas, procuramos relativizar, questionar e apresentar nossas dúvidas. Quisemos, assim, fugir de um sistema rígido de verdades que seria pouco interessante para nossa produção. Esperamos ter contribuído para o desenvolvimento do conhecimento acadêmico.

## REFERÊNCIAS

### Livros:

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global**: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BALZER, Carsten. The beauty and the beast: reflections about the socio-historical and subcultural context of drag queens and “tunten” in Berlin. 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: 55-71.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

\_\_\_\_\_. Carnival and the Carnavalesque. In: STOREY, John (org.). **Cultural theory and popular culture**: a reader. Essex: Pearson Education Limited, 1998: 250-59.

BARBOSA, Livia e CAMPBELL, Colin. **Cultura, consumo e identidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BARNARD, Malcom. **Fashion as communication**. New York: Routledge, 2002.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. **Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: ELFOS Editora, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as conseqüências humanas. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1999.

BENNET, Tony. Popular culture and the “turn to Gramsci”. In: STOREY, John (org.). **Cultural theory and popular culture**: a reader. Essex: Pearson Education Limited, 1998: 217-24.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

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

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: UFRJ/FUNARTE, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia**: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

ERIBON, Didier. **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.

\_\_\_\_\_. **Inventando carnavais: o surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FIGARI, Carlos. **@s “outr@s” carioc@s: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

FISKE, John. Popular discrimination. In: GUINS, Rainford and CRUZ, Omayra Zaeagoza (orgs.). **Popular culture (a reader)**. London: Sage, 2005:215-22

FROM, John and MORRIS, Meaghan. Australian cultural studies. In: STOREY, John. **What is cultural studies?: a reader**. London: Arnold, 1996: 345-67.

GIL-MONTEIRO, Martha. **Carmen Miranda: a Pequena Notável**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

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

GUIMARÃES, Carmen Dora. **O homossexual visto por entendidos**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

KIRK, Mary. Kind of a drag: gender, race, and ambivalence in *The Birdcage* and *To Wong Foo, thanks for everything!* Julie Newmar. 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: 169-79.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

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

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

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.

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: 35-53.

PALOMINO, Erika. **Babado forte: moda, música e noite na virada do século 21**. São Paulo: Mandarin, 1999.

PEREIRA, Sonia Gomes. **A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca**. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1992.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro – o vivido e o mito**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

RAMALHO, Maria Irene. A sogra de Rute ou intersexualidades. In: SANTOS, Boaventura de Souza (org.). **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2002.

RUPP, Leila; TAYLOR, Verta. Chicks with dicks, men in dresses: what it means to be a drag 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: 113-33.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SÁ, Simone Pereira. **Baiana internacional: as mediações culturais de Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

SAIA, Luiz Henrique. **Carmen Miranda**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHACHT, Steven; UNDERWOOD, Lisa. The absolutely but flawlessly customary world of drag queens and female impersonators. 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: 1-17.

SELLIER, Geneviève et VIENNOT, Éliane. **Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes**. L'Harmattan, 2004.

SILVA, Hélio R. S. Silva. **Travestis: entre o espelho e a rua**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SOUZA, Octavio. **Fantasia de Brasil – as identificações na busca da identidade nacional**. São Paulo: Ed. Escuta, 1994.

STEELE, Valerie. **Fetichismo: moda, sexo e poder**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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



\_\_\_\_\_. **Culture theory and popular culture: an introduction.** Essex: Pearson Educational Limited, 2005.

### **Periódicos:**

FATOS E FOTOS/GENTE. Brasília: Bloch Editora, ano 16, n. 811, 07. mar. 1977.

\_\_\_\_\_. Brasília: Bloch Editora, ano 18, n. 867, 12. mar. 1979.

\_\_\_\_\_. Brasília: Bloch Editora, ano 18, n. 968, 03. mar. 1980.

\_\_\_\_\_. Brasília: Bloch Editora, ano 19, s/n., mar. 1981.

\_\_\_\_\_. Brasília: Bloch Editora, ano 19, n. 1021, 16. mar. 1981.

\_\_\_\_\_. Brasília: Bloch Editora, ano 20, s/ n, mar. 1982

\_\_\_\_\_. Brasília: Bloch Editora, ano 20, n. 1072, 08. mar. 1982.

\_\_\_\_\_. Brasília: Bloch Editora, ano 21, n. 1177, 17 mar. 1984.

\_\_\_\_\_. Brasília: Bloch Editora, ano 21, n. 1778, 10 mar. 1984.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 17, n. 932, 28. fev. 1970.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 18, n. 985, 06. mar. 1971.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 21, n. 1142, 09. mar. 1974.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 21, n. 1191, 15. fev. 1975.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 27, n. 1403, 10. mar. 1979.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 21, n. 1404, 17. mar. 1979.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 29, n. 1508, 14. mar. 1981.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 29, n. 1509, 21. mar. 1981.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 30, n. 1157, 20. fev. 1982.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 31, n. 1608, 12. fev. 1983.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 31, n. 1610, 26. fev. 1983.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 31, n. 1611, 05. mar. 1983.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 32, n. 1665, 17. mar. 1984.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 32, n. 1666, 24. mar. 1984.

- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 33, n. 1715, 02. mar. 1985.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 33, n. 1716, 09. mar. 1985.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 33, n. 1717, 16. mar. 1985.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 34, n. 1766, 22. fev. 1986.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 34, n. 1767, 01°. mar. 1986.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 35, n. 1820, 14. mar. 1987.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 36, n. 1875, 26. mar. 1988.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 38, n. 1976, 03. mar. 1990.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 38, n. 1977, 10. mar. 1990.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 42, n. 2181, 22. jan. 1994.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 42, n. 2185, 18. fev. 1994.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 42, n. 2186, 26. mar. 1994.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 43, n. 2239, 04. mar. 1995.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 44, n. 2284, 13. jan. 1996.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 44, n. 2289, 17. fev. 1996.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 44, n. 2290, 24. fev. 1996.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 47, n. 2445, 20. fev. 1999.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 47, n. 2446, 27. fev. 1999.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, ano 22, n. 37, 28. maio. 1949.

- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, ano 28, n. 45, 20. ago. 1955.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, ano 28, n. 47, 03. set. 1955.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, ano 36, n. 21, 29. fev. 1964
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, ano 37, n. 24, 20. mar. 1965.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, ano 39, n. 22, 25. fev. 1967.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, ano 44, n. 8, 23. fev. 1972.