

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/927>

DOI: 10.31560/2316-1329.102.15

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2020 by UFSCar/Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

Entre desejos: Carmen Miranda e a circulação internacional das performances

Erik Borda¹

Resenha do livro:

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. *Carmen Miranda entre o desejo de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva*. São Paulo: Annablume, 2018.

Tal como as pessoas e as ideias, as performances também viajam. Em seu livro, *Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva*, Fernando Balieiro demonstra que em nenhum caso isso é mais verdadeiro do que na trajetória de Carmen Miranda. Longe de propor uma leitura que reduza a *entertainer* aos grandes processos e eventos políticos, sociais e econômicos de seu tempo – a Era Vargas, a Política de Boa Vizinhaça etc. –, um mero reflexo do movimento do real, Balieiro destaca as tensões, negociações, cumplicidades e subversões que marcaram a trajetória de Carmen Miranda. Das condições de possibilidade para a existência da “pequena notável” à sua promoção a “Embaixatriz do Samba”, Balieiro em um mesmo movimento explicita a natureza da inter-relação entre estrutura e subjetividade, entre geopolítica, gênero, sexualidade e raça, e, principalmente, oferece no processo um exemplo do que significa fazer estudos culturais no Brasil. Em seu livro, não apenas as performances viajam, mas as diferentes maneiras pelas quais são decodificadas em seus percursos passam a ser constitutivas de seus efeitos no mundo social.

¹ Programa de Pós-Graduação em Sociologia – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – Campinas – Brasil – cwbborda@gmail.com

O livro decorre da tese de doutorado de Balieiro, defendida em 2014 no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos, e articulou, sob a égide dos estudos culturais, as perspectivas pós-coloniais, decoloniais e a teoria queer, sem nunca perder de vista o difícil exercício teórico da interseccionalidade. Abordar Carmen Miranda por esse crivo permitiu que o trabalho de Balieiro oferecesse o deslocamento de algumas das interpretações correntes na sociologia brasileira que “privilegiam uma perspectiva intelectualista de construção da identidade nacional” (Balieiro, 2018: 25). Afinal, o que a trajetória indissociável de Carmen Miranda com a emergência dos modernos meios de comunicação de massa no Brasil revela é que, em um país periférico cuja taxa de alfabetização era extremamente baixa, é pouco provável que a escrita tivesse a centralidade que frequentemente lhe concedemos para a construção de uma brasilidade “sentida e vivida”. Mais determinante para a construção de tal dimensão da identidade nacional, defende o autor, foi a incorporação do popular ao mercado de bens culturais emergente, em um processo que teve que necessariamente articular gênero e raça.

Eis o interesse por Carmen Miranda, que encarnou e estilizou a figura da baiana. As baianas eram algo que as elites brancas no início do século XX tentavam afastar a todo custo da imagem de Brasil que tinham para si e queriam difundir ao mundo. Entretanto, essas vendedoras de rua, sem as quais a paisagem social do mundo urbano da então capital federal seria muito diferente, poderiam ser consumidas enquanto bem cultural se enquadradas em um registro de civilidade/branquitude. O mesmo ocorreu ao samba. O primeiro capítulo do livro de Balieiro, assim, contextualiza a origem de Carmen dentro dos marcos da formação de um mercado radiofônico e de consolidação de uma identidade nacional.

O ingresso do samba nos espaços das elites brancas cariocas – com a condição de que suas letras e manifestações estéticas se afastassem do morro e demonstrassem civilização – colocou Carmen em uma posição perfeita para o sucesso profissional; por um lado, a cantora transistava pelo universo do samba e de artistas populares e, por outro, era dotada dos atributos necessários para ser um rosto do processo mais generalizado de mudança social. Em um momento no qual as primeiras figuras do “emergente *star system* brasileiro eram, em geral, brancos e de classe média” (ibid.: 36), “a aparência branca de Carmen Miranda a permitiu cumprir um papel, enquanto ‘grande cartaz do rádio’, uma vez que

Reconciliava os desejos dos compositores populares que viam suas expressões adentrarem nos espaços de elite, com o reconhecimento das altas camadas da sociedade que, embora com algumas resistências, a viam como representante de uma música que se tornava nacional a partir do moderno meio de comunicação do período: o rádio. Como ícone do rádio, passou a ser vista como uma artista especial pelo governo federal

que se apoiava no moderno meio de comunicação para construir uma unidade nacional (ibid.: 96-97).

