

# Carmen Miranda e a *cabaretera* mexicana Corpo, fronteira e mediações em torno do nacional-popular na cultura latino-americana

Maurício de Bragança<sup>1</sup>

O corpo da baiana performatizado por Carmen Miranda configurou-se como um texto em aberto no qual outras discussões identitárias se apresentaram, a partir da internacionalização de um projeto mestiço brasileiro. Partindo de conceitos como corpo, fronteira e popular vemos como a performance (segundo acepção de Zumthor, 2001) desta personagem contribuiu para um diálogo com a *cabaretera* do cinema mexicano dos anos quarenta. Nesta leitura do corpo como locus político convocamos também o corpo de Eva Perón como mediador das discussões acerca de hegemonia e resistência, indicando que na América Latina a modernização dos Estados a partir do nacional veio junto ao desenvolvimento de uma cultura de massa.

Palavras-chave: corpo, Carmen Miranda, cabaretera mexicana.

*Carmen Miranda and the Mexican cabaretera - Body, border and the mediations around the national-popular in Latin American culture.* The *baiana* performed by Carmen Miranda was configured as an open text in which other discussions of identities were presented from the internalization of a Brazilian mestizo project. Starting with concepts like body, border and what is considered popular, we see how the performance of this character contributed to a dialogue with the *cabaretera* of Mexican movies of the forties (according to Paul Zumthor, 2001). In this reading of the body as a political locus we present the body of Eva Perón as a mediator of the discussions around hegemony and resistance, indicating that, in Latin America, the modernization of the states starting from the national moved along with the development of a mass culture.

Keywords: body, Carmen Miranda, Mexican *cabaretera*.

*El cuerpo de la baiana en performance creado por Carmen Miranda se ha configurado como un texto abierto en el cual otras discusiones identitarias se presentaron, a partir de la internacionalización de un proyecto mestizo brasileño. A partir de conceptos como cuerpo, frontera y popular vemos como la performance (segundo acepción de Paul Zumthor, 2001) de este personaje contribuyó en un diálogo con la cabaretera del cine mexicano de los años cuarentas. En esta lectura del cuerpo como locus político convocamos también el cuerpo de Eva Perón como mediador de las discusiones acerca de hegemonía y resistencia, indicando que en América Latina la modernización de los Estados a partir de lo nacional vino próxima del desarrollo de una cultura de masa.*

*Palabras clave: cuerpo, Carmen Miranda, cabaretera mexicana.*

<sup>1</sup> Atualmente desenvolve a pesquisa de pós-doutorado intitulada "Espetáculos de resistência no cabaré popular de Astrid Hadad" junto ao programa de pós-graduação em Letras da UFF com bolsa da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). E-mail: mauriciode@yahoo.com.

O projeto político em torno do conceito de “nacional popular” na América Latina articulou-se intimamente com a constituição de um Estado forte e centralizador de cunho intervencionista. Para orquestrar a nova composição política que compunha o cenário nacional, o Estado valeu-se, no plano cultural, do próprio desenvolvimento de uma indústria cultural que também ganhava fôlego com a readequação, na América Latina, de um capitalismo periférico aos novos desígnios de um capitalismo internacional. A indústria cultural, mediante a articulação de uma rede de meios de comunicação de massa, que incluía sobretudo o rádio e o cinema nos anos 1930 e 1940, teve papel imprescindível na organização de um repertório simbólico que dialogava com a idéia do nacional popular.

Neste artigo interessa-nos pensar duas personagens importantes na conformação deste capital simbólico na América Latina, Carmen Miranda e as *cabareteras* do cinema mexicano. Pretendemos estabelecer uma abordagem que aponte um diálogo possível entre estas mediadoras transculturais a fim de desvelar os projetos políticos presentes na constituição de suas performances. Sobre o corpo destas “representantes do nacional” eram depositadas as discussões em torno de um repertório que se identificava popular na sua interface com os processos de mediação articulados no interior de uma cultura de massa. Em uma apropriação histórica, tais corpos performáticos apresentam-se como textos em ato que apontam para o desvelamento dos processos políticos nacionais latino-americanos e suas relações com a política dos Estados Unidos para a América Latina em meados do século XX.

O processo de modernização latino-americana, entre as décadas de 1920 e 1930, foi marcado por uma reorganização das economias e por novos modelos de composição política nacionais. O desenvolvimento de uma industrialização, associada a um modelo de substituição das importações e à configuração de um mercado interno que se ampliava com o crescente deslocamento das populações do campo para o cenário urbano, exigia uma decisiva participação de um estado forte e centralizador.

Na configuração do novo cenário político, após a ruptura da composição de forças oligárquicas, residiam as bases de articulação de um discurso que deveria dar conta da idéia de cultura nacional sob as marcas das diversidades regionais sínteses do nosso projeto identitário. No âmbito político-cultural, o Estado assumia um papel de árbitro, convocando, de um lado, uma incipiente classe burguesa que começava a tomar feições nacionais e, de outro, as massas populares que adentravam na discussão ainda sem uma consciência de classe plenamente desenvolvida.

É nesse aspecto de regulador dos conflitos de classe que o Estado populista toma para si, nessa participação controlada das massas, a legitimidade necessária em torno do nacional, assumindo um compromisso junto às aspirações das classes populares.

As massas urbanas, atravessadas pelas contradições resultantes do próprio projeto de modernidade periférica, apresentavam traços fundados numa heterogeneidade cultural e num hibridismo que traduziam a própria história e cultura latino-americanas, marcadas pela coexistência de temporalidades diversas, como as indígenas, as negras, as européias, assim como a temporalidade própria da mestiçagem (Barbero, 2001).

