

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN – PPGD

Maria do Carmo Martins Vido

**O figurino-baiana de Carmen Miranda:
identidade visual, cultura e design**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Design, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Dr. Madson Luis Gomes de Oliveira.

Rio de Janeiro
Novembro de 2020

CIP - Catalogação na Publicação

V654f Vido, Maria do Carmo M.
O figurino-balana de Carmen Miranda: identidade visual, cultura e design / Maria do Carmo M. Vido.
- Rio de Janeiro, 2020.
158 f.

Orientador: Dr. Madson Luis Gomes de Oliveira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Design, 2020.

1. Identidade Visual. 2. Carmen Miranda. 3. Cultura. 4. Figurino. 5. Design. I. Oliveira, Dr. Madson Luis Gomes de, orient. II. Título.

Maria do Carmo Martins Vido

O Figurino-Baiana de Carmen Miranda:
Identidade visual, cultura e design

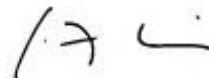
Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design no Programa de Pós-Graduação em Design, da Escola de Belas Artes-EBA, da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada:



Prof. Dr. Madson Luis Gomes de Oliveira
Orientador | PPGD | UFRJ



Prof. Dr. Samuel Sampaio Abrantes
Departamento de Artes Teatrais | UFRJ



Prof. Dr. Jofre Silva
PPGD | UFRJ

Rio de Janeiro
Novembro de 2020

Aos meus queridos pais que me ensinaram a ser quem sou, Antonio Vido e Leopoldina Martins Vido (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pela oportunidade deste meu reencontro comigo mesmo através da academia e por me proporcionar este retorno com alegria e entusiasmo.

Ao meu querido Orientador Prof. Madson Oliveira, sem ele nada seria possível, sua atenção e ajuda foram ímpares neste processo.

Aos queridos mestres Samuel Abrantes e Helenise Guimarães por fazerem parte da minha vida há muito.

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Design (PPGD), da EBA/UFRJ, cada um colocou um pedacinho de seu ensinamento neste trabalho.

A minha irmã Maria Vido pela parceria e apoio sempre presentes.

As amigas queridas que me ajudaram neste projeto Shirley D'Oliveira, amiga de longas jornadas; Beatriz Costa minha parceira do mestrado que a vida me apresentou; Malu Donato por me incentivar a este reinício, dizendo você é capaz e a vários amigos que torceram por mim.

Ao diretor César Balbi do Museu Carmen Miranda por sua ajuda incondicional e sua energia contagiante, ainda, a professora Erika Schwarz que foi todo o meu apoio na disciplina de Adereços para Figurino, onde a oficina foi realizada e aos alunos que toparam com entusiasmo este desafio.

Sem esquecer Carmen Miranda, a eterna representante de brasilidade que trouxe luz a esta dissertação em seu figurino-baiana, a construção desta identidade foi onde tudo começou.

O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?
Tem **torço 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!**...

(Dorival Caymmi)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Foto de Marília Pêra, vestida de Carmen Miranda ..	19
Figura 2: Samile Cunha performando Carmen Miranda.....	20
Figura 3: Marília Pera como Carmen Miranda	20
Figura 4: Ney Madeira performando “Miranda” em evento no MAC (Museu de Arte Contemporânea)	21
Figura 5: Carmen Miranda e Wallace Downey em “Alô, Alô Brasil” nos estúdios da Cinédia	29
Figura 6: Carmen e Aurora Miranda em figurinos feitos pela própria Carmen Miranda.	29
Figura 7: Desenho de baiana de carnaval.....	36
Figura 8: Pepa Delgado – atriz e cantora do Teatro de Revista, vestida de baiana.	38
Figura 9: Foto de 1927, de Margarida Max, atriz brasileira do Teatro de Revista	39
Figura 10: Aracy Côrtes com uma versão de baiana, nos anos de 1920	41
Figura 11: Aracy Côrtes vestida de baiana, em Voto Secreto, 1934.....	42
Figura 12: Aracy Côrtes, Revista Carioca, 1936.....	43
Figura 13: Uma sequência de imagens de Etta Moten, no filme “Voando para o Rio”	44
Figura 14: Traje usado por Carmen e desenho criado por Alceu Penna	49
Figura 15: Alceu Penna acompanhado de uma modelo vestindo uma baiana estilizada, no stand do Brasil	50
Figura 16: Primeiro desenho de Alceu Penna com fantasia de baiana publicado.....	50
Figura 17: Desenho de Carmen Miranda no traje de Baiana assinado por Alceu Penna.	51
Figura 18: Carmen Miranda de Baiana estilizada em listras diagonais.	52
Figura Erro! Indicador não definido. Carmen Miranda no Cassino Icaraí, 1939.....	56
Figura 20: Carmen Miranda em fotografia publicitária para o Musical Streets of Paris, 1941	56
Figura 21: Carmen Miranda no Cassino da Urca com o Bando da Lua, 1939.....	56
Figura 22: Fotografias de Publicidade para o Musical Streets of Paris	56
Figura 23: Conjunto de Nove Fotografias de Publicidade para o <i>Musical Streets of Paris</i> ..	57
Figura 24: Diário Carioca, 06/12/1930..	60
Figura 25: Reforma Pereira Passos, no Rio de Janeiro	64
Figura 26: Desenho de uma baiana tradicional	83

Figura 27: Carmen Miranda com seu figurino-baiana para o filme “Banana da Terra”.....	84
Figura 28: Vestidos de Noite, Mme. Vionnet, 1938	85
Figura 29: Cabelo em forma de turbante e sandália plataforma.....	85
Figura 30: Chapin veneziano de cortiça com forração de veludo	86
Figura 31: Plataforma de Salvatore Ferragamo (sandália arco-íris), feitas de camadas de cortiça coloridas.....	86
Figura 32: Plataforma de Carmen Miranda, anos de 1940.....	87
Figura 33: Imagem inicial do filme “Banana da Terra”.....	88
Figura 34: Segunda cena do filme “Banana da Terra”.....	89
Figura 35: Fragmentos do filme “Banana da Terra”, com Carmen interpretando O que é que a baiana tem?	90
Figura 36: Foto 261 com dedicatória de Carmen à Revista Argentina Antena	94
Figura 37: Anúncio de show de Etta Moten, no Cassino da Urca..	95
Figura 38: Carmen Miranda em turnê, em janeiro de 1939.	98
Figura 39: Cantora Anitta vestida de baiana para o Rock in Rio Lisboa	101
Figura 40: Gabi Amarantos com o turbante “afro tropical” a la Carmen Miranda.....	101
Figura 41: Etapas para o desenvolvimento da Oficina de adereços para figurino.	108
Figura 42: Apresentação da proposta da disciplina.	109
Figura 43: Acompanhamento individualizado do processo.	110
Figura 44: Pranchas do Power Point com apresentação de alguns turbantes.	112
Figura 45: Pranchas do Power Point com apresentação de alguns turbantes..	113
Figura 46: Réplica do figurino usado por Carmen no filme “Banana da Terra”.	114
Figura 47: Pesquisa no material disponibilizado.....	115
Figura 48: Construção das pranchas imagéticas.....	115
Figura 49: Estudo de cores e Formas.....	116
Figura 50: Estudo de Cores e Formas	116
Figura 51: Suporte aos estudantes para o estudo de cores, formas e desenvolvimento do produto... ..	117
Figura 52: Visita técnica ao Museu Carmen Miranda..	118
Figura 53: Explicação do diretor César Balbi.....	118

Figura 54: Observação detalhada dos turbantes, sem tocá-los.	119
Figura 55: Explanção da museóloga.	119
Figura 56: Modelando a cabeça.....	120
Figura 57: Desenvolvimento das estruturas de apoio do turbante	120
Figura 58: Desenvolvimento das estruturas de apoio do turbante	121
Figura 59: Desenvolvimento das estruturas de apoio do turbante.	121
Figura 60: Desenvolvimento dos adereços.....	122
Figura 61: Desenvolvimento dos adereços.....	122
Figura 62: Desenvolvimento dos adereços.....	123
Figura 63: Projeto 01. Artista: Aretuza Lovi.....	124
Figura 64: Projeto 02. Artista: Joelma..	126
Figura 65: Projeto 03. Artista: Negra Li.	127
Figura 66: Projeto 04. Artista: Iza.	128
Figura 67: Projeto 05. Artista: MC Pocahontas.....	129
Figura 68: Projeto 06. Artista: Gaby Amarantos.	130
Figura 69: Projeto 07. Artista: Pity.....	132
Figura 70: Projeto 08. Artista: Jaloo.	133
Figura 71: Projeto 09. Artista: Luedij Luna..	134
Figura 72: Projeto 10. Artista: Alcione.....	135
Figura 73: Projeto 11. Artista: Duda Beat.....	136
Figura 74: Projeto 12. Artista: Karol Conka.	137
Figura 75: Projeto 13. Artista: Karol Conka..	138
Figura 76: Projeto 14. Artista: Maysa.....	139
Figura 77: Projeto 15. Artista: Johnny Hooker..	140
Figura 78: Projeto 16. Artista: Paula Fernandes.....	141
Figura 79: Banca avaliativa e os avaliadores... ..	142