Aqui, Carmen aparece nas tramas do desejo de uma nação que queria se imaginar como branca em sua inserção no mundo moderno. Não é de se espantar, portanto, o entusiasmo nacional quando a *entertainer* foi convidada por Lee Shubert a trabalhar na Broadway, após o empresário assistir a uma de suas apresentações no Cassino da Urca, em 1939. A essa altura, Carmen Miranda já era uma estrela consolidada no mercado cultural brasileiro. Sua voz ecoava por todo o país, assim como seu rosto também se fez conhecido, seja pelas capas de revistas ou pelos filmes em que atuou: *Carnaval Cantado* (1932), *Alô, alô Brasil* (1935), *Estudantes* (1935), *Alô, alô Carnaval* (1936) e *Banana da Terra* (1938) (Balieiro, op. cit.: 106). Balieiro destaca que essa

viagem de Carmen Miranda ao exterior tomou ares de uma expedição diplomática na área cultural, sendo ainda mais reconhecida como “Embaixatriz do Samba”, coincidindo com o período do Estado Novo, o qual aprofundava seu interesse e apoio à política cultural que valorizasse a unidade nacional. [...] Quando migra para os Estados Unidos assume o *status* de representante da nação, tendo o aval e apoio do governo federal (ibid.: 106, grifo do autor).

Uma vez nos EUA, Carmen se encontraria novamente em uma posição única, dessa vez nas tramas do desejo de outra nação. A ida de Carmen ao país do norte se deu em meio ao contexto mais amplo da Política de Boa Vizinhança, quando mais do que nunca se tornaram frequentes representações da América Latina e seus povos, e a baiana que Carmen havia “sofisticado” no Brasil passaria a ser lida nos EUA dentro dos marcos de um estereótipo anterior. Ainda que com alguns novos contornos que, para além da então “conhecida fórmula da mulher de cabelo moreno e racionalidade duvidosa e sexualidade enfatizada” (ibid.: 107), estavam em sintonia com o cenário geopolítico, a latino-americana permanecia uma representação subalterna. O fato desagradou as elites brasileiras. Se no Brasil Carmen Miranda encarnava um popular que podia ser consumido à despeito de suas origens negras, Carmen, enquanto “*Brazilian Bombshell*”,² encarnou nos EUA a latina, uma sexualidade “*in-between*”, branca o suficiente para ser consumida por homens brancos como uma relação transitória, conforme coloca Priscilla Ovalle (2011).

² “Carmen Miranda foi assim apelidada por Earl Wilson, do *Daily News*, em uma alcunha que se consolidou” (ibid.: 167).

Até aqui, poderia parecer que a leitura oferecida por Balieiro reconstrói uma Carmen cuja subjetividade está longe de ser central. Convém agora deixar claro que a posição do autor não poderia ser mais oposta. Partindo da crítica feminista aos estudos em relações internacionais, que afirma a indissociabilidade entre gênero e processos geopolíticos, Balieiro procura contextualizar Carmen no tempo e no espaço sem enfatizar a dominação, mas sim o que chama de “cumplicidade criativa” ou “cumplicidade subversiva” na trajetória da *entertainer*. O fechamento da investigação sobre Carmen aos vínculos de dominação

remete a interpretações que a reduzem a uma fabricação hollywoodiana ou uma adequação aos interesses governamentais do Governo Vargas, deixando de lado a complexidade do ícone que se mantém referência viva até os dias de hoje, alvo das mais distintas recepções e reapropriações em diversos momentos da história (Balieiro, op. cit.: 134).

É nesse sentido que o segundo capítulo do livro explora as condições de possibilidade da experiência de Carmen nos EUA, particularmente em Hollywood, e como nesse país Carmen teve um particular apelo entre o público feminino e homossexual.