Através da chave da mestiçagem, funda-se, a partir das estratégias de reorganização do poder, uma nova maneira de viver o popular. Junto à construção de identidades nacionais latino-americanas encontra-se uma permanente tensão entre a presença de um olhar do colonizador e as diversas e resistentes tentativas de desvio e desconstrução deste olhar. Como experiências marcadas por este desafio, encontramos tais discussões, apropriadas de maneiras distintas, na “raça cósmica” de Vasconcelos (1983), na sugestão de uma aluvionalidade da literatura hispano-americana por Pietri (1991), nos fenômenos de transculturação analisados por Ortiz (1983) – e posteriormente importados para a leitura de Rama (1987) sobre a transculturação narrativa na América Latina –, no conceito de “inteligência americana” cunhado em 1936 por Reyes (1995), na “cultura bastarda” identificada por Estrada (1961), na idéia de superposição de culturas como busca de uma forma unitária por Zea (1972), nas discussões de Lima (1988) sobre um “protoplasma incorporativo” presente na cultura hispano-americana, no famoso “real maravilhoso” sugerido por Carpentier (2004) e ainda, na contribuição brasileira a estas discussões, pelo Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade e pelos ensaios de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda (*in* Coutinho, 2003). É claro que cada uma dessas abordagens apresenta posições de leitura muito distintas e, sob determinados aspectos, até mesmo conflitantes, mas todas comungam da idéia de uma heterogeneidade multicultural formadora de cruzamentos e apropriações que marcam a América Latina.

Em torno do projeto político do nacional popular, o discurso sobre a mestiçagem como fenômeno histórico acabava por homogeneizar as experiências latino-americanas no intuito de sintetizar um viés apaziguador e integrador da discussão do nacional.

Esses processos, porém, apresentam-se contraditórios, e é no interior da própria idéia homogeneizadora de

integração nacional, capitaneada pelo pleno desenvolvimento da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa na América Latina, que se produzem as zonas de disputa pela visibilidade política das classes sociais que compunham o “pacto populista”. Ou seja, no interior dos produtos culturais que circulavam pelos meios de comunicação de massa podemos perceber as discussões que pautavam a constituição de um capital simbólico em torno do nacional.

*Para as classes populares [...] embora fossem as mais indefesas diante das novas condições e situações, a massificação trouxe mais ganhos do que perdas. Não só estava nela sua possibilidade de sobrevivência física, como também sua possibilidade de acesso e ascensão cultural. A nova cultura, a cultura de massa, começou sendo uma cultura que não era apenas dirigida às massas, mas na qual elas encontravam retomadas, desde a música até as novelas de rádio e ao cinema, algumas de suas formas de ver o mundo, senti-lo e expressá-lo (Barbero, 2001, p. 235).*

A política em torno do nacional popular que veiculava os discursos modernizantes integradores através dos *mass media*, também era responsável por formas violentas de exploração social. A defesa entusiasmada de Barbero (2001) ao ver “mais ganhos do que perdas” para as classes populares em torno dos processos de massificação deve ser, portanto, relativizada, apesar de essa cultura de massa ter apresentado, de fato, novas formas de representação do mundo e da cultura popular e dos processos de resistência decorrentes destas.

Essa “cultura da mestiçagem”, que desautorizava o mito da pureza, inscrevia-se como moeda de negociação através da qual as classes sociais populares se colocavam como atores sociais no jogo político com o Estado no que dizia respeito à constituição de um capital simbólico no interior da cultura de massa. Nesse ponto, propomos pensar Carmen Miranda e sua inserção num circuito cultural formado, primeiramente pelo rádio e, num segundo momento, pelo cinema (atravessados pela publicação de revistas que reiteravam essas citações), como uma possibilidade de vivência coletiva e cotidiana da Nação. As marchinhas carnavalescas e o samba, que num deslizamento político

partem de uma identidade cultural carioca para falar em nome da Nação, inventam uma tradição de brasilidade alicerçada numa matriz afro-baiano-carioca (Sá, 2002). Na construção do corpo desta baiana, rascunho levado a cabo no final da década de 1930 a partir do encontro entre a maior intérprete de sambas urbanos cariocas e o então desconhecido músico baiano Dorival Caymmi, estão claras as marcas desta tradição inventada<sup>2</sup> que elegia os códigos e referências identificadoras da cultura mestiça brasileira, divulgada pela indústria fonográfica, pelo rádio, pelo cinema, pelos espetáculos musicais, pelas publicações do mercado editorial de revistas.

Segundo Valéria Macedo (1999), esse corpo da baiana é construído fragmentadamente nas letras das canções e utiliza-se de uma estratégia de *bricolage* ao organizar os códigos que a identificam. Os traços que contornam este corpo preenchem o espaço indicado pelo discurso da mestiçagem, que estabelece na performance da baiana as marcas da fronteira que se apresenta entre o morro e a cidade, num corpo branco que revela a alma mestiça do povo brasileiro.

Era necessário descrever o corpo, o movimento e o mistério que compunham a *mise-en-scène* desta baiana (Macedo, 1999, p. 80), e Caymmi o faz através de um impressionante talento poético. “O que é que a baiana tem?”, a canção-chave, que sela o encontro e lança, no cenário nacional do Cassino da Urca, a baiana que se converteria no nosso mais eficiente produto-exportação, indica por intermédio de uma minuciosa decupagem, as fronteiras mestiças que definiam este corpo, como é possível verificar pela sua letra apresentada a seguir.

*O que é que a baiana tem?  
(Dorival Caymmi)<sup>3</sup>*

*O que é que a baiana tem?  
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*

<sup>2</sup> Aqui, tomamos o conceito de “tradição inventada” tal qual o problematizaram Hobsbawm e Ranger (2002, p. 9): “conjunto de práticas [...] de natureza ritual ou simbólica, que visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”.

<sup>3</sup> Disponível em <http://letras.terra.com.br/carmen-miranda/259221/>.

*Sandália enfeitada, tem  
E tem graça como ninguém...*

*O que é que a baiana tem?  
Como ela requebra bem...  
O que é que a baiana tem?  
Só vai no Bonfim quem tem*

*Um rosário de ouro  
Uma bolota assim  
Pois quem não tem balangandãs  
Não vai no Bonfim  
Oi não vai no Bonfim  
Não vai no Bonfim...  
Quando você se requebrar,  
Caia por cima de mim  
Caia por cima de mim,  
Caia por cima de mim.*

Agregando elementos de diversas procedências, o corpo da baiana toma a forma indicativa de uma tradição. O recorte da letra de Caymmi se assemelha muito à estratégia de decupagem do corpo da rumbeira pelos filmes de *cabaretera*, inclusive incorporando a este corpo “brasileiro” o mesmo movimento sensual que caracterizaria o bailado da “similar mexicana”.