SUMÁRIO

RESUMO	11
1 INTRODUÇÃO	12
2 O QUE É QUE A BAIANA TINHA?	18
2.1 “A PEQUENA NOTÁVEL”	23
2.2 REPRESENTATIVIDADE E IMAGINÁRIO SOBRE CARMEN MIRANDA	30
2.3 ALGUMAS BAIANAS ESTILIZADAS: AS PRECURSORAS	33
2.3.1 Pepa Delgado	38
2.3.2 Margarida Max	39
2.3.3 Aracy Côrtes	41
2.3.4 Etta Moten	43
2.4 INFLUENCIADORES PARA OS FIGURINOS DE CARMEN MIRANDA: OS COLABORADORES	45
2.4.1 Alceu Penna	46
2.4.2 Dorival Caymmi	53
2.4.3 Jotinha (J. Luiz)	54
2.4.4 Gilberto Trompowsky	58
3 A INDUMENTÁRIA BAIANA COMO SUBSÍDIO PARA A CRIAÇÃO DO FIGURINO DE CARMEN MIRANDA	61
3.1 DESIGN E CULTURA: PENSAMENTOS HÍBRIDOS.....	71
3.2 ELEMENTOS VISUAIS IMPORTADOS DO TRAJE DE BAIANA	75
3.3 DESIGNER DE SI MESMA: CARMEN MIRANDA COMO PRODUTO E PRODUTORA DE SEU VISUAL.....	91
4 OFICINA DE ADEREÇOS: “A CHICA CHICA BOOM DO SÉCULO XXI” – UMA EXPERIÊNCIA PRÁTICA	99
4.1 SOBRE ADEREÇO.....	102
4.2 A OFICINA CRIATIVA E SUA METODOLOGIA	104
4.3 OS PROJETOS, O PROCESSO E OS RESULTADOS.....	123
5 CONCLUSÃO	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
ANEXOS	154

O “figurino-baiana” de Carmen Miranda: identidade visual, cultura e design

RESUMO

Nosso estudo faz parte do Programa de Pós-Graduação em Design – PPGD, na Escola de Belas Artes (EBA), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e se encarrega de investigar como se deu a construção do “figurino-baiana” de Carmen Miranda, por meio da colaboração de amigos da cantora e com a participação ativa da própria artista. Nesta pesquisa, buscamos entender as relações entre as referências que levaram à criação da *performance* de Carmen Miranda, tendo como ponto de virada para sua carreira artística o filme “Banana da Terra”, especialmente quando ela interpretou a música “O que é que a baiana tem?”, filmado em 1938 e veiculado em 1939. Descobrimos algumas referências que possivelmente influenciaram as escolhas estéticas nesse momento histórico, que impactou e determinou a trajetória internacional da artista, transformando-a num mito, que lhe rendeu apelidos com “A pequena notável” e “*Brazilian Bombshell*”. Nosso objetivo é analisar a identidade visual de Carmen Miranda através de seu figurino de “baiana” e relacioná-lo com elementos da Cultura Brasileira, tendo por base o campo do design.

Palavras-Chave: Identidade Visual, Carmen Miranda, Cultura, Figurino, Design.

Carmen Miranda’s “Bahiana Outfit”: visual Identity, Culture and Design

ABSTRACT:

Our study is part of the Postgraduate Program in Design – PPGD, at the School of Fine Arts (EBA), of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), and is in charge of investigating how the construction of the “Bahiana costume” by Carmen Miranda, through the collaboration of friends of the singer and with the active participation of the artist herself. In this research, we seek to understand the relationships between the references that led to the creation of Carmen Miranda's performance, having as a turning point in her artistic career the film “Banana of the Land”, especially when she interpreted the song “What does the woman from Bahia have? ”, filmed in 1938 and aired in 1939. We discovered some references that possibly influenced the aesthetic choices in this historic moment, which impacted and determined the artist's international trajectory, transforming her into a myth, which earned her nicknames with “The notable little girl” and “*Brazilian Bombshell*”. Our goal is to analyze Carmen Miranda's visual identity through her “bahian” costume and relate it to elements of Brazilian culture, based on the design field.

Key-words: Visual identity, Carmen Miranda, Culture, Outfit, Design.

1. INTRODUÇÃO

Em 2018, ao entrar para o Mestrado em Design da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tínhamos a intenção de pesquisar sobre o tema figurino, relacionando-o ao design termo que, em inglês, é conhecido como *Costume Design*. Carmen Miranda foi uma importante artista brasileira que sempre chamou atenção por conta de seus figurinos, considerados exóticos. Por muito tempo, seu nome foi associado ao de outro artista, dessa vez, gráfico, Alceu Penna (1915-1980), pois havia a informação cristalizada de que ele teria criado o figurino de baiana. Com essa junção entre Alceu e Carmen, iniciamos a pesquisa que ao final desta dissertação se desdobrou em vários outros colaboradores e influenciadores, além de ter a própria artista como designer de si mesma.

Carmen Miranda foi assumindo sua persona acompanhando o avançar da carreira artística. Seu nome de registro civil era Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955), nascida em Portugal, ainda criança veio morar no Brasil e tornou-se um mito mundial apresentando-se com seu figurino-baiana trazendo representatividade e sinônimo de cultura brasileira.

Nossa linha de pesquisa, Design e Cultura, parece ser a mais adequada para abrigar nosso estudo, já que falar de Carmen Miranda remete imediatamente aos conceitos de cultura, pois entendemos a cultura como intrinsecamente ligada ao design.

Carmen Miranda foi uma cantora e atriz portuguesa de nascimento e brasileira de criação (e coração), tendo o início de sua carreira artística ainda nos anos 1920, mas foi no final da década de 1930 que ela se destacou no cenário nacional, principalmente, após participar do filme “Banana da Terra”, filmado em 1938 e veiculado em 1939, porém, antes apresentou-se em diversas casas noturnas do Rio de Janeiro e o “Cassino da Urca” foi o trampolim para sua projeção internacional.

Sua história parte de biografias, que foram usadas para embasamento histórico deste estudo, como: Nasser (1966); Cardoso Junior (1978); Saia (1984); Gil-Monteiro (1989); Barsante (1994); Mendonça (1999); Garcia (2004); Castro (2005); e em livros que explanam fatos da época ou de personagens a ela ligados como: Oliveira (1982) de Aloysio de Oliveira participante do “Bando da Lua” e Perdigão; Conrradi (2012) que contam a vida de Joaquim Rolla, dono do Cassino da Urca.

Nas biografias consultadas, Carmen foi apresentada como a maior artista “brasileira” com expressão mundial, sendo sua trajetória vinculada à Hollywood, lugar

de maior representatividade na indústria cinematográfica, porém, ela morreu jovem e isso ajudou a transformar sua imagem em mito e, ainda hoje, se faz representar na moda, no cinema, no teatro, em biografias e na história do Brasil. A partir do uso de um traje estilizado de baiana, Carmen ajudou a associar o Brasil como símbolo do tropical.

Gonçalo Júnior (2004) afirma em seu livro, “Alceu Penna e as garotas do Brasil: moda e imprensa 1933/1980”, que Alceu foi o criador da primeira baiana de Carmen, inclusive propondo os seus trejeitos e até os sapatos plataformas, com o intuito de alongá-la, no entanto, até o momento não encontramos documentos ou relatos sobre a participação que, segundo o autor, se dava de maneira informal e por amizade. Este fato redirecionou nossa pesquisa propriamente dita, pois sem documentação que comprove essa colaboração, passamos a buscar por outras fontes.

Neste sentido, apresentamos a problematização que reconfigurou nossa pesquisa, pois no início creditamos Alceu como único colaborador da figura “exótica” de Carmen e identificamos algumas controvérsias. Se Gonçalo Júnior aponta Alceu Penna como criador do figurino que fez Carmen Miranda estrear como baiana, Ruy Castro (2005), ganhador do prêmio Jabuti de literatura pela biografia da artista, intitulada “Carmen: uma biografia” relata que ela própria, além de outros amigos tiveram participação na criação de sua estética e o autor aponta também a participação de Alceu Penna em figurinos para Carmen Miranda, mas durante o período em que ela já estava morando nos Estados Unidos.

O acervo de Alceu Penna foi doado por sua família ao Museu da Marquesa de Santos (atual Museu da Moda), que está sendo tratado e catalogado para disponibilização aos pesquisadores. Fizemos contato com aquela instituição e pesquisamos em seu acervo digital, mas não há nada referente ao trabalho de Alceu Penna ligado à Carmen Miranda.

Dos diversos fatos sobre a criação e a autoria desfiavam-se várias possibilidades e diversos outros colaboradores, inseridos nas muitas biografias sobre a artista, incluindo depoimentos de membros da família dela (como no caso de sua sobrinha no programa *Closet*, de 31/10/2012, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=67aje-IDLGw>).

Em linhas gerais, esta dissertação pretendeu abordar como o figurino de baiana de Carmen Miranda, aliado aos seus acessórios e trejeitos, conseguiu constituir uma ideia de “brasilidade”. Assim, nosso objeto de estudo é “A identidade visual no figurino

de ‘baiana’ de Carmen Miranda como síntese de parte da cultura brasileira e sua relação com o campo do design”.

O objetivo principal da pesquisa foi analisar a identidade visual de Carmen Miranda, por meio de seu figurino-baiana como produto da cultura brasileira, focando no campo do design. Para tanto: a) realizamos o levantamento dos figurinos de Carmen Miranda, antes de sua ida aos Estados Unidos (1939); b) identificamos os elementos visuais que compõem o figurino-baiana de Carmen Miranda em busca de sua identidade visual; c) averiguamos quais os elementos da cultura brasileira foram utilizados como identidade visual (figurinos, acessórios, trejeitos de Carmen Miranda) e d) relacionamos a criação destes figurinos com o campo do design.

Portanto, nos valem das seguintes questões norteadoras: a) identificação dos momentos na trajetória artística de Carmen Miranda; b) descrição do figurino-baiana usado por ela, no filme “Banana da Terra”, a partir da música “O que é que a baiana tem?”; c) reconhecimento e demonstração dos elementos visuais (formas, cores e simbologia) no figurino-baiana que compõem sua identidade visual, numa relação de proximidade com a cultura brasileira; d) fundamentação da criação do figurino-baiana de Carmen Miranda, como parte do processo de design.

Determinamos como recorte temporal os anos de 1938 e 1939, período que antecipa, constrói e consolida a representatividade da figura estilizada de baiana de Carmen Miranda. Nosso estudo se desenvolveu em pesquisas a acervos referentes à Carmen Miranda (Museu Carmen Miranda/RJ), Museu da Moda, Museu da Imagem e do Som (MIS), bibliotecas, sites oficiais e periódicos (jornais e revistas), além de depoimentos da sobrinha de Carmen Miranda, Carmen de Carvalho Guimarães e de Dorival Caymmi. No Museu Carmen Miranda, tivemos a colaboração de César Balbi (Diretor da instituição), por meio de depoimentos e de seu conhecimento detalhado sobre fatos importantes da vida da cantora. Utilizamos, além de revisão bibliográfica, pesquisa documental e histórica que foram se apresentando, à medida que os fatos e personalidades foram surgindo.