Essa atenção é importante para Balieiro, pois a questão da subversão em Carmen Miranda parece ter duas dimensões fundamentais. Por um lado, está a questão mais evidente das adesões – Carmen ter tingido o cabelo de preto por fins de personificação do estereótipo, por exemplo – e negociações – o apelo ao exagero em suas performances, seu inglês deliberadamente mal-falado e com inúmeros duplos sentidos etc. – em jogo. Práticas que manifestavam tanto “uma certa cumplicidade com [os discursos hegemônicos], como não poderia deixar de ser” (ibid.: 146), quanto deslocavam a colonialidade por meio da paródia. Por outro lado, fiel às lições de sabedoria dos estudos culturais, Balieiro destaca uma dimensão extra que foi igualmente determinante para essa cumplicidade subversiva: suas recepções. Para além dos desejos das duas nações onde trabalhou, outros desejos conflitantes geraram leituras alternativas das performances de Carmen, leituras subversivas em natureza. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

De fato, essa afirmação da “agência” de Carmen Miranda não é inédita em trabalhos que se voltaram ao tema. Isso porque, conforme mostra Balieiro, a representação subalterna de Carmen Miranda no Norte recebeu leituras negativas da crítica brasileira à época, que destacava uma ruptura entre Carmen Miranda no Brasil e sua atuação nos EUA. De acordo com o autor, essas leituras da carreira internacional de Carmen inseriram um registro na discussão sobre a *entertainer* e seu trabalho que permaneceria na fortuna crítica acadêmica nacional que se seguiu, uma vez que esta se viu no papel de reagir a ele. Em contraposição, esses trabalhos enfatizaram as virtudes de “agência” de Carmen

Miranda. Entretanto, Balieiro demonstra que essa bibliografia perde interesse pela carreira posterior da cantora, após sua presença no cinema declinar, uma vez findada a Política de Boa Vizinhança. Já esta fase posterior é objeto de escrutínio mais intenso por parte da produção acadêmica norte-americana, que por sua vez deu atenção ao exagero e ao *camp* das performances de Carmen. O ineditismo da empreitada de Balieiro está na união dessas preocupações intelectuais e na exploração dos mecanismos que Carmen utilizava, muitas vezes deliberadamente, tanto no Brasil quando nos EUA, para deslocar os estereótipos e o lugar que lhe era oferecido:

Tal ênfase na agência criativa tão abordada pela literatura brasileira sobre Carmen Miranda é pouco explorada a respeito de sua fase norte-americana e apenas por meio da leitura da bibliografia norte-americana é possível acessar aspectos importantes da agência em sua carreira internacional. Se a bibliografia norte-americana pouco acrescenta às negociações e tensões raciais por que passava a reelaboração da identidade nacional na figura da ‘Embaixatriz do Samba’, a brasileira – muito centrada na ruptura entre suas performances no Brasil e os Estados Unidos – não consegue mais do que esboçar certos elementos de deslocamentos e negociações em sua carreira internacional (ibid.: 142).

Essa cumplicidade criativa nos contextos brasileiro e norte-americano é discutida nos dois capítulos seguintes. No caso norte-americano, como foi dito, o sistema simbólico a classificou como uma latino-americana, uma posição que Carmen assumiu de maneiras que estavam longe de ser não problemáticas. É necessário insistir que Carmen teve “participação ativa em seu processo de auto-produção enquanto mercadoria” (ibid.: 155). Isso significa que, apesar da força política e cultural do contexto, “a experiência que Carmen trazia do mercado de entretenimento brasileiro” permitiu que elementos que aparentemente a desqualificavam “não a reduzissem a objeto” (ibid.: 174), e que, a despeito da representação subalterna, Carmen tivesse um grande impacto cultural nos Estados Unidos. Seus adereços coloridos, os turbantes, colares e as maneiras como ela os combinava imediatamente afetaram a moda. “A [loja de departamento] Macy’s usou o nome de Carmen em sua campanha publicitária em 1939 e a Teller criou manequins com poses e faces inspiradas na própria entertainer brasileira” (ibid.: 162). As habilidades de Carmen em negociar com as representações combinaram o estereótipo ao glamour, “gerando prestígio sobre algo que a diminuiria” (ibid.: 163). Não obstante, o glamour e exotismo que o tropicalismo performado e agenciado por Carmen Miranda trouxe à figura da latina foi incapaz de sobreviver ao fim da Política de Boa Vizinhança, e

progressivamente, os números musicais de Carmen Miranda deixaram de ser novidade e ela passou a atuar como atriz coadjuvante, ao invés da entertainer principal. [...] No desenrolar das narrativas, transformava-se definitivamente na latino-americana excluída da busca amorosa que era estruturada relacionalmente entre a racionalidade e iniciativa masculina e a ingenuidade e passividade feminina (ibid.: 196).