Esse corpo, tradutor do nacional (cuja mestiçagem incorporava também malandragem, picardia, malemolência e o famoso “jeitinho brasileiro”), seria cobiçado também pela indústria cultural norte-americana a partir de seus interesses de “integração” com a América Latina no final dos anos 1930, quando novos sentidos de fronteira indicariam como este corpo deveria ser recortado. Carmen Miranda, talentosa em seu papel de mediadora cultural, continuaria agregando novos elementos na composição de sua *mise-en-scène*, traduzindo outras mediações e produzindo novos discursos para além da brasilidade programada pelo governo Vargas (Mendonça, 1999; Sá, 2002; Garcia, 2004).

É na formação de um imaginário norte-americano sobre a América Latina - que viria alimentar também o imaginário das terras abaixo do Rio Grande - que o corpo da baiana iria se internacionalizar. Nesse movimento, presente neste corpo que se inscreve como um texto em aberto, se encaixariam os interesses que a política e a economia dos Estados Unidos agendavam para o continente.

Os Estados Unidos precisavam adotar novas estratégias diplomáticas em relação aos países latino-americanos, em função do contexto político internacional, no qual o crescimento das forças do Eixo se mostrava cada

vez maior. A política do *Big Stick* que definira as relações entre Estados Unidos e América Latina desde o final do século XIX, responsável dentre outras ações, por intervenções armadas da potência do norte na América Central e Caribe, nas quais a limitação da autonomia cubana pela “Emenda Platt” e a invasão da Nicarágua se mostram como momentos emblemáticos, perderia seu efeito. Nesses novos tempos de conquista de mercados durante a guerra, era necessário que os Estados Unidos estabelecessem uma relação aparentemente pacífica com seus vizinhos latino-americanos e para isso a política externa do presidente Franklin D. Roosevelt se mostrou bastante eficaz (Moura, 1990; Prado, 1995; Mauad, 2002).

Carmen Miranda foi uma destas investidas do cinema hollywoodiano nos anos da política da boa vizinhança. Uma artista de talento extraordinário, com um sucesso retumbante no Brasil e em outros países da América do Sul, a “baiana” chamou a atenção da indústria cultural norte-americana em tempos de aproximação cordial com a parte da América subdesenvolvida. Num êxito praticamente instantâneo e surpreendente em terras gringas, o corpo da baiana logo agenciaria outras discussões político-culturais, num processo de latinização que corresponde à inscrição de novas fronteiras no interior da cultura norte-americana e na própria relação entre as Américas.

Fortemente apoiada pelos projetos culturais oficiais norte-americanos através do famoso *Office of the Coordinator of Interamerican Affairs (OCIAA)*, mais conhecido aqui no Brasil como Birô Interamericano, a indústria do cinema hollywoodiano redefinía seus produtos latinos a partir das novas estratégias políticas. Para garantir seus interesses, os Estados Unidos necessitavam construir novas e complexas alteridades que dessem conta do patriotismo e nacionalismo (e também dos negócios) necessários para os tempos de guerra.

O desenho do corpo de Carmen Miranda no cinema norte-americano problematiza as discussões em torno das fronteiras que constroem as representações de alteridade no interior da política de raça, etnia e gênero daquele país, desarticulando conceitos como nacionalidade, que marca sua performance. Aqui, interessa-nos trabalhar com o conceito de performance tal como o concebe Zumthor (2001). No entendimento deste autor, o texto elaborado produz sentido através da idéia de uma ação complexa na qual está envolvida a representação do texto-em-ato recortado pelos eixos da comunicação social: “o que reúne o locutor ao autor; e aquele sobre o qual se unem situação e tradição” (Zumthor, 2001, p. 222). A obra performatizada (que compreende não apenas o texto, mas também as sonoridades, os ritmos, os

elementos visuais, responsáveis pelo tempo integrado<sup>4</sup> da performance) apresenta-se, então, dialógica e não raras vezes se utiliza da estratégia de interpelação direta da audiência<sup>5</sup>. “A tarefa que se impõe consistiria menos em descrever, desde o exterior e de maneira classificatória, o público de tal obra ou de tal gênero do que tentar apreendê-lo em ação, no seio do fenômeno global que constitui a recepção” (Zumthor, 2001, p. 227). Assim, a performance transforma-se em acontecimento.

Descartando uma visão reducionista que ainda insiste em analisar a passagem de Carmen Miranda por Hollywood a partir de uma chave de leitura nacionalista brasileira, preferimos dar ênfase à produção destas representações discutindo a construção de um imaginário sobre a América Latina a partir de um complexo processo no qual estão implicados os próprios latinos e hispânicos ao problematizarem questões em torno das hierarquias dominantes de raça, cultura e nacionalidade. A latinização de Carmen Miranda nos filmes de Hollywood, assim como a performance da rumbeira no cinema mexicano, são partes de um mesmo processo de criação de um imaginário latino-americano no qual estão envolvidos projetos de alteridade pautados pela relação conflituosa entre Estados Unidos e América Latina. Por isso,

*[...] é preciso rever por completo a tese do imperialismo na mídia. Primeiramente, é simplista imaginar um Primeiro Mundo ativa e unilateralmente forçando seus produtos sobre um Terceiro Mundo passivo. Além disso, a cultura de massa global não necessariamente substitui a cultura local, mas coexiste com ela, produzindo uma língua franca cultural com “sotaque” local (Shohat e Stam, 2006, p. 64).*

Esses processos, porém, não estão isentos de conflito, em que as marcas da hegemonia não vêm desacompa-

nhadas das marcas da resistência. Aquele texto midiático que se apresenta, no interior de um processo de produção e circulação de bens simbólicos, como articulador de discursos hegemônicos ou “oficiais” reprodutores de um determinado universo valorativo social não está isento, porém, de um processo de desconstrução e reapropriação de sentidos, no gesto de recepção, que apontem uma idéia de resistência. Não se trata de pensar tais relações em termos de adesão ou rechaço, mas em problematizar a cultura de massa reconhecendo-a como um campo complexo no qual nenhum dos agentes envolvidos assume uma postura completamente passiva. Não se pode ignorar ou minimizar tais experiências sobrepostas, com o risco de se perder de vista “a interdependência de terrenos culturais onde colonizador e colonizado coexistiram e combateram um ao outro por meio de projeções, assim como de geografias, narrativas e histórias rivais” (Said, 1995, p. 22). Desta forma, a mídia ocupa um local historicamente situado como cruzamento cultural, no qual estão inseridas suas relações com as políticas locais e que desemboca nas diversas maneiras pelas quais os públicos interpretam e negociam os textos midiáticos, responsáveis também pelas categorias de identidade e através das quais se estabelecem as esferas públicas de debate. A cultura da mídia se inscreve, então, como um terreno de disputa.