Nosso estudo tem enfoque descritivo e exploratório com abordagem qualitativa. A pesquisa qualitativa evita números, trabalhando com interpretações das realidades sociais, é considerada pesquisa leve e tem conseguido desmistificar a sofisticação estatística como único caminho para se conseguir resultado significativo (BAUER; GASKELL, 2002, pp. 23-24).

Para a conceituação sobre cultura, identidade e hibridismo cultural, necessárias ao entendimento da representatividade de Carmen Miranda, usamos os preceitos de Stuart Hall (2006), Peter Burke (2003) e Nestor Garcia Canclini (2008). Para Hall (2006) o discurso da cultura nacional não é assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro, ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. Os estudos de Stuart Hall costumam abordar questões sobre o multiculturalismo e o hibridismo cultural, também. O Hibridismo Cultural é matéria ainda explorada em Peter Burke (2003) e Nestor Garcia Canclini (2008), muito oportuno para entendermos a atualidade e cara a essa pesquisa, na medida em que Carmen Miranda serviu de inspiração para que os alunos de graduação em Artes Cênicas – Indumentária da EBA/UFRJ projetassem adereços de cabeça híbridos a partir de outros artistas contemporâneos.

Para entendimento de fatos históricos, na tentativa de ligar o pensamento Modernista ao sentido de brasilidade e cultura a partir da representatividade do figurino-baiana de Carmen Miranda nos anos de 1930, utilizamos “O teatro de revista”, de Neyde Veneziano (1991); “A Capital irradiante: Técnica, ritmos e ritos do Rio”, de Nicolau Sevcenko (1998); “Identidades compartilhadas: a identidade Nacional em questão”, de Cecília Azevedo (2003); “Batuque, samba e macumba: Estudos de gosto e ritmo, 1926-1934”, de Cecília Meireles (2003); “Samba e Identidade Nacional: das origens à era Vargas”, de Magno Bissoli Siqueira (2012); além dos pesquisadores Fernando de F. Balieiro (2015) e Zeca Ligiéro (2006) que contextualizam a performatividade da artista tomando por base a baiana dentro da cultura e das raízes afro-brasileiras, respectivamente. Esses autores ajudaram no entendimento sobre fatos e características culturais da década de 1930. Exploramos, ainda, o sentido de imaginário em Laplantine; Trindade (2003), ao nos referirmos à representatividade de Carmen Miranda.

Através de Peter Burke (2004), tentamos compreender as imagens como extensão do contexto social ali inserido. A imagem representa um eixo condutor para se recriar o passado, se pensar o presente e se construir o futuro. Para tal, Burke cita a análise da imagem como construção do pensamento e reflexão da memória coletiva, que surge onde a historicidade passa a ser feita com rupturas e não de forma linear (BENJAMIN, 1994). Para complementar a análise das imagens apoiamos-nos nas autoras Martine Joly (1996) e Donis A. Dondis (2007) que tratam das questões relativas

à leitura visual, enquanto Tânia Aparecida de Souza Vicente (2000) explora metodologias de análise visual.

Para nortear a pesquisa sobre o sentido de cultura buscamos em Cuche (1999); Chauí (2008) e Villas-Boas (2020) aporte para este estudo, não querendo com isso o aprofundamento neste sentido.

Temos interesse nas relações entre o design e a cultura, que regem também o processo do figurino, e alguns teóricos têm se debruçado sobre estas questões tecendo argumentos discursivos para legitimar os referidos campos ao Design e o Design à Cultura. Assim voltamos a Hall, Canclini, Burke e acrescentamos Gui Bonsiepe (2011), que defende a base cultural do design, e dialogamos com artigos escritos por pesquisadores nacionais, como: Muniz (2004); Lucy Niemeyer (2007); Luiz Antonio L. Coelho (org.) (2006, 2008 e 2014); Rita Maria Couto (2008); Rita Maria de Souza Couto; Alfredo Jefferson de Oliveira (orgs.) (2014); Rafael Cardoso (2005); e Madson Oliveira (2006 e 2010).

Para melhor entendimento da pesquisa, propomos uma divisão em três capítulos (e suas subdivisões), além das costumeiras Introdução (como capítulo 1) e Conclusão, que apresentamos a seguir.

No segundo capítulo, “O que é que a baiana tinha?”, destacamos a vida de Carmen Miranda, sua importância artística e sua representação no imaginário coletivo. Neste capítulo, realizamos uma revisão de literatura sobre Carmen Miranda fazendo alusão às suas biografias e consultas às revistas e aos periódicos da época. Discursamos sobre a representatividade e imaginário na figura baiana da artista. Aqui, descobrimos e apresentamos algumas baianas do Teatro de Revista e do Cinema, que sugeriram anteriores à baiana de Carmen Miranda, mesmo assim, contemporâneas à artista na tentativa de fazer um comparativo com a estilização feita por Carmen, com a ajuda de (possíveis) colaboradores.

No terceiro capítulo, “A indumentária baiana como subsídio para a criação do figurino de Carmen Miranda”, tecemos uma relação do Design com a Cultura colocando o Figurino no campo do design, usando como mote o figurino-baiana de Carmen Miranda analisando os elementos visuais importados do traje de baiana. Ainda neste capítulo, defendemos a artista como “designer de si mesma” no sentido de ser, ao mesmo tempo, produto e produtora de seu visual, parecendo atendida com seu entorno e com as necessidades exigidas à época e pelas habilidades técnicas comprovadas de costura e de criação. Ademais, ela sabia gerenciar por si só a carreira artística, como

atestam alguns escritos baseados nos campos da cultura, do design e da linguagem visual. É neste ponto que chegamos ao momento de construção do figurino-baiana da artista, a partir da música “O que é que a Baiana tem?”, criada para o filme “Banana da Terra” (filmado em 1938 e apresentado ao público em 1939). Ao final do capítulo, analisamos a imagem de um fragmento do referido filme, em que Carmen aparece vestida de baiana.

No quarto e último capítulo, apresentamos e discutimos o desenvolvimento do adereço de cabeça como processo de design através da atividade “A Chica Chica Bomm do século XXI”, desenvolvida junto aos alunos de graduação da UFRJ, na disciplina Adereço para figurino. Essa oficina foi utilizada por nós como Estágio Docente e teve como proposta mesclar artistas contemporâneos em uma leitura híbrida de Carmen Miranda, por meio de adereços de cabeça trazendo o estilo de Carmen para o século XXI.

Nossa pesquisa pretende discutir a importância da identidade visual de Carmen Miranda em seu figurino de “baiana” no imaginário cultural brasileiro, pelo olhar do design, mesmo numa época anterior à noção de design que temos na atualidade. Pretendemos trazer como contribuição ao campo do design uma atividade até bem pouco tempo caracterizada exclusivamente como arte. Nosso estudo, então, reforça a atuação do design como atividade geradora de significados e, ao mesmo tempo, produto estético.

2. O QUE É QUE A BAIANA TINHA?

Quando um ator está engatinhando no texto, ainda naquela fase de achar caminhos e intenções, podemos dizer com certa dose de humor que ele está nu. Nu, claro, no sentido figurado, mas de certo modo, também nu fisicamente, porque ainda não sabe com que roupa irá colorir as fantasias que tece em torno do ser imponderável que está gestando no seu íntimo e que tem o nome bem apropriado de personagem. É nesta fase de incertezas que a mão salvadora do mágico das roupas aparece para vestir os nus.¹

O texto acima faz referência ao ator de teatro, mas entendemos aqui sua colocação na construção do figurino através do artista que se desnuda para uma performance, podendo se apresentar em qualquer linguagem artística – teatro, cinema, TV, show, dentre outras apresentações plausíveis de atuação. O nu aqui é apresentado como sendo o estado de limpar o corpo para receber outro eu, se despir de si e se vestir de um novo: personagem passa a ser neste momento uma figura construída e inventada. Sobre a prática e as áreas de atuação do figurino é importante reforçar que:

“O traje de cena, também conhecido como figurino, tem tido cada vez mais notoriedade no teatro, cinema e TV. Mesmo sendo linguagens bem diferentes, elas apresentam algumas similaridades em sua *práxis*. Mas, não são somente essas linguagens possíveis para um figurinista. Por isso, é importante lembrarmos dos trajes para a dança, a ópera, o circo, as festas folclóricas e o carnaval, por exemplo” (OLIVEIRA, 2017, p. 120).

Carmen Miranda foi esta artista que se despiu de si para se tornar um personagem, a “baiana brasileira nascida em Portugal” que representou o Brasil nos Estados Unidos: fez sucesso na Broadway, em Hollywood e virou ícone de brasilidade, sendo conhecida como “Pequena Notável”, “Embaixatriz do Samba” e “*Brazilian Bombshell*”. Todos esses títulos foram empregados por jornalistas, cronistas e produtores para se referirem à figura exótica e cheia de brilhos coloridos quando entrava em cena.

¹ Hilton Marques no prefácio do livro “Vestindo os nus: o figurino em cena”, de Rosane Muniz (2004).

No final dos anos de 1960, o Movimento da Tropicália resgatou sua imagem e a partir daí a estética dela voltou à mídia novamente, conforme afirma Luiz Henrique Saia: “Toda a raiz do Tropicalismo estava intimamente ligada à sua figura [de Carmen Miranda] ...” (SAIA, 1984, p. 95). Carmen nunca perdeu o interesse do público, seja por meio de editoriais de moda, peças de teatro, desfiles de carnaval e em shows, até a atualidade.

Ilustramos esse interesse por meio de alguns exemplos a seguir, como: em 1972, o carnavalesco Fernando Pinto desenvolveu o enredo “Alô, alô, Taí, Carmen Miranda”, para o GRES Império Serrano (Fig. 01); o professor e figurinista Samuel Abrantes, que se apresentou como Samile Cunha em performance de Carmen Miranda, no carnaval do ano de 2019, para o GRES Unidos de Vila Isabel (Fig. 02); a atriz Marília Pera², que realizou em 2005, o musical “Marília Pêra canta Carmen Miranda”, com direção de Maurício Sherman (Fig. 03); e o professor e figurinista Ney Madeira que performa sua “Miranda” com trajes e trejeitos que lembram a artista (Fig. 04).