O quarto capítulo se volta ao caso brasileiro e realiza tanto uma leitura teórica sobre o processo colonial de racialização do sexo e sexualização da raça (Brah, 2006) quanto dá atenção aos eventos sociais concretos e seus atores que possibilitaram a emergência da baiana de Carmen e a atualização e criação de uma “mulher nacional”. As baianas eram figuras importantes no universo social afro-brasileiro e, como foi dito, particularmente no Rio de Janeiro. Balieiro destaca que diversas posições de liderança em uma esfera pública específica foram ocupadas por essas mulheres que trabalhavam nos âmbitos privados como lavadeiras, quituteiras etc., posições que foram determinantes para a história das expressões culturais afro-brasileiras (Balieiro, op. cit.: 227). Suas casas se tornaram centros lúdicos e religiosos, como a de “tia” Ciata, tida como “um espaço fundamental de criação do samba, antes entendido como uma produção comunal que abrigava de festas a cerimoniais religiosos, na mesma reunião” (ibid.: 228). Entretanto, não foi essa a baiana encarnada por Carmen Miranda, que para existir teve que passar por uma transição:

Da passagem da figura da baiana, líder social de grupos afro-brasileiros a sua incorporação pela cultura de massas, há mudanças fundamentais que a constituem; ela se transforma na mulata, com um histórico de representações nas narrativas hegemônicas nacionais. A sensualidade e o amor passavam por uma característica central que une gênero e raça; a baiana, acessível desde a narrativa de *O Cortiço* – do mesmo autor Aloísio de Azevedo que incorporou a baiana no teatro de revista em 1890 – na figura de Rita Baiana, uma mulata, a qual era (e é) descrita nos discursos mais diversos por meio de um procedimento paradoxal que faz de seu amor, fugaz e enganador, e de sua sedução uma ilusão, como nas letras sobre a Bahia gravadas por Carmen Miranda (ibid.: 240).

Essa transmutação da baiana em sua incorporação aos modernos meios de comunicação de massa, com a articulação de gênero e raça envolvida, revelou-se chave para a formulação do nacional em curso. Do branqueamento e ressignificação de suas origens negras e subalternas, a baiana agora performada abriu espaço para a emergência da figura da mulher nacional e a criação do “moreno” como categoria abrangente desse nacional. “A ‘morena nacional’ de Carmen

permitia agrupar em uma só pessoa a cultura popular e a branquitude coincidindo com as promessas de unidade nacional e harmonia racial vigentes na esfera política daquele contexto” (ibid.: 220). Assim como nos Estados Unidos, foi com e contra o contexto que Carmen estabeleceu performances que passaram a ser constitutivas de seus efeitos no mundo social, menos do que meros reflexos deste.

O talento de Carmen ia muito além do que aspectos técnicos vocais de uma cantora, podendo-se antever já na carreira brasileira sua habilidade em agrupar signos e equilibrar tensões. Muito mais do que um reflexo de um determinado contexto sócio-político, trata-se de uma elaboração artística sofisticada, presente em seu agenciamento. Ela captava e incorporava o que se constituía como nacional entre o moderno e o popular, na complexidade que isto significava [...] (ibid.: 223).

A força social dessas performances também operava a partir de suas dimensões subversivas. Dissemos anteriormente que a “cumplicidade subversiva” de que fala Balieiro envolve os atributos e práticas pessoais de Carmen assim como suas recepções. Em sintonia com a proposta de articular as produções acadêmicas norte-americanas e brasileiras acerca da trajetória de Carmen Miranda, o quinto capítulo explora as paródias, autoparódias e exageros que suas performances mobilizavam, em especial após o declínio de sua posição no mercado cultural norte-americano. Nesse momento, as possibilidades profissionais para a *entertainer* passaram cada vez mais a se limitar ao estereótipo da latina. Balieiro coloca, entretanto, que essa nova posição permitiu a Carmen Miranda um distanciamento do papel que ela representava, descolando-se de si mesma. Para trabalhar o tema, Balieiro recorre aqui à teoria queer, particularmente a Butler, que “encontra na paródia um meio de subversão de normas identitárias, quando esta expõe a arbitrariedade social daquilo que se naturaliza por meio de discursos e práticas” (ibid.: 264). Em suas apresentações, Carmen exagerava