As discussões em torno de uma identidade nacional nos Estados Unidos baseada na consolidação política da democracia norte-americana tem como aspecto fundamental, para o historiador norte-americano Jackson Turner (2004, p. 25), uma fronteira em expansão: “a fronteira é a mais rápida e mais efetiva forma de americanização”. É na idéia de uma fronteira em movimento que se origina o mito da democracia americana, no qual democracia e hegemonia fazem parte de um mesmo processo de dominação mundial.

O alargamento dos limites do território americano ao longo do século XIX garantiu ao país uma certa autonomia dos referenciais europeus, mais constituídos no

<sup>4</sup> Zumthor (2001, p. 222) diferencia a idéia de tempo integrado à da duração textual da performance. O tempo integrado comportava “os necessários efeitos rítmicos, retardo ou aceleração do tempo, por parte do intérprete no ‘desempenho’ do texto; aí cabiam os não menos necessários silêncios, dos quais nos é impossível apreciar a extensão, variável, sem dúvida, a cada performance e conforme o estilo pessoal de cada contador ou cantor”. Isso é fundamental para se pensar a performance de Carmen Miranda, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, que, através de ruídos, sotaques e ritmo imprimia na voz (associada aos códigos gestuais corporais) elementos que reprocessavam sentidos, desestabilizando leituras prévias através do humor, da ironia e do deboche.

<sup>5</sup> Neste sentido é interessante pensar que a letra desta música de Dorival Caymmi se faz através de um diálogo, e o próprio título (“O que é que a baiana tem?”) parece evocar diretamente a participação de um receptor. Essa evocação ao público, associada à idéia de oralidade que se deslocava do rádio para o cinema, também está presente na série de filmes brasileiros musicais dos anos 1930, como *Alô Alô Carnaval* (o próprio título sugere esta oralidade), no qual se percebe uma espécie de fascínio com o som elaborado no plano do diálogo, dos ruídos e da música. Essa utilização do som estaria muito ligada à idéia de modernização, de urbanização. Neste filme citado, a performance de Carmen cantando *Meu querido Adão* exigiu que a câmera se colocasse à disposição da sua movimentação em cena, assim como em *Nós somos as cantoras do rádio*, número em que Carmen canta com sua irmã Aurora Miranda.

litoral atlântico. Neste movimento expansionista, o Oeste se assume como um emblema que vem sustentar a formação do povo americano. Segundo o próprio Turner (2004, p. 23), “a história americana foi em grande medida a história da colonização do Grande Oeste”. No imaginário americano, esta fronteira em expansão indica que o oeste – que também se coloca como um referencial simbólico – é o local a ser ocupado a fim de assegurar os ideais de democracia sob o qual se forja o *self-made-man*. No avanço constante da fronteira, que nunca se apresenta como limite mas como desafio a ser superado, o colono americano forja seu individualismo. Nessa expansão, “a fronteira é o pico da crista de uma onda – o ponto de contato entre o mundo selvagem e a civilização” (Turner, 2004, p. 24).

Isso está claramente presente nos inúmeros filmes do gênero de western – “um tipo de obsessão nacional” como o chamam Shohat e Stam (2006) – nos quais o sentido de ocupação/penetração do território selvagem, problematizado ainda mais nos ensaios de Turner (2004) a partir do uso do termo inglês *wilderness*, é colocado como prerrogativa *sine qua non* do próprio destino da nação americana. O “mito da fronteira” trabalhado nesta filmografia tem suas raízes ideológicas, segundo Shohat e Stam (2006, p. 169), “nas leis competitivas do darwinismo social, na hierarquia das raças e dos sexos e na idéia de progresso”.

Segundo a historiadora Mary Anne Junqueira (2000), os mesmos conceitos de fronteira, oeste e *wilderness* foram deslocados para a América Latina, na década de quarenta, numa análise feita a partir dos textos publicados pelas versões brasileira e hispano-americana da revista norte-americana *Reader's Digest*. Essas publicações, que no Brasil chamavam-se *Seleções* e, na América Hispânica, *Selecciones*, chegaram à América Latina em pleno vigor da política da boa vizinhança e acabaram funcionando como um verdadeiro veículo de divulgação do *American way of life*. Segundo a autora, a América Latina assumia nas páginas da revista uma idéia de local a ser ocupado, e “por várias vezes *Seleções* comparou o continente latino-americano com o Oeste norte-americano” (Junqueira, 2000, p. 68). Desta forma, a idéia de Oeste é reatualizada, durante a política da boa vizinhança, a partir das relações com a América Latina, vista como um território exótico e inóspito que deve ser penetrado, ainda que sob a aparente cordialidade da política internacional panamericana. Essa fronteira, assim como o Oeste, traduzia os limites entre “um mundo de possibilidades do *wilderness* e o mundo limitado da civilização, onde as possibilidades estavam esgotadas” (Junqueira, 2000, p. 72).

Essas reapropriações ficam claras na filmografia norte-americana deste período, como em, por exemplo, “Alô Amigos” (*Saludos Amigos*, de Walt Disney, 1942). No filme, uma expedição de desenhistas americanos parte para a América do Sul a fim de coletar informações, com um forte acento etnográfico, para produzir uma animação que registrasse a “cor local” sul-americana. Para isso, eles visitam a Bolívia e o Peru, onde Donald tem problemas com a natureza inóspita; o Chile, que também apresenta o Aconcágua como um vilão a ser enfrentado; a Argentina, que tem no *gaucho* um irmão do *cowboy*, e o Rio de Janeiro, que dispõe de uma exuberante paisagem natural somada ao espírito festivo e à intrínseca sensualidade do povo carioca. É interessante perceber que, no episódio argentino, o personagem do Pateta, um *cowboy* do Texas, é arrastado do mapa do Oeste dos Estados Unidos para os pampas numa clara transposição discursiva entre os dois lugares. É curioso também que, ao definir o *gaucho*, “o parceiro do *cowboy*”, a estratégia do filme se aproxima muito da utilizada no encontro Carmen Miranda-Dorival Caymmi. Vemos uma agregação de elementos que, segundo a observação dos desenhistas americanos, compunham a imagem do “caubói” argentino. Assim, decupando o corpo do *gaucho*, os elementos são depositados, em partes, sobre o corpo do Pateta: bombachas, sombrero, saco, tirador, chiripa, pañuelo, botas, espuelas e poncho. Não seria difícil imaginar uma trilha sonora com um “¿Qué es que el gaucho tiene?”. A maneira como as mãos em seta vão apontando as partes que compõem o figurino do gaúcho em “Alô, Amigos”, lembra muito como Carmen vai apresentando com suas mãos, ajudada por um conjunto de rapazes de cena, as peças que compõem o figurino da baiana no famoso número de “Banana da Terra”, de 1939. Ainda que o Pateta não tenha o *it* de Carmen, e tampouco a cena de “Alô, Amigos” traga a complexidade discursiva processada na criação da baiana, isso indica que Hollywood parecia estar de fato muito interessada em desenhar a América Latina, e mostrá-la não só aos norte-americanos, mas também a nós mesmos.