Fig. 01: Foto de Marília Pêra, vestida de Carmen Miranda (1972)
Fonte: <http://muitoscarnavais.com.br/category/marilia-pera/>

² A atriz Marília Pera prestou homenagem a artista em vários espetáculos durante vários períodos de sua vida. Podemos saber mais sobre este trabalho da atriz relacionado à Carmen no site: <http://lgkmusic.com.br/dvd_mariliapera.htm>. Acesso: 12 ago. 2019.



Fig. 02: Samile Cunha performando Carmen Miranda (2019)
Fonte: Acervo pessoal do figurinista Samuel Abrantes

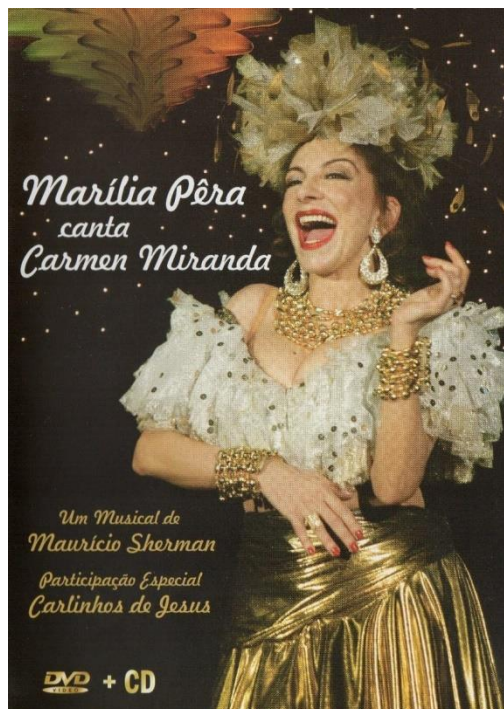


Fig. 03: Marília Pera como Carmen Miranda (2005)
Fonte: http://lgkmusic.com.br/dvd_mariliapera.htm



Fig. 04: Ney Madeira performando “Miranda” em evento no MAC (Museu de Arte Contemporânea), março de 2019. Fonte: Acervo pessoal do figurinista.

Sem pretender esgotar a influência de Carmen na atualidade, os exemplos citados acima foram selecionados somente para fazermos uma ligação do visual rebuscado de Carmen Miranda e seu figurino exuberante, aplicado às áreas artísticas que abarcam o carnaval, o teatro e a performance.

Zeca Ligiéro (2006, p. 23) afirma que podemos perceber a influência da performance de Carmen Miranda na pós-modernidade, através de vários seguimentos da cultura pop internacional “povoando a imaginação dos que se ocupam com a chamada ‘*Queer theory*’³, onde ‘La Miranda’ é considerada um ícone para as *drag queens*”. Esta observação mostra a abrangência da figura de Carmen Miranda na atualidade. Fernando Balieiro (2014a)⁴ corrobora a citação anterior, ao mesmo tempo em que confirma a assertiva quando aborda um aspecto de sua trajetória artística ligando-o a este público.

Sua força de representação e performance ficou registrada em um único personagem, que como Carlitos, de Charlie Chaplin, se tornou imortal⁵. Nossa pesquisa tenta reforçar a presença do figurino, aqui enfatizando a construção de seu primeiro figurino de baiana, como ponto agregador deste personagem, assim como o foi para o

³ A Teoria *Queer* é propagada pela filósofa pós-estruturalista Judith Butcher. Fernando Balieiro (2015) no artigo intitulado Carmen Miranda e a performatividade da baiana, se utiliza do conceito de performatividade de Judith Butler para tecer o seu discurso.

⁴ BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Seria Carmen Miranda uma *Drag Queen*? Uma Análise Queer da Trajetória e Recepção da Cantora e *Entertainer* Brasileira. In: **Florestan**, p. 90, 2014b. Disponível em: <www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/download/66/pdf_26>.

⁵ Informação adquirida no documentário “Carmen Miranda *The Girl From Rio*”, 2008.

personagem Carlitos, de Chaplin. A composição estética da baiana estilizada de Carmen somada aos seus acessórios de cabeça, braços e colo são tão expressivos quanto a cartola, a bengala e o bigode de Carlitos, na nossa opinião.

Assim, entendemos o figurino como “responsável por denunciar a alma do personagem, já que ele é a forma, a dança do corpo que se manifesta pelo gestual: na maneira de segurar uma echarpe, de sentar-se”, segundo afirmou a atriz Marília Pera (MUNIZ, 2004, p. 44). O ator Marcos Nanini pontuou no mesmo livro que “A roupa é o elemento mais próximo que o ator possui de sua criação” (idem, p. 47).

Sobre Carmen Miranda há uma extensa bibliografia, considerando dissertações, teses e artigos das mais variadas áreas na tentativa de traçar vieses que a liguem a diversos segmentos acadêmicos, ou não. Isso é positivo por um lado, pois nos proporciona um vasto entendimento sobre ela. No entanto, nos dificulta a seleção de subsídios, justamente por conta da quantidade muito extensa de informações. Por isso selecionamos alguns autores para nos apoiar, nessa pesquisa.

Nosso estudo investiga o que é que Carmen Miranda tinha para se tornar um símbolo de brasilidade, através de seu figurino-baiana, e como este traje pode ser entendido diante do processo de design, tendo na própria artista uma espécie de “designer de si mesma”, colaborando ativamente para a construção de sua imagem. Com o caminhar de nossa pesquisa, temos percebido Carmen como produto e produtor neste processo criador, em que se apropria da figura da baiana e alguns de seus elementos para esta representação, como vemos mais à frente. Neste sentido, é lícito que “O imaginário, como mobilizador e evocador de imagens, utiliza o simbólico para exprimir-se e existir e, por sua vez, o simbólico pressupõe a capacidade imaginária” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, pp. 23-24).

Segundo Castro (2005, p. 39), as roupas, os sapatos em solas grossas, os turbantes e os balangandãs de Carmen ainda estão vivos na memória de quem conheceu a história e daqueles que, mesmo não conhecendo nem a história de Carmen Miranda, se apropriam de seu visual em produtos de moda, figurino ou carnaval, seja como indivíduo ou como criador, uma vez que “Carmen já nasceu artista e tinha o ‘It’⁶ necessário para brilhar e Josué de Barros foi o primeiro a perceber esta sua característica”.

⁶ A atriz Clara Bow era considerada, à época, uma “*it girl*” oficial eleita em Hollywood pela criadora da expressão a escritora Elinor Glyn, ter “*it*” era ter um “*quê*” a mais tornando-se uma questão de vida ou morte para as mulheres do mundo (CASTRO, 2005, p. 39) um padrão a ser copiado.

Para autores como Gil-Monteiro (1989), Saia (1984), Cardoso Junior (1978), dentre outros, o momento da descoberta de Carmen como cantora, é bem anterior à sua primeira baiana. Entendemos que somente quando Carmen começa a aparecer se apresentando como uma baiana estilizada, o “It”, expresso à época, passa a acompanhá-la, pelo resto da vida. Para corroborar com tal assertiva, concordamos com o seguinte trecho: “A exibição do artista tem uma importância cênica tão grande quanto a amplitude de seu gesto ou o timbre de sua voz” (Lucien Nass *apud* MUNIZ, 2004, pp. 53-54).

A certa altura de sua carreira artística, Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955) deu lugar à artista Carmen Miranda, eternizada por sua figura de baiana estilizada e passou a ser a imagem do Brasil fora do país. Este ícone foi criado a partir do imagético desenhado e eternizado na memória e no imaginário coletivo, principalmente através dos figurinos usados por ela. É exatamente sobre isso que tratamos neste capítulo.

2.1 “A PEQUENA NOTÁVEL”

Carmen Miranda teve sua figura perpetuada pela baiana que, por muito tempo, foi representante do Brasil, a partir de sua imagem. Isso se deve à performance, à expressividade, mas, sem dúvida, ao figurino de baiana estilizada que incorporou. Ela nasceu em 1909, em Portugal, mas “seu coração era brasileiro”, pois veio para o Brasil com um ano de idade e por aqui se identificou como brasileira. Esses dados e outras informações estão contidos nas inúmeras biografias sobre Carmen, como: Castro (2005), Gil-Monteiro (1989), Saia (1984), Cardoso Junior (1978) e Nasser (1966), só para citar alguns. Mas não é disso que tratamos aqui. Os dados biográficos servem para nos orientarmos sobre os caminhos e escolhas que a artista fez para focarmos em sua estética e tudo o que isso representou.

Nascida Maria do Carmo Miranda da Cunha, ganhou o apelido de “Carmen” de seu tio Antônio Barros, influenciado pela personagem-título da Ópera de Bizet (SAIA, 1984). Já Ruy Castro (2005, p. 12) afirma que o criador do apelido dela foi de seu tio materno Amaro, também chamado de Mário, tendo em comum a Ópera de Bizet.

Zeca Ligiero (2006, pp. 31-32), em seu estudo sobre a *performance* afro-brasileira de Carmen, afirma que sua ligação com a cultura afro-brasileira se deu em uma educação informal nos espaços urbanos, em que a tradição oral africana estava bem

caracterizada, esta linguagem marcou o estilo musical da artista. Estes espaços ficavam no centro da cidade do Rio de Janeiro, lugares em que Carmen viveu em sua infância e juventude.

O início de sua carreira musical foi influenciado pelos ensinamentos do compositor Josué de Barros (NASSER, 1966, p. 61) e sua primeira apresentação foi numa festa beneficente no Instituto Nacional da Música, no início de 1929. Depois, se apresentou nas rádios “Educadora” e “Sociedade” (MENDONÇA, 1999, p. 24) e, neste mesmo ano, gravou seu primeiro disco pela gravadora *Brunswick*, contendo dois sambas: “Não vá Sim’bora” e “Se o Samba é Moda”. O segundo disco saiu pela gravadora RCA Victor, em 1930, tendo a Canção toada⁷ “Triste Jandaia” e o samba “Dona Balbina”, todas de Josué de Barros (SAIA, 1984; GIL-MONTEIRO, 1989).