a imagem que construiu em sua *persona* nos Estados Unidos: tirava o turbante para supostamente mostrar que não era careca, ou que realmente tinha cabelo embaixo dos seus turbantes, e assim exibia seu cabelo loiro que, em seguida, dizia ser tingido – e, portanto, falso – e, depois, retirava seus sapatos plataforma com enormes saltos para mostrar sua diminuta estatura. Descia do palco distribuindo bananas e cantando a música em que dizia que fazia dinheiro com bananas, com o cômico desfecho em que se perdesse seu emprego não teria problemas, poderia comer seu turbante (ibid.: 135, grifo do autor).

Porém, nunca houve nenhuma garantia de que a percepção do público acompanhasse os deslocamentos dessas performances e, de fato, “o deslocamento parodístico, o riso da paródia, depende de um contexto e de uma recepção em que se possam fomentar confusões subversivas” (Butler apud Balieiro, op. cit.: 262).

A recepção via cultura de massas abre para vários sentidos e a percepção inicial muito difundida era de se tratar de uma entertainer autenticamente sul-americana. Nada atesta também que Carmen Miranda no início de sua carreira se autoparodiava com a finalidade de deslocar os sentidos do estereótipo em que estava circunscrita. Antes, ela o mobilizou comercialmente até o momento em que viu sua *persona* e personagens relativamente esgotadas comercialmente (Balieiro, op. cit.: 273).

A necessidade da recepção para o trabalho de transformação do material parodístico em subversão é tema do último capítulo. Aqui, Balieiro explora mais detidamente as apropriações e usos que grupos subalternos fizeram das performances de Carmen à despeito dos desejos das duas nações. Durante a Segunda Guerra Mundial, as forças armadas americanas encontraram no entretenimento um importante recurso para o sucesso de seus esforços militares, e atividades que elevassem o espírito das tropas e inculcassem valores patrióticos e de submissão da individualidade à nação foram promulgadas. Realizaram-se diversas apresentações às tropas nos EUA e no estrangeiro, grande parte delas performadas pelos próprios soldados. Na falta de mulheres, eram eles que “as interpretavam nos palcos” (ibid.: 289). Esse tipo de performance era não apenas extremamente corrente como era também encorajado pelas forças armadas por meio de publicações como o *Blueprint Specials*, que frequentemente retratava homens vestidos de mulher por fins que consideravam humorísticos. Balieiro destaca, a partir de Bérubé, que embora o contraste entre corpos masculinos e roupas femininas tivesse como objetivo reforçar a norma heterossexual e masculina, essa abertura criou um “refúgio temporário onde soldados gays poderiam soltar seus cabelos para entreter seus companheiros” (Bérubé apud Balieiro, op. cit.: 290). Ademais, “as relações entre atores e espectadores produziram leituras de tais interpretações como performances *drag*, além de sugerir sentidos homossexuais às narrativas” (Balieiro, op. cit.: 290, grifo do autor).

A noção de *drag* mobilizada aqui não corresponde a de degradação do feminino, mas diz respeito ao processo mais generalizado de produção do gênero desde o qual Balieiro mobiliza sua interpretação. Butler (apud Balieiro, op. cit.: 148, grifo do autor) salienta se tratar “do espaço de ambiguidade da interpretação *drag* que denuncia a estrutura imitativa de gênero e, por conseguinte, da identidade”. No contexto estudado, as leituras disruptivas dessas performances *drag* foram debitárias de uma sensibilidade, a mesma que fez de Carmen

uma interpretação recorrente em meio ao público homossexual masculino do período. Trata-se do *camp*:

Camp é, acima de tudo, uma experiência estética, a vitória do estilo sobre o conteúdo, da estética sobre a moralidade e da ironia sobre a tragédia. Se a tragédia é uma experiência de superenvolvimento, a comédia do *camp* uma experiência de subenvolvimento e, acima de tudo, de deslocamento (Balieiro, op. cit.: 297, grifo do autor).

Isso não significa dizer que os elementos *camp* encontrados em Carmen Miranda se resumissem a sua apropriação pelo público homossexual, mas Balieiro identifica uma convergência analógica entre ambos desde experiências sociais distintas.