Assim, ocupando esta fronteira representada pelo corpo da baiana que naquele contexto oferecia uma ponte entre uma “autêntica” América mestiça e os interesses norte-americanos, a indústria cultural vai produzindo novos sentidos. Sua explícita “brasilidade” se deslocará, numa série de filmes produzidos pela 20<sup>th</sup> Century-Fox, para o local da latinidade, ocupando as paisagens de Havana, Rio de Janeiro e Buenos Aires construídas nos estúdios da Califórnia. Nos Estados Unidos as fronteiras que definirão o recorte do seu corpo de exótica sensualidade se

traduzirão no processo de latinização como construção de um espaço de alteridade no interior das políticas raciais e étnicas norte-americanas. O viés que definia o olhar de Hollywood sobre o corpo da baiana era marcado por um processo de homogeneização ao qual se submetiam todos aqueles que a teoria do *melting pot* caracterizava pelo rótulo de *latinos* (Dávila, 2001). Carmen Miranda seria mais uma latina no *showbusiness* americano, talvez a maior de todas, numa indústria que conformava e projetava uma pan-etnia latina inclusive para os próprios “latinos”. López (1993, p. 68) nos alerta sobre as intenções etnográficas ressaltadas na construção deste “outro” processada pelos filmes de Hollywood:

*Presumir que Hollywood serviu como um etnógrafo da cultura americana significa, em primeiro lugar, conceber a etnografia não como uma metodologia positivista que desenterra verdades sobre “outras” culturas, mas como uma prática historicamente determinada de interpretação cultural e de representação a partir do ponto de vista da observação participante. Significa também pensar em Hollywood não como um simples reproduzidor de culturas ou ideologias fixas e homogêneas, mas como um produtor de alguns dos múltiplos discursos que intervêm, afirmam e contestam as disputas sócio-ideológicas de um dado momento<sup>6</sup>.*

A latina alegorizada por Carmen Miranda na sua experiência em Hollywood incorporava novas referências na construção de um corpo/performance que, na verdade, sempre se mantivera aberto, desde sua fase de “autêntica baiana” nos anos trinta no Brasil. Se na brasilidade varguista, a cantora de sambas e marchinhas de carnaval conseguia agenciar os códigos de uma cultura mestiça que ligava o Rio de Janeiro à Bahia, o morro ao asfalto, a Lapa ao Palácio do Catete, nos estúdios de Hollywood, a cantora de sambas, marchinhas, maxixes, boogie woogie, rumbas americanas e outros ritmos latino-americanos

hibridizados, continuava agenciando códigos culturais que indicavam a construção dos alegóricos trópicos tecnicolorizados pela política da boa-vizinhança. Seu charme, talento e inteligência continuariam a produzir novos sentidos, adentrando outras fronteiras na recepção de sua baiana latina em terras de *mariachis* e *chinas poblanas*, a provar que o dialogismo presente no seu corpo performático apontava novos discursos e contradiscursos.

*Como uma participante disposta na produção destes textos etnográficos auto-conscientes, Miranda afirmou literalmente a sua própria voz nas operações textuais que a definiram como a “outra”. Transformando, misturando, ridicularizando, e redefinindo a sua própria diferença contra os padrões esperados, a voz falada de Miranda, as canções e os sotaques criaram um “outro” texto que está em contraponto às operações textuais principais. Ela não arreventa a bolha ilusória do Bom Vizinho, mas inflando-a através do reconhecimento ela destaca o seu status como uma construção discursiva, como um mito mimético<sup>7</sup> (López, 1993, p. 78).*

Percebemos, desta forma, que o corpo performático de Carmen Miranda é marcado pelas disputas políticas que se processam na relação Brasil/Estados Unidos na primeira metade da década de quarenta. Assim, a Pequena Notável/*Brazilian Bombshell* acaba por transformar seu corpo público em corpo político, justificando os ressentimentos processados no interior dos brios nacionalistas daquele período. Como um cabo de guerra, esse corpo era disputado no continente, dependendo de cada filiação político-ideológica.

Isso nos remete a um outro corpo que se constrói político no mesmo período e cuja constituição foi analisada por Sarlo (2005). Trata-se do corpo de Eva Perón que, assim como o corpo de Carmen, apresenta-se como “tradutor das necessidades de uns em ações de outros,

<sup>6</sup> As traduções presentes neste artigo são de minha responsabilidade. “To presume that Hollywood has served as an ethnographer of American culture means, first of all, to conceive of ethnography, not as a positivist methodology that unearths truths about ‘other’ cultures, but as a historically determined practice of cultural interpretation and representation from the standpoint of participant observation. It also means to think of Hollywood not as a simple reproducer of fixed and homogeneous cultures or ideologies, but as a producer of some of the multiple discourses that intervene in, affirm and contest the socio-ideological struggles of a given moment” (López, 1993, p. 68).