A crítica da época definiu Carmen como uma intérprete completa pela forma que ela conseguia dar vida e personalidade à cada música que cantou. Carmen tinha a “bossa” de cantora de rua, tomava liberdade com a melodia interpretando-as e surpreendendo o ouvinte, quando ainda não precisava ser vista para seduzir. Mas, quando vista, sua vivacidade e seu sorriso a tornavam popular (CASTRO, 2005, pp. 49-50).

Essa popularidade pode ser confirmada com o seguinte trecho:

“O Brasil cantado por Carmen Miranda é o samba, do morro, do malandro e da comida baiana. Ao mesmo tempo em que reafirma sua brasilidade, expõe o universo simbólico que há pouco mais de uma década passada a ser reconhecido como nacional com sua divulgação na cultura de massas da capital. O nacional e a cantora de grande apelo popular encontravam imbricados e, por isso, suas interpretações eram também alvo de tantas críticas e acalorados debates na imprensa da época” (BALIEIRO, 2014a, p. 10).

Ainda no ano de 1930, gravou a música “Taí”, também chamada “Pra você gostar de mim”, de Joubert de Carvalho e foi novamente sucesso com suas interpretações (GIL-MONTEIRO, 1989, pp. 40-43). “Taí”, gravada pela RCA Victor, foi a canção de 1930, batendo recordes de venda, mais cantada no carnaval do ano seguinte (MENDONÇA 1999, p. 25). Segundo Castro (2005, p. 53), foi um fato inédito na história do carnaval.

⁷ Chama-se de toada um gênero cantado sem forma fixa, distinguindo-se por seu caráter melódico e dolente. Seu texto entoado de modo cadenciado e claro, é normalmente curto, narrativo e estruturado na forma de estrofe e refrão, podendo ser amoroso, lírico ou cômico. Disponível em: <<https://enciclopédia.itaucultural.org.br>>. Acesso: 17 jul. 2019.

Devido a isso, diversos compositores quiseram que ela os gravasse, entre eles: Assis Valente, com “Camisa Listrada”; Sinval Silva com “Alvorada”, “Coração” e “Adeus Batucada”, de 1935; além de Pixinguinha, que fez vários arranjos para músicas por ela cantadas. Na Rádio Mayrink Veiga, assinou um bom contrato e em 1933 já era conhecida como a “Pequena Notável”⁸ (GIL-MONTEIRO, 1989, pp.40-43).

Em 1931, junto com Francisco Alves e Mário Reis, Carmen Miranda foi contratada para uma temporada de música brasileira no Teatro Broadway, em Buenos Aires, na Argentina que era promissor para o mercado brasileiro (CASTRO, 2005, pp. 70-71), uma vez que Buenos Aires era a coqueluche daquele momento (SAIA, 1984, p. 25).

A parceria de Carmen Miranda com o grupo “Bando da Lua” iniciou no ano de 1934, em Buenos Aires, tendo em sua primeira formação os seguintes participantes: Stenio Ozorio, cavaquinho; Ivo Astolfi, banjista; Armando Ozorio, violonista; Oswaldo Eboli (Vadeco, como era chamado), pandeiro; Affonso Ozorio, ritmista; Hélio Jordão Pereira, violonista e Aloysio de Oliveira, violonista e cantor. O “Bando”, a princípio, queria se apresentar sozinho, mas foi convencido a acompanhar Carmen e já que ninguém saberia no Brasil, aceitou (CASTRO, 2005, pp. 111-114).

A cantora se apresentou na inauguração do Teatro Jandaia, na Baixa do Sapateiro, em Salvador/BA, 1932, sem muito sucesso, quando chamou o compositor Almirante que lhe reorganizou o espetáculo (SAIA, 1984, p. 25). Foi ao Bonfim e ao Mercado Modelo não havendo a menor possibilidade de Carmen ter visitado os terreiros de candomblé, por eles não fazerem, à época, parte dos roteiros turísticos (CASTRO, 2005, pp. 86-87).

Na década de 1930, o samba e Carmen fizeram sucesso no Brasil e fora dele e a Bahia começou a chamar a atenção dos cariocas e da própria Carmen Miranda (GIL-MONTEIRO, 1989). Nasser (1966) afirma que Carmen gostou tanto da Bahia que qualquer samba com este tema ela cantava.

“Carmen chegou ao fim de 1930 com quarenta músicas gravadas, entre sambas, sambas-canção, marchinhas, toadas, canções cômicas e até um lundu, sem falar no foxtrote e nos tangos (os jornais às vezes a chamavam de ‘folclorista’ – o termo sambista ainda não entrara de todo em circulação). Era um recorde para qualquer cantor e mais ainda para uma estreante. Carmen só foi superada em quantidade de músicas pelo já consagrado Francisco Alves” (CASTRO, 2005, p. 65).

⁸ Apelido dado pelo radialista César Ladeira na rádio Mayrink Veiga (MENDONÇA, 1999, p. 30; CASTRO, 2005, p. 97).

Durante a década de 1930, a cultura africana passou a chamar atenção de artistas e intelectuais, assim como autoridades brasileiras e o samba tornou-se popular. A umbanda passou a ser legitimada como religião brasileira e a capoeira foi reconhecida pelo governo (LIGIÉRO, 2006, p. 19).

Carmen, por meio de Ary Barroso, lançou músicas dedicadas à Bahia, como: “No tabuleiro da Baiana”, em setembro de 1936; “Quando penso na Bahia”, em setembro de 1937 e na “Baixa do Sapateiro”, em outubro de 1938 (CASTRO, 2005, p. 165). Isso fez com que Carmen fosse reconhecida por certa “baianidade melódica”.

“A temática baiana ficava tão bem em Carmen que outros compositores, baianos ou não, passaram a abarrotá-la de material do gênero. Mas é claro que ela só aceitou o que havia de melhor. O carioca Roberto Martins deu-lhe ‘Canjiquinha quente’, que Carmen gravou em maio de 1937; três meses depois, em agosto, foi a vez de ‘Baiana do tabuleiro’, do também carioca André Filho; em março de 1938 surgiu ‘Nas cadeiras da baiana’, de Portello Juno e Leo Cardoso, que Carmen gravou em dupla com Nuno Roland; e, dali a dois meses, em maio, veio ‘Na Bahia’, do fluminense Herivelto Martins e do baiano Humberto Porto. Contando as [músicas] de Ary, Carmen gravava sete canções ‘baianas’ em menos de dois anos” (CASTRO, 2005, pp. 165-166).

Aqui, abrimos e fechamos parênteses para mostrar que o caminho popular da figura da baiana já rondava seu *habitat* nas músicas, mas ainda antes de seu figurino-baiana ser efetivado. A figura da baiana e a própria Bahia estavam em voga na década de 1930, muito antes de 1938, data das filmagens de “Banana da Terra”, momento em que Carmen Miranda começou a construir sua trajetória como símbolo: de brasilidade, aqui e de latinidade, nos EUA, conforme observam alguns autores, tornando-se um mito mundial.

Em 1933, gravou “As Cinco Estações do Ano”, de Lamartine Babo, junto ao próprio Lamartine e a Almirante, passando do cachê ao contrato pela rádio Mayrink Veiga neste mesmo ano, tornando-se a primeira artista do *broadcasting*⁹ da rádio difusão (MENDONÇA, 1999, p. 30). No mesmo ano gravou a marchinha junina “Chegou a Hora da Fogueira”, de Lamartine Babo e a música tornou-se a marchinha de todos os tempos (CASTRO, 2005, p. 91).

Tendo bossa e boa memória musical, ela foi a primeira artista com contrato na Rádio Mayrinck Veiga, pois até então, os artistas recebiam somente cachês (SAIA, 1984, p. 25; CASTRO, 2005, p. 95). Carmen era bem espontânea e se esmerava na rádio para agradar o auditório que vinha ouvi-la, pois “O público e a cantora tinham

⁹ Radiodifusão.

consciência de que o que ela cantava originava-se do povo e por fazer parte do repertório de Carmen, a música legitimara o seu significado popular” (GIL-MONTEIRO, 1989, p. 43). Nos anos de 1930, já era reconhecida como uma das maiores intérpretes de sambas e marchinhas (GARCIA, 2004, p. 13). “Depois de Carmen Miranda, a música cadenciada do samba, ritmo periférico, chegara definitivamente aos bairros da elite através de diversos artistas, animando as noites cariocas com um estado de música autenticamente nacional” (PERDIGÃO; CONRRADI, 2012, pp. 219-221).

Neste período, o rádio também se encontrava no contexto nacionalista do governo do presidente Getúlio Vargas, sendo notória a busca de uma estética própria que abarcasse o rádio, a música, o cinema, a imprensa e, por fim, todas estas formas de expressões artísticas da época difundiam a canção popular carioca como a canção popular brasileira (GARCIA, 2004, p. 13). Segundo Garcia (2004, p. 30), no início do século XX, o Rio de Janeiro já contava com uma população de um milhão de habitantes, tendo um grande desenvolvimento o negócio de entretenimento, em companhias de teatro e de espetáculos, teatro de revista e cinema que viraram atrações populares por terem o preço de seus ingressos mais reduzidos.

Em 1934, ano em que os compositores se esmeravam para compor as melhores melodias para Carmen, ela gravou em parceria com Mário Reis os sambas “Me respeite, ouviu?”, de Walfrido Silva e “Alô... alô?...”, de André Filho, ambas foram sucesso no carnaval daquele ano (CASTRO, 2005, pp. 101-102).

Ruy Castro (2005, p. 108) afirma que Carmen transmitia, também, autoridade. Nas reuniões com executivos e empresários para discutir os contratos era ela quem os discutia, pois não tinha empresário para isso. Na verdade, não delegava a tarefa a ninguém e andava com naturalidade pelas ruas e não se escondia do povo.