Carmen Miranda não endereçava suas interpretações a um público homossexual, mas apostava nas paródias, exageros, deslocamentos como estratégias de lidar com o estereótipo no qual estava circunscrita, materializando-se como uma estratégia *camp* antiessencialista (ibid.: 307).

Assim, a partir de Halperin, o *camp* aqui aparece como gênero literário, e pode-se reconhecer o ineditismo da empreitada de Balieiro na forma como, neste capítulo, o vínculo entre sexualidade e raça foi abordado com o fim de apreender as dissonâncias que geraram nos discursos hegemônicos.

Para tanto, o autor defende que a postura *camp* de Carmen precede sua temporada no Estados Unidos e tem raízes na associação da *entertainer* com a estética carnavalesca dos teatros populares. Tal estética é entendida em sua concepção bakhtiniana, a qual não se “reduz a um rito que se concretiza anualmente, mas a uma linguagem que perpassa a cultura popular” (ibid.: 328), com a particularidade de no caso brasileiro ter se encontrado “durante o século XX com a cultura diaspórica africana” (ibid.: 316). De acordo com o Balieiro, essa combinação acaba por se assemelhar ao *camp* homossexual americano do período que, não por coincidência, qualificava Carmen Miranda como “a mais *camp* do início dos anos 40” (ibid.: 294). Nunca foi evidente os motivos para tanto, e a contribuição de Balieiro aqui está em revelar os condicionantes sociais que permitiram tais deslocamentos estéticos: se nos EUA estes emergiram das experiências de uma sexualidade subalterna, no Brasil foi a questão racial que se fez determinante. Retomando Robert Stam, Balieiro lembra que “críticos hostis a Carmen Miranda [sempre sublinharam] o lado negro de sua performance” (Stam apud Balieiro, op. cit.: 330), e que a *entertainer* tinha com o universo afro-brasileiro uma dívida “multidimensional, relacionada com sua linguagem corporal e seus movimentos, com seus passos de samba, com o uso de sua voz como instrumento, com

sua abordagem percussiva das letras de cantar (como no blues) e com sua capacidade para a improvisação” (ibid.: 330-331).

Torna-se compreensível de que maneira o estereótipo da latino-americana, “próprio aos discursos hegemônicos e conservadores marcados pela ‘colonialidade’, pôde ser reapropriado por sujeitos subalternos em uma lógica heteronormativa” (Balieiro, op. cit.: 294) O uso do humor, das paródias e a cumplicidade com o público foram, desse modo, levados aos Estados Unidos, onde prosperaram Carmen Miranda dos “artifícios para lidar com um novo universo simbólico no qual ela ressignificava, parodiava e invertia situações que a subalternizavam, proporcionando-lhe uma estética *camp*, ou, antes, demonstrando similaridades e encontros entre o *camp* e o carnavalesco brasileiro” (ibid.: 331).

A maneira de abordar as performances no livro de Balieiro, em intersecção com suas viagens e apropriações, permitiu resultados mais multifacetados acerca das relações entre estrutura e subjetividade, e global e local. Carmen Miranda e suas performances não são puramente dominadas pelas matrizes de poder em que se inserem, nem as virtudes de agência são celebradas de modo a transcender os contextos sociais. Nunca houve nenhuma garantia de que o status de “embaixatriz do samba” ou “*Brazilian Bombshell*” se refletisse necessariamente em adesão unilateral aos interesses políticos nacionais ou à colonialidade, tampouco que a inserção da negritude e do popular no projeto de Brasil moderno se desse sem sua codificação em um modelo de “diferença que não faz diferença” (Hall, 2009). Essa difícil problemática, ao envolver certa “circulação internacional das performances”, exigiu uma abordagem que deslocasse certas tendências na área de sociologia da cultura e as levasse a outros lugares, e esse motivo por si só seria suficiente para justificar sua leitura e relevância para as ciências sociais brasileiras.

Referências

- BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. *Carmen Miranda entre o desejo de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva*. São Paulo: Annablume, 2018.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, p. 329-376, 2006.
- HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 372-388.
- OVALLE, Priscilla Peña. *Dance and the Hollywood Latina: race, sex and stardom*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.

Recebido em: 03/09/2020

Aprovado em: 14/09/2020

Como citar esta resenha:

BORDA, Erik. Entre desejos: Carmen Miranda e a circulação internacional das performances. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 10, n. 2, maio – agosto, 2020, pp. 835-845.