<sup>7</sup> “As a willing participant in the production of these self-conscious ethnographic texts, Miranda literally asserted her own voice in the textual operations that defined her as the ‘other’. Transforming, mixing, ridiculing, and redefining her own difference against the expected standards, Miranda’s speaking voice, songs and accents create an ‘other’ text that is in counterpoint to the principal textual operations. She does not burst the illusory bubble of the Good Neighbor, but by inflating it beyond recognition she highlights its status as a discursive construct, as a mimetic myth” (López, 1993, p. 78).

dos desejos em respostas, dos afetos em lealdades” (Sarlo, 2005, p. 32). Esse corpo crioulo, que por seu efeito de deslocamento transmutou a insuficiência (sua inadaptação às exigências do cenário artístico) em abundância (seu enorme talento para um pathos melodramático utilizado pelo cenário político daquele momento), processou a mediação necessária para que o popular viesse a se tornar uma peça fundamental na consolidação do poder<sup>8</sup>. O corpo dessa Eva mãe dos descamisados, em cujos braços abertos repousaram todas as esperanças das classes subalternas então convidadas a participar do cenário nacional, alegoriza a hegemonia do poder peronista. “Vestida a rigor, Eva é a peça coroada de uma cenografia do poder” (Sarlo, 2005, p. 82), onde política e espetáculo de massas se fundiam para processar as demandas em torno do nacional popular no interior do projeto peronista:

*As imagens de Eva abraçando, tocando, acariciando, apertando mãos, certificam (e continuaram a certificar depois de sua morte) sua qualidade de ponte, de médium, entre o regime e o povo. As imagens que a mostram no trabalho ou na tribuna (imagens de tailleur, embora nem todas) a apresentam como o lugar onde se ancoram materialmente o Estado de bem-estar e a política peronista (Sarlo, 2005, p. 93).*

Com esta imagem de “corpo-ponte”, proposta por Sarlo (2005), ao pensar Eva Perón, a atravessar fronteiras, a propor atalhos entre lugares de fala, a emblematizar projetos hegemônicos de poder, sem perder de vista as disputas em torno destes processos (traduzidas nas rivalidades entre carmistas e anticarmistas surgidas nas páginas da revista *A Cena Muda* no ano de 1943, ou na polarização peronistas e antiperonistas que dominou a política argentina pós 1946), propomos o debate em torno da construção do corpo de Carmen Miranda e da *cabaretera*. As palavras da argentina pronunciadas

em discurso no dia 5 de junho de 1950, poderiam cair perfeitamente na bem desenhada boca da brasileira: “Hei de estender com meu corpo uma ponte para que o povo passe sobre ela de cabeça erguida e passo firme rumo ao supremo destino da felicidade comum” (Eva Perón *in* Sarlo, 2005, p. 32).

A rumbeira presente nos filmes de *cabaretera* traduzia, de uma certa forma, uma releitura da latina tropicalizada de Carmen Miranda pelas lentes do nacional-popular mexicano que também fazia sua leitura alegórica dos trópicos. Assim, a periferia devolvia como resposta a apropriação nacional das imagens forjadas pelo centro na sua relação com esta periferia, desautorizando um modelo de recepção que se reduzisse a uma postura meramente passiva.

No filme *Perdida* (Pedro A. Rivero, 1949), entre os tantos números musicais apresentados pela *cabaretera* interpretada por Ninón Sevilla, há dois especialmente curiosos, que mostram, lado a lado, a extensão possível das referências combinadas. Num primeiro, em cenário futurista marcado por gigantescos edifícios distorcidos em escala expressivista, a dançarina, vestida com uma rumbeira estilizada com plumas, levava um adorno na cabeça em forma de asas, enquanto seu corpo de bailarinos era formado por 14 homens vestidos de super-homens. No número chamado *Píntame de colores*, um mambo modernizado que mistura a conhecida percussão da música cubana a sons metalizados que remetem a ruídos urbanos como buzinas de carro, Ninón canta: “Te dicen borracho, porque toma ron; si te pone tubo, te dicen chuchero; y si tienes nena, te llaman bacán; si te pones tusa, te llaman tantan<sup>9</sup>”. Entram os bailarinos, que a rodeiam cantando: “Píntame de colores p’a que me llamen superman<sup>10</sup>”, a que ela responde: “Superman, superman, yo te llamo superman<sup>11</sup>”, acusando uma estética absolutamente kitsch que brincava de forma irreverente e debochada com um dos maiores ícones da cultura de massa norte-americana, referência absoluta ao poderio imperialista dos Estados Unidos.

<sup>8</sup> Não podemos deixar de lembrar que a disputa pelo corpo de Eva Perón se deu não apenas no plano metafórico. Depois de morta, a primeira dama argentina foi embalsamada e depositada na Central Geral dos Trabalhadores para ser exibida às multidões. Com o golpe militar que depôs Perón em 1955, a chamada Revolução Libertadora, o cadáver foi subtraído da organização e desapareceu, como um intento da oposição em quebrar o culto peronista. O seqüestro em 1970 de Pedro Eugenio Aramburu, o líder do grupo golpista, pelos Montoneros, teve como uma das exigências a devolução do corpo de Eva Perón ao povo argentino. O corpo da grande diva peronista só teve seu sepultamento definitivo na capital portenha em 1976, depois de um inacreditável périplo entre Itália, Espanha e Argentina.

<sup>9</sup> “Te chamam bêbado, porque toma rum. Se enche os bolsos, te chamam oportunista. E se tem uma garota, te chamam cafetão. Se veste uma calcinha, te chamam tantã”.

<sup>10</sup> “Pinta-me de cores para que me chamem super-homem”.

<sup>11</sup> “Super-homem, super-homem, eu te chamo super-homem”

No outro número, a rumbeira canta com o grupo brasileiro *Los Angeles del Infierno*<sup>12</sup>, num cenário formado pelo calçadão de Copacabana tendo ao fundo uma imensa figura de um passista que segura um afoxé com o corpo em gingado, confirmando também no exterior a “tradição” afro-baiano-carioca como paradigma de brasilidade. A dançarina veste uma baiana estilizada, tendo como turbante uma imensa gaiola com um pássaro. A música é *Nego*, e com seu sotaque hispânico atento à desconstrução gramatical operada pelo falar popular, ela canta: “Nego, não despreza a tua nega; não me deixa tu sozinha, do contrário eu vou morrer de dor. Nego, se tu não tem compaixão, vou mandar fazer despacho pra conseguir teu coração”. Neste momento, movida pela intenção sincrética, a rumbeira pega uma enorme figa de madeira, faz o sinal da cruz e lança sua saudação à terra do misticismo: “Santa Bahia, meu sinhô, ê ê”. É a hora de soltar o corpo com a percussão brasileira que vem acompanhada do comentário: “Solta as cadeiras, tá com tudo e não tá prosa”. Ninón leva muitas pulseiras, numa citação aos balangandãs da nossa *Brazilian bombshell*. As referências não param por aí: cantando o samba brasileiro com um delicioso sotaque hispânico, a rumbeira em sua *mise-en-scène* não descarta nem os famosos trejeitos com as mãos, nem os olhinhos revirados e a piscadinha de olho que eternizaram a imagem da nossa baiana estilizada.