Em todos aqueles anos, quando tratava de discutir contratos e valores envolvendo rádio, cinema, cassino, gravadoras, anúncios de publicidade e apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo, Porto Alegre ou Buenos Aires, era Carmen quem decidia (CASTRO, 2005, p. 155).

Era uma época nacionalista para o Brasil e para música brasileira, o samba tornava-se o ritmo nacional produzido por brancos e negros, e todas as classes sociais (pobre, média e alta) se divertiam com ele. Em 1937, Getúlio Vargas facilitou a abertura de estações de rádio por todo o Brasil e instalações de alto falantes nas praças das cidades para propagar o conteúdo delas (CASTRO, 2005, p. 159).

Com relação aos filmes realizados por Carmen no Brasil, sua primeira aparição no cinema foi em 1932, no filme “O Carnaval cantado”, com produção de Vital Ramos de Castro e com apoio da Cinédia¹⁰, um documentário de quarenta minutos que teve cenas do carnaval carioca, como aponta Ruy Castro (CASTRO, 2005, p. 79). À época, cenas carnavalescas eram tendência na produção de filmes (GIL-MONTEIRO, 1989).

No final de 1932 e início de 1933, Carmen participou de “Voz do Carnaval”, musical da Cinédia dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro. O filme foi o primeiro no Brasil que usou o sistema alemão de Movietone que constava com som óptico, gravado direto na película fazendo com que se pudesse gravar o som direto das ruas. Segundo Ruy Castro as cópias deste filme se perderam, havendo uma leve suposição de existir uma em Paris, mas o autor não informa onde (CASTRO, 2005, p. 88).

Em 1935, Carmen Miranda participou de “Alô, Alô Brasil”, de Wallace Downey¹¹ uma produção da Cinédia, com direção de Adhemar Gonzaga. O filme assinalava o gênero Chanchada¹² e Carmen com seu figurino claro, chapéu e vestido de organdi (Fig. 05) apareceu em close, sendo a única com este direito no filme (CASTRO, 2005, pp.118-119).

¹⁰ A Cinédia, originalmente chamada de Cinearte, foi uma produtora de filmes fundada em 15 de março de 1930 no Rio de Janeiro, se mantendo em constante atividade até o ano de 1951. Foi uma das mais importantes produtoras do cinema brasileiro nos anos de 1930 e 1940, foi idealizada por Adhemar Gonzaga, se dedicando a produzir dramas populares e comédias musicais, que ficaram conhecidas pela denominação de chanchadas. A Cinédia Importou os melhores equipamentos e tecnologias, como câmeras Mitchell, e o sistema de som Movietone, no primeiro filme brasileiro com som óptico. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinédia>>. Acesso: 10 jan. 2019.

¹¹ Wallace Downey, produtor americano que veio ao Brasil através da gravadora Columbia Records em 1928 para instalar uma filial brasileira em São Paulo, percebendo a diversidade musical do Brasil mudou-se para o Rio de Janeiro fundando a produtora de cinema Waldow S.A. e em parceria com a Cinédia de Adhemar Gonzaga começou a produzir filmes Carnavalescos, onde o que imperava era a música cantada pelos cantores do rádio à época, a maioria da Rádio Mayrink Veiga. O primeiro foi “Alô, alô, Brasil!”, que estreou no Cine Alhambra em fevereiro de 1935 (CASTRO, 2005, pp. 116-118).

¹² Chanchada é o espetáculo ou filme em que predomina o humor ingênuo, burlesco e de caráter popular. As chanchadas foram comuns no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Chanchada>>. Acesso: 10 jan. 2019.



Fig. 05: Carmen Miranda e Wallace Downey em “Alô, Alô Brasil” nos estúdios da Cinédia. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinédia>.

Com o sucesso do filme, Wallace Downey investiu em “Estudantes”, filme que abordou as festas juninas. Nele, Carmen interpretou uma garota de rádio namoradeira e Ruy Castro afirma que, infelizmente, estes filmes estão perdidos (CASTRO, 2005, pp. 123-124; SAIA, 1984, p. 28).

Em janeiro de 1936, “Alô, Alô, Carnaval” teve sua estreia também com Carmen Miranda, sendo sucesso. Como indica Ruy Castro, essa era a forma que o público tinha de ver seus ídolos da música. O filme contou com cenas gravadas no Cassino da Urca e com painéis com caricaturas de J. Carlos. Neste filme, “Carmen Miranda cantou, junto com sua irmã Aurora Miranda, a música ‘Cantoras do rádio’, de Lamartine Babo, Braguinha e Alberto, com Carmen e Aurora em casacas e cartolas de lamê dourado, criadas por Carmen” (CASTRO, 2005, pp. 218-219), conforme Fig. 06.



Fig. 06: Carmen e Aurora Miranda em figurinos feitos pela própria Carmen Miranda.

Percebemos nas duas imagens acima (Figuras 05 e 06) que Carmen ainda não tinha se apropriado do figurino de baiana. Seus figurinos eram aleatórios e feitos somente para as interpretações das músicas, sem ligação com algum personagem específico. Estes trajes tinham uma possível criação e execução da própria Carmen Miranda, que através de seu primeiro emprego aprendeu a fazer chapéus e a costurar, como sinalizam as biografias consultadas da artista.

Mais à frente, ainda neste capítulo, dissertamos sobre o último filme brasileiro em que Carmen Miranda trabalhou, “Banana da Terra”. Foi justamente a partir do impacto causado pela performance da artista neste filme que ela se projetou para o mundo e, por este motivo, tornou-se representativa a partir de um imaginário sobre a Bahia, as baianas e, em última instância, o Brasil.

2.2. REPRESENTATIVIDADE E IMAGINÁRIO SOBRE CARMEN MIRANDA

No Brasil, Carmen Miranda foi rainha da chamada “Fase de Ouro” da história do rádio, gravando sambas, choros, marchas e, fora ela, somente Silvio Caldas foi tão nacionalista em seu repertório. Ela atendeu às necessidades que tinha o povo norte-americano de consumir o exótico e foi usando o traje de baiana estilizada, que enriquecia a cada dia com pedrarias e frutas, revirando os olhos e mexendo as mãos e, enquanto dançava, ela conquistou a glória (SAIA, 1984, p. 11).

Tânia da Costa Garcia (2004, p. 110) reporta que, sua versão estilizada para o filme “Banana da Terra”, enfatizava os balangandãs, mas não a saia rodada e branca das

baianas descritas por Caymmi, e sim uma saia longa de tecido acetinado com listras vermelhas, verdes e amarelas. No turbante lantejoulas e um arranjo de uma cestinha de frutas, homenageando o tabuleiro usado cabeça pelas negras de ganho.

“Nos Estados Unidos, em Hollywood, esta peça marcou de tal maneira as personagens de Carmen Miranda em seus filmes que, mesmo fora das telas, a artista raramente aparecia em público sem estar com seus cabelos enfiados num turbante estilizado” (idem, p. 110).

Ligiéro (2006, p. 26) afirma que Carmen inventou a própria performance assimilando as habilidades do sambista e que a artista não se preocupava tanto com a interpretação musical, o que era típico de cantores com mais fôlego vocal como Dalva de Oliveira e Vicente Celestino, por exemplo, ratificado pelo trecho: “Ela não chegou a assumir o papel do sambista como gênero, mas como uma forma de arte – maneira pela qual melhor se expressou”.

Fernando Balieiro afiança que Carmen aparece recorrentemente como sendo a cantora mais famosa do rádio na década de 1930 no Brasil. Depois, já como atriz hollywoodiana de sucesso, foi descrita como a artista brasileira que exportou o samba para o mundo afora, mas que foi renegada por seu próprio público brasileiro em seu trajeto internacional, vítima da lógica comercial de Hollywood que a transformou em uma latino-americana caricata repetindo fantasias excêntricas e personagens estereotipadas (BALIEIRO, 2014a, pp. 90-91).

“Em todo o decorrer de sua carreira de 25 anos, as lealdades de Carmem (sic) haviam sido mal definidas – o que desagradara seus críticos sul-americanos. Contudo, não se pode negar que essa mulher genial, nascida em Portugal, ajudou os brasileiros a descobrirem suas próprias músicas e danças populares, e que ela desenvolveu a sua visão pessoal, nos Estados Unidos, da política da boa vizinhança. Há muito o Brasil devia tê-la reconhecido como filha predileta e incentivadora principal do samba. Não obstante, foi somente depois da sua súbita morte que todos os tolos equívocos e censuras, que haviam interferido em seu amor pelo Brasil, se dissolveram em lágrimas” (GIL-MONTEIRO, 1989, p. 20).

A citação acima faz alusão à decepção que Carmen Miranda teve em sua volta ao Brasil, no ano de 1940, sobre o episódio do Cassino da Urca, época que a chamaram pejorativamente de “americanizada”. Desta feita, Carmen ficou quatorze anos sem retornar à nossa terra. Em seu funeral, a reação da multidão de brasileiros resgatou este amor de Carmen ao Brasil, pontuou Gil-Monteiro (1989). O funeral de Carmen foi, segundo seus biógrafos, o que levou às ruas o maior número de pessoas na história do

Brasil, a multidão cantava sua música “Adeus Batucada” além de outras em um ritual de despedida à artista.

O corpo de Carmen chegou ao Brasil em doze de agosto de 1955, após sua morte por ataque cardíaco, em sua casa em Beverly Hills, no estado da Califórnia, nos Estados Unidos. Gil-Monteiro (1989, p. 19), chama a atenção para a forma acalorada do público em seu enterro como sendo um resgate à época do seu retorno ao Brasil em 1940, quando foi esquecida e até subjugada pelos brasileiros, como reforça a autora no seguinte trecho: “Ela fora também, uma alma inquieta e no final da dama do Turbante Tutti-Frutti havia sido vitimada pelos seus próprios excessos e fraquezas. Mas seu coração cansado cessara de bater em tempo de garantir-lhe a imortalidade”.

As experiências cotidianas são permeadas por ritos, não só religiosos, que são homenagens a fatos históricos e míticos, velórios, cortejos fúnebres, aniversários, casamentos, batizados são rituais de reatualização dos acontecimentos passados e de passagem de uma etapa a outra da existência humana. Estes ritos “são vividos e concebidos através dos símbolos contidos nesses rituais” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p. 23).

Mas, é preciso entender o sucesso da figura de Carmen Miranda em seu figurino-baiana, a partir do momento em que outras artistas já tinham se apropriado desta representação? Buscamos os elementos para o entendimento por meio dos aspectos desta construção. Laplantine; Trindade (2003, pp. 7-9) demonstram que as imagens padronizadas da atualidade produzidas para o consumo fácil, não conseguiram compor o imaginário social como as antigas narrativas orais, o teatro das ruas e os rituais sagrados e profanos. Desta forma, o imaginário encontra-se presente nas fantasias e nas expressões simbólicas que traduzem as emoções a um novo contexto imaginativo.

“Tanto a imagem como o símbolo constituem representações. Essas não significam substituições puras dos objetos apresentados na percepção, mas são, antes, rerepresentações, ou seja, a apresentação do objeto percebido de outra forma, atribuindo-lhe significados diferentes, mas sempre limitados pelo próprio objeto que é dado a perceber. É necessário examinar a natureza mesma da relação social na qual a representação, como imagem ou símbolo, irá atuar” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p. 4).

Em sua trajetória artística percebemos que ela tinha percepção integral de seu corpo, figurino e performance, e que isso faria com que Carmen Miranda, estivesse no contexto social vigente em seu tempo, o que a levou a ser uma representação de Brasil lá fora. Seu colorido e seu gingado a performaram e a transformaram em um símbolo

brasileiro ou, pelo menos, latino-americano. Mesmo jovens designers como veremos mais adiante têm consciência de sua imagem, mesmo que não saibam de sua história, como averiguamos e que se perpetua até a atualidade em diferentes concepções. Turbantes e balangandãs jamais seriam os mesmos depois dela.

Martha Gil-Monteiro observa que Carmen foi imitada até pelos soldados na Guerra, quando eles colocavam plataformas e balangandãs em danças graciosas. O livro registra que antes de Carmen vestir sua baiana, os homens já utilizavam essa fantasia, no início dos desfiles carnavalescos, uma vez que os malandros usavam a faca escondida na saia, pois “Depois de ‘Banana da Terra’ o uso da baiana adquiriu um objetivo mais inocente e coquete. Mais tarde, a partir de meados da década de 1940, os homossexuais a adotaram como um símbolo de brejeirice” (GIL-MONTEIRO, 1989, p. 176).

Carmen Miranda em seu figurino-baiana resgatou uma imagem como referência de brasilidade, representativa ainda da “Política da Boa Vizinhança”, pensada para a massa, mas que passa por símbolos nostálgicos da história do Brasil na tentativa de construção de uma identidade brasileira. Saia (1984, p.13) afirma que “O mito é universal e não morre nunca! Carmen Miranda foi o único mito do *show-business* brasileiro”.

Apresentamos aqui, outras artistas que “rascunharam” aquele formato que ela passou a adotar, no final da década de 1930. A existência de outras “bairanas”, antes da apropriação feita por Carmen não desvia a atenção para o que ela fez depois. Muito pelo contrário, conseguimos, nesta pesquisa, elencar pessoas e performances que, possivelmente, ajudaram Carmen a sedimentar sua representatividade no imaginário nacional e internacional, como vemos a seguir.

2.3 ALGUMAS BAIANAS ESTILIZADAS: AS PRECURSORAS

Muitos pesquisadores se debruçam sobre a origem dos elementos simbólicos ou físicos que possam estar associados aos figurinos de Carmen Miranda. As fontes sugerem elementos africanos ligados à baiana tradicional em suas vestes. Algumas biografias, assim como, artigos e teses apontam que a artista não foi a primeira a se apresentar com o figurino de baiana e que já apareciam em alguns números artísticos no Teatro de Revista e até mesmo no cinema, o que abordamos mais à frente. O fato é que a baiana de Carmen se destacou e virou referência imagética, enquanto as anteriores não.

A outra averiguação vem da localização de referências para esta criação na própria figura da baiana, tão em voga naquele momento, em passeios pela ancestralidade tradicional ou em releituras já apresentadas à época, por meio de artistas do Teatro de Revista. Muitos autores tentam examinar esta ligação em seu figurino, contemplando vestimentas e acessórios, assim como de seus gestos e trejeitos na tentativa de justificar o sucesso da performance de Carmen Miranda.

Ligiéro (2006, p. 32) faz uma interpretação de sua performance relacionada às características afro-brasileiras, afirmando que Carmen descobriria a baiana, relacionada à figura central feminina da cultura afro-brasileira, em 1938, período da gravação de “Banana da Terra” e que, embora a artista já tivesse ido à Bahia e mesmo cantado músicas que se referiam às qualidades da baiana, ela não tinha, até então, “encarnado o personagem”.

Ademais, Ana Maria Rodrigues (1984, p. 4) informa que, no início do século XX, a população dominante permitiu desfiles e festas dos negros além de apoiá-las e participar delas. Desta maneira, já estavam incluídas novas formas e novos valores socioculturais identificados no grupo branco dominante (LIGIÉRO, 2006, p. 27). Neste sentido, entendemos uma hibridação de culturas negras e brancas, do popular com a elite. Ele aponta que a performance de Carmen apresenta elementos díspares adicionados de forma exagerada, tendo na cabeça um turbante africano e nos pés um tamanco original português que se transformou em sandálias plataformas altamente *fashion*:

“A performance de Carmen é paradoxal porque, como uma artista de origem portuguesa, ela assumiu como sua cultura produzida pelos descendentes de africanos, popularizando-a como ninguém havia feito antes. Adaptou todos os elementos às suas próprias necessidades e gostos e, **nesse sentido, os recriou**” (LIGIÉRO, 2006, p. 12, grifo nosso).

Este argumento da recriação na concepção de Ligiéro (acima grifado) é o mesmo que entendemos como processo criador, o resgate de diversos elementos. Sejam culturais, históricos ou como o autor descreve “*fashion*” que foram adaptados à própria necessidade, estilo, gosto, função, dentre outros elementos e objetivos construtivos. Neste caso, do figurino. Observando ainda aqui, uma hibridação de elementos culturais.

Na biografia escrita por Ruy Castro (2005, pp. 170-171), o autor nos mostra que as baianas vieram para o Rio de Janeiro (ainda no século XIX) com sua vestimenta, de forma mais simples acrescentando a elas rendas e babados localizados em batas e saias,

mas conservando os turbantes. Por lei municipal, elas só podiam vender seus quitutes desde que tivessem suas roupas bem alvas. A venda de cocadas e acarajés eram apenas uma fachada, pois a maioria destas baianas eram líderes religiosas de suas comunidades da Praça Onze. A religião era o candomblé e, além dos rituais religiosos, os sambas eram tocados em suas casas. Em sequência, o autor prossegue informando sobre a fundação das Escolas de Samba no final da década de 1920, alertando que estas baianas foram as primeiras que formaram uma Ala e que se tornou obrigatória a partir de 1933. “E a baiana como fantasia – uma bata de algodão, uma saia de renda, alguns colares e pulseiras de pedraria e um turbante, com ou sem a cestinha de frutas de cera – já existia havia muito entre as moças da classe média no Carnaval” (idem, p. 171).

Para o autor, o traje de baiana não era bem recebido nos bailes de gala do carnaval. Para que as atrizes o usassem no Teatro de Revistas precisavam estilizá-las para dar-lhes um ar mais luxuoso e sofisticado. A primeira “baiana” que se apresentou no Teatro de Revista foi vestida por Pepa Ruiz, em 1892. Depois, Otília Amorim, em 1926 e Aracy Côrtes, em 1928. Ele afirma, ainda, que o filme “voando para o Rio”, de 1933, mostra um coro de baianas no show do Copacabana Palace. O autor não aponta Etta Moten vestida de baiana estilizada e cantando o tema “Carioca” (observação nossa). Mas, ele cita, também, Elisinha Coelho, no Cassino da Urca, em 1935; Heloísa Helena, no filme “Alô, alô, Carnaval!”, de 1936 e Déo Maia cantando “No tabuleiro da Baiana”, de Ary Barroso com Grande Othelo, na Revista “Maravilhosa!”, de Jardel Jércolis, também de 1936 (CASTRO, 2005, pp. 170-171).

Mas, se considerarmos que depois das reformas de Pereira Passos, que tentava branquear a cidade, então capital federal, surgiu um espaço chamado “A pequena África” no Rio de Janeiro, situada no centro da cidade, resguardando a cultura africana dos negros. Como exposto no artigo Mãe Baiana, Corpo-Linguagem: Um estudo sobre o mito na cultura do samba do Rio de Janeiro (MATOS, 2007, pp. 154-157), a autora defende a presença da Mãe Baiana, como a mulher que preservaria a religião e as tradições através dos terreiros, tendo em Tia Ciata um exemplo, e que seria eternamente representada no carnaval pela ala das baianas.

No livro “Batuque, samba e macumba”, Cecília Meirelles (2003) fez uma descrição das indumentárias das baianas e esta classificação, por parte da autora, vem de suas observações entre os anos de 1926 e 1934. A primeira é a Baiana Mãe, baiana velha, com saia muito rodada, às vezes estampada em tons fortes, uma bata bordada muito alva, branca com mangas largas sobre os ombros. Essa baiana usa um xale

retangular sobre os ombros com listras coloridas entremeadas de fios metálicos ou “apenas riscado de azul e branco” (MEIRELES, 2003, p. 26) sendo o autêntico pano da “Costa” (costa da África).