O número da rumbeira é marcado por uma *mise-en-scène* cuja matriz era fornecida pela imagem de uma Carmen Miranda latinizada pelos estúdios de Hollywood. Na configuração da rumbeira, neste número tropical, estava presente a referência de uma “latina” cujo trabalho no cinema americano fazia parte de um projeto estético/político/cultural de aproximação Estados Unidos-América Latina.

As referências que chegam a essa rumbeira a transformam, assim como Carmen em Hollywood, numa mediadora transcultural tropicalizada. No intertexto deste número musical - uma cubana canta num filme mexicano uma música brasileira com sotaque hispânico influenciada por uma portuguesa que se tornou um ícone da cultura

brasileira convertida pelos Estados Unidos num símbolo maior de latinidade – está o diálogo travado entre América Latina e Estados Unidos. Nós ofereceríamos o modelo gerador da imagem erótico-tropicalizada para que, sob os parâmetros da indústria cultural norte-americana, essa imagem fosse relida pela matriz e exportada como um projeto para a América Latina. Essa releitura chegava até nós e era reapropriada sob novos agenciamentos culturais, conformando as referências presentes na figura da rumbeira. O público já reconhecia estas referências e aprovava tais hibridismos.

O cinema mexicano, no alto do posto de cinema de língua hispânica mais visto no mundo, ampliava seus códigos de latinidade inventando uma rumbeira, que construía sentidos que iam além das lágrimas que encharcavam a tela ou dos ombros, bunda e pernas que instigavam o desejo de um público apaixonado.

No filme *Pecadora* (José Diaz Morales, 1947), que mistura o bolero “Pecadora”, de Agustín Lara, com a cumbia colombiana “El gallo tuerto”, a rumba cubana “Tambo” e o samba brasileiro, Ninón Sevilla, *cabaretera* que trabalha no Cabaré *La Frontera* em Ciudad Juárez<sup>13</sup>, se apresenta vestida de “baiana caribenha” acompanhada de dois bailarinos caracterizados com figurino cinematográfico do malandro (calça comprida branca, camisa listrada justa e chapéu panamá). Em um dos números canta, acompanhada de *Los Angeles del Infierno*, *Boogie-woogie na favela*, samba hibridizado ao ritmo do *boogie-woogie*, composto em 1945 por Denis Brean. A letra da música ressalta com ironia e bastante perspicácia os atravessamentos culturais processados na cultura popular brasileira e adquire um especial sentido incorporada ao repertório da mediadora cultural mexicano-caribenha.

*Boogie woogie na favela*  
(Denis Brean – 1945)<sup>14</sup>

*Chegou o samba minha gente*  
*Lá da terra do tio Sam com novidade*

<sup>12</sup> Os Anjos do Inferno eram um conjunto carioca que fez muito sucesso no cenário musical brasileiro na primeira metade dos anos quarenta com marchinhas carnavalescas e sambas de Assis Valente, Dorival Caymmi e Geraldo Pereira, dentre outros. Em 1946, após uma viagem pela Argentina decidiram transferir-se para o México, onde permaneceram até 1951. Ali participaram de onze filmes, oito dos quais acompanhando Ninón Sevilla. Nesse período, o conjunto viajou pelos Estados Unidos, tendo se apresentado em Los Angeles ao lado de Carmen Miranda. Durante dois anos apresentaram um programa radiofônico na Cidade do México intitulado Coisas e Aspectos do Brasil.

<sup>13</sup> Nos filmes de cabaretera, geralmente as cidades prostíbulos estão localizadas em zonas portuárias ou cidades-limite com os Estados Unidos, reforçando o conceito de fronteira que encorpa os sentidos operados nesta filmografia.

<sup>14</sup> Disponível em <http://www.lyricstime.com/denis-brean-boogie-woogie-na-favela-lyrics.html>.

*E ele trouxe uma cadência que é maluca  
Pra mexer toda a cidade  
O boogie woogie, boogie woogie, boogie woogie  
A nova dança que balança  
Mas não cansa  
A nova dança que faz parte  
Da política da boa-vizinhança*

*E lá na favela toda batucada  
Já tem boogie woogie  
Até as cabrochas já dançam  
Já falam do tal boogie woogie  
E o nosso samba  
Foi por isso que aderiu  
No Amazonas, Rio Grande  
São Paulo e Rio  
Ao boogie woogie, boogie woogie, boogie woogie  
A nova dança que surgiu*

Talvez seja essa uma das mais debochadas e astutas visões dos intercâmbios processados naqueles anos de “amistosos” contatos entre o centro e as periferias. Descortinando as intenções que regiam tais interesses, o popular indicava estar atento à penetração “do tal *boogie woogie*” que abria caminho para a política da boa-vizinhança. Esse texto assumia um completo sentido paródico na performance hibridizada da *cabaretera* ao reprocessar várias camadas de sentidos, através das quais dialogavam o texto de um “nacional popular brasileiro”, o imaginário dos trópicos hollywoodiano e o próprio texto mestiço da *cabaretera* caribenha, evocando ecos que iam desde as baianas ciatas até a cultura negra cubana, passando pela hispânica e pelo olhar norte-americano sobre a América Latina, a reafirmar os locais de hegemonia e resistência. É necessário reforçar o caráter de resistência, já que não basta encarar o sincretismo de uma forma meramente celebratória, pois estes processos indicam, sobretudo, relações de poder. Evocando mais uma vez suas preocupações, Shohat e Stam (2006, p. 81) lembram-nos de que “o hibridismo também é cooptável. Na América Latina, a identidade nacional muitas vezes foi oficialmente articulada como híbrida e sincrética através

de ideologias integracionistas hipócritas que sutilmente ignoravam certas hegemonias raciais”.

Pensar estes textos como resistência é pensar, em primeiro lugar, na própria experiência de uma indústria do cinema no Terceiro Mundo a reprocessar imagens delegadas pelo cinema hegemônico; resistência, também, em conferir à *cabaretera* o local no qual as contradições daquele processo de modernização periférica tomam assento na segunda metade dos anos quarenta, através dos emblemas de classe, de gênero, de raça, readequando parâmetros sociais e redefinindo o âmbito do popular; resistência por dar visibilidade às articulações formadas em torno dos processos de subjetividade numa sociedade marcada pela colonização e pela violência; resistência por problematizar, ainda que negociando com os aparatos hegemônicos de poder no interior da cultura de massa, os discursos e contradiscursos produzidos pelas imagens, músicas, vozes, sotaques e narrativas latino-americanas que circularam durante décadas neste continente e foram capazes de alimentar nosso imaginário popular, com todos os conflitos e embates que este processo carrega.

Tais corpos – Carmen Miranda e as *cabareteras* –, organizados no interior de um processo de desenvolvimento de uma indústria cultural latino-americana, carregam os emblemas de um projeto político pautado pela emergência de um Estado nacional moderno, veiculando discussões em torno do nacional popular com o objetivo de incluir as massas naquele projeto de Nação. Porém, as mediações processadas na constituição de suas performances, como vimos, não excluíam a possibilidade de resistências configuradas nos próprios textos midiáticos que operavam a comunicação com as camadas populares.

O corpo da *cabaretera*, assim como o da baiana tropicalizada de Carmen Miranda, continua um texto em aberto, produzindo novos sentidos e incorporando outras referências sob as leituras que contemporaneamente se interessam em dar-lhes novos acessórios. Assim, reprocessadas pelo inevitável olhar *queer*<sup>15</sup>, as rumberas ganham novas perspectivas de discurso nas apropriações feitas por chicanos nos Estados Unidos, assim como Carmen segue sua trajetória de deslocamentos atravessando categorias de (trans)gêneros e alimentando

<sup>15</sup> Aqui existe uma opção pela utilização do termo *queer*, fruto do próprio processo de emancipação e desenvolvimento dos estudos e da praxis dos movimentos não heterossexuais. O termo *queer*, em si, carrega as marcas dos enfrentamentos políticos e sociais em torno da emancipação e autonomia do discurso gay e lésbico. “A utilização do termo “queer” para designar aquilo que normalmente se designa por “gay e lésbica” marca uma sutil, contínua, e ainda não estabilizada renominação. [...] “Queer” não indica o sexo biológico ou o gênero do sujeito. Mais importante ainda, o termo indica um desafio ontológico às filosofias de rótulos dominantes, especialmente a medicalização do sujeito implicado com a palavra “homossexual”, bem como um desafio para as categorias de gênero discretas embutidas no termo dividido ‘gay e lésbica’” (Meyer, 1994, p. 1-2)

alegoricamente apropriações carnavalizadas de trópicos reinventados nos quatro cantos do planeta. Eva Perón também seguiu inspirando reapropriações que vão desde o polêmico texto de Copi, em 1970, em que o mito era parodicamente rebaixado numa personagem mesquinha, cruel e despótica pautada pelas estratégias de inversão que caracterizam esse tipo de leitura até a sua recriação no cinema, no trabalho de Alan Parker, estrelado pela diva da cultura pop contemporânea, Madonna.

## Referências

- BARBERO, J.M. 2001. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 369 p.
- CARPENTIER, A. 2004. *El reino de este mundo*. Madrid, Alianza Editorial, 160 p.
- COUTINHO, E.F. 2003. *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 129 p.
- DÁVILA, A. 2001. *Latinos Inc.: the marketing and making of a people*. Berkeley, University of California, 287 p.
- ESTRADA, E.M. 1961. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires, Editorial Losada, 350 p.
- GARCIA, T.C. 2004. *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo, Annablume, FAPESP, 251 p.
- HOBSBAWM, E.; RANGER, T. 2002. *A Invenção das tradições*. São Paulo, Paz e Terra, 316 p.
- JUNQUEIRA, M. A. 2000. *Ao sul do Rio Grande – imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)*. Bragança Paulista, EDUSF, 292 p.
- LIMA, L. 1988. *A expressão americana*. São Paulo, Brasiliense, 189 p.
- LÓPEZ, A.M. 1993. Are all Latins from Manhattan? Hollywood, ethnography and cultural colonialism. In: J. KING; A.M. LÓPEZ; M. ALVARADO (eds.), *Mediating two worlds – cinematic encounters in the Americas*. London, British Film Institute, p. 67-80.
- MACEDO, V. 1999. Totem e tabuleiro – o corpo da baiana no requebro da canção. *Sexta-feira*, 4:46-63.
- MAUAD, A.M. 2002. As três Américas de Carmen Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa vizinhança. *Transit Circle – Revista brasileira de estudos americanos*, 1:52-77.
- MENDONÇA, A.R. 1999. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro, Record, 209 p.
- MEYER, M. 1994. Reclaiming the discourse of Camp. In: M. MEYER (ed.), *The politics and poetics of camp*. London/New York, Routledge, p. 1-22.
- MOURA, G. 1990. *Estados Unidos e América Latina*. São Paulo, Contexto, 79 p.
- ORTIZ, F. 1983. *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 142 p.
- PRADO, M.L. 1995. Ser ou não ser um bom vizinho: América Latina e Estados Unidos durante a guerra. *Revista USP*, 26:52-61.
- RAMA, A. 1987. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 172 p.
- REYES, A. 1995. Notas sobre la inteligencia americana. In: L. ZEA (comp.), *Fuentes de la cultura latinoamericana*. México, FCE, vol. I, p. 245-254.
- SÁ, S.P. 2002. *Baiana Internacional: as mediações culturais de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro, MIS Editorial, 205 p.
- SAID, E.W. 1995. *Cultura e imperialismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 406 p.
- SARLO, B. 2005. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo, Companhia das Letras/ Belo Horizonte, Editora UFMG, 298 p.
- SHOAH, E.; STAM, R. 2006. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo, Cosac Naify, 536 p.
- TURNER, F. J. 2004. O significado da fronteira na história americana. In: P. KNAUSS (org.), *Oeste americano – quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América de Frederick Jackson Turner*. Niterói, EDUFF, p. 23-54.
- PIETRI, A.U. 1991. *La creación del Nuevo Mundo*. Madrid, MAPFRE, 241 p.
- VASCONCELOS, J. 1983. *La Raza Cósmica*. México, Asociación Nacional de Libreros, 119 p.
- ZEA, L. 1972. *América como conciencia*. México, UNAM, 133 p.
- ZUMTHOR, P. 2001. *A letra e a voz – a “literatura” medieval*. São Paulo, Companhia das Letras, 324 p.

Submetido em: 24/08/2008

Aceito em: 30/09/2008