A mesma baiana ainda é descrita como negra ou mulata e de idade avançada, usando fios de miçangas coloridas, ou de pedaços de madeiras ou de sementes em colares de várias voltas, dentre elas uma figa contra o mal, que pode ser a legítima “Figa da Guiné” com o poder da mão como proteção na cultura maometana e um pau de arruda. Na cabeça usa “(...) um lenço branco, dobrado pela diagonal, aplicado sobre a testa, com duas pontas amarradas à nuca – um cestinho redondo, o balaio, onde pode ir – o quê? – amendoim, açúcar preto, especiarias, as pequenas coisas com que vai preparar os doces que vende à noite” (MEIRELES, 2003, p. 30). Equilibrando o cestinho acrescenta chinelas de salto, para ajudar no equilíbrio e, pulseiras de prata ou um anel herdado por fazendeiros e que a noite desce o morro para vender seus quitutes, levando na cabeça um tabuleiro.

“É sempre a mesma indumentária, nesses casos – podendo a ‘bata’ ser despida, em dias quentes, ficando assim o busto coberto apenas por uma camisa primorosamente trabalhada em bordado de crivo, e os braços nus. O xale abre-se, então, resguardando no peito e as costas, traçado de um lado para o outro, cruzado num dos ombros, ou à altura da cinta, preso por um gancho]...[Falta a essa baiana o que foi o grande luxo de antigamente: o ‘berrenguendengue’, uma argola como as de chaves – para se trazer à cintura, na qual estão enfiados inúmeros talismãs: figa, romã, cruz, signo-de-salomão, âncora, peixe, carneiro, coração, pinha, galo, pombo – tudo isso em prata lavada, e com virtudes especiais, que encerram toda uma sabedoria mágica, infelizmente quase perdida” (idem, p. 36).

Já a “baiana de carnaval” (Fig. 07) vem da estilização da baiana autêntica, segundo Cecília. A autora descreve uma “cabrochinha” sestrosa que vai com o traje tomar parte no cortejo de bloco, vestida em saias brancas, engomadas com polvilho armando a saia de seda muito colorida. Colocada por cima, camisa de rendas muito alvas, também engomadas, com laçarotes de fita cor-de-rosa entremeadas nas alças: “Aí está como uma marquesinha do século XVIII, marquesinha cor de chocolate, o cabelo áspero, olhos de esmalte curvo, com muita luz e a boca entreaberta ensaiando a canção do desfile” (idem, p. 38). A saia, muito colorida, de chita ou seda, pode ter uma pala de um palmo ajustadas no quadril ou ser franzida. A bata, estilizada, é também colorida, em cor diferente da saia, mais curta e enfeitada na parte de cima.



Fig. 07: Desenho de baiana de carnaval
Fonte: Cecília Meireles (2003, p. 39)

O xale ficava nos ombros, solto ao movimento do andar ou do dançar, em uma faceirice “sobrepsto à saia, cingindo as ancas exageradas pelas roupas engomadas, preso quase nas extremidades, de um lado e de outro, de modo que deixe solta uma pequena banda que oscilará ao menor gesto?” (MEIRELES, 2003, p. 42). Usavam metros e metros de contas de vidro de vários tamanhos e cores que imobilizavam o pescoço em colares e guias, com várias voltas. Os braços eram cheios das mesmas contas, podendo ter braceletes de metal dourado do pulso até o meio do antebraço, e um mais estreito no alto do braço, comum às baianas do carnaval.

Na cabeça uma trufa (pano de cabeça), igual à saia, blusa ou diferente delas, enrolado como um turbante. A autora observa “Será isso fantasia? Parece antes tratar-se de restos de costumes diversos dos vários povos negros transplantados para o Brasil” (idem, p. 46). No alto da cabeça um pequeno balaio fixado ao pano com pequenas frutas artificiais, ou flores de papel. Em alguns casos, era substituído por um minúsculo tabuleiro coberto por uma pequena toalha de renda. Nos pés, sandálias de salto fino enfeitadas. E está pronta a cabrochinha sestrosa ou a mulatinha faceira, tendo como companheiro o bamba em chapéu de palha, com cuíca, pandeiro, chocalho e reco-reco. A autora nos remete aos primeiros carnavais, no início do século XX com a seguinte passagem:

“O festejo chama-se cordão porque um cordão isola o grupo dos populares. Ou seja, uma corda vai circunscrevendo o grupo. Na segunda de carnaval passa pela praça onze e na festa homens e mulheres vestidos da mesma indumentária de baiana cantam e dançam até o amanhecer” (MEIRELES, 2003, p. 52).

Mas, antes mesmo das baianas carnavalescas, as baianas do Teatro de Revista já se apropriaram desta baiana sestrosa, do carnaval, da qual Cecília Meirelles se refere, por ser esta uma estilização já traçada das “baianas mães”, ditas tradicionais. Apresentamos, a seguir, algumas baianas que seriam contemporâneas ou que chegaram ao conhecimento de Carmen Miranda e que, possivelmente, influenciaram-na no seu figurino-baiana que tanto sucesso fez, tendo no Teatro de Revista o registro dessas performances.

2.3.1 Pepa Delgado



Fig. 08: Pepa Delgado – atriz e cantora do Teatro de Revista, vestida de baiana (s/data).

Maria Pepa Delgado (1887-1945), cantora e atriz do Teatro de Revista. Em 1902 veio com o pai de Piracicaba para o Rio de Janeiro e aos 15 anos começou a se apresentar artisticamente. Neste mesmo ano, foi gravada “As Laranjas de Sabina” primeira representação de uma personagem “baiana” nos palcos, segundo alguns estudiosos. Entre 1902 e 1920, atuou em várias Revistas encenadas no Teatro São José, no Rio de Janeiro. Encerrou sua carreira artística em 1924, aos 37 anos de idade. Segundo a história, ela quem solicitou a Fred Figner, diretor-geral da Odeon Brasileira,

que doasse um terreno em Jacarepaguá para construir o Retiro dos Artistas, situado na Rua dos Artistas, ainda hoje¹³.

De acordo com a citação acima, observamos que a atriz se aposentou em 1924. Mesmo sem data na foto da Fig. 08, concluímos que a baiana de Pepa era bem anterior a esta data (1924), provavelmente no mesmo ano de sua apresentação em “Laranjas de Sabina” (1906). A atriz Pepa Ruiz é apontada por Ruy Castro (2005) como a primeira baiana do Teatro de Revista e intérprete de Sabina, em 1892, sendo esta anterior a atriz Pepa Delgado. Como encontramos uma certa controvérsia de informações recomendamos a dissertação de mestrado de Léa Maria Schmitt Leal¹⁴ (2019), que aborda o assunto, uma vez que este não é o foco central de nossa pesquisa.

“Laranjas de Sabina” parte de uma passeata realizada em 1889 por estudantes de medicina em favor de uma quitandeira que tinha sido desalojada de seu posto de venda:

“Outro aspecto importante a ser retido desta peça é que, segundo os historiadores do teatro de revista, esta seria a primeira aparição em uma peça do gênero de uma ‘baiana’. Assim, estilizando Sabina, Artur e Aluizio Azevedo teriam realizado a associação (bastante recorrente nas décadas seguintes) entre baianas e o teatro de revista. Se Sabina foi de fato um protótipo desta relevante figura no teatro de revista e, mais que isso, na própria definição da nacionalidade, isto apenas demonstra a sua importância como janela na compreensão da presença de tipos afrodescendentes na cultura de massas e na definição do ‘caráter nacional’¹⁵.

De toda forma, percebemos que Pepa Delgado ainda se apodera de uma baiana tradicional em seu figurino, mesmo existindo uma certa dose de estilização natural ao Teatro de Revista. Entendemos essa proposta de estilização do traje de baiana ainda tímida e associada às baianas que circulavam pelas ruas do Rio de Janeiro, vendendo seus quitutes.

2.3.2 Margarida Max

¹³ Para saber mais sobre Pepa Delgado, consultar: <<https://cifrantiga3.blogspot.com/2013/08/as-laranjas-da-sabina.html>>; <http://espanca.com/real/2015/07/11/teatro-de-revista_cap2-as-laranjas-da-sabina/>; <<https://teatrobr.blogspot.com/2010/12/pepa-delgado.html>>. Acesso: 03 de set. 2019.

¹⁴ LEAL, Léa Maria Schmitt. A Performance e a moda da Baiana: traje, corpo e interpretação cênica. Dissertação de mestrado. Orientador: José Luiz Ligiéro Coelho. Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2019.

¹⁵ Para saber mais sobre a história e contexto consultar o artigo: SEIGEL, Micol; GOMES, Tiago de Melo. Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930. Revista brasileira de História. vol. 22, no. 43. São Paulo, 2002. p. 179. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882002000100010>>. Acesso: 23 jul. 2019.



Fig. 09: Foto de 1927, de Margarida Max, atriz brasileira do Teatro de Revista

Ao iniciar nossa pesquisa, não tínhamos conhecimento da atriz Margarida Max¹⁶, com nome civil de Margarida D’Alexandre Tocatelli (1902-1956), atriz paulista, entre os anos de 1920 e 1940 e se apresentava com figurino de baiana (Fig. 09) para o Teatro de Revista. Até então não havíamos encontrado o nome dela relacionado aos estudos sobre o traje de baiana, mas descobrimos essa foto que mostramos acima e percebemos elementos decorativos e estéticos em seu figurino, que dialogam com o traje de baiana, como: a saia longa e rodada; um pano sobre o ombro esquerdo (lembrando o pano da costa); colares de contas e um lenço na cabeça contendo uma cestinha de vime com frutas.

Para nosso trabalho esse achado é importante, na medida em que pesquisamos por algumas baianas anteriores ao figurino-baiana de Carmen na tentativa de traçar paralelos entre o figurino dessas artistas, tanto no contexto contemporâneo à Carmen, como em busca de raízes afro-brasileiras, recortando imaginários que possam ter povoado o universo criativo da artista.

Localizamos a tese de Renata Cardoso da Silva¹⁷ (2018) referenciando a foto acima como sendo do espetáculo *Dentro do Brinquedo*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, de 1926 (SILVA, 2018, pp. 209-210). No entanto, na página 190 a autora mostra Margarida Max com outro modelo de baiana, mais tradicional, datada de 1925,

¹⁶ Para saber mais sobre Margarida Max consultar: <https://teatrobr.blogspot.com/2010_12_07_archive.html>. acesso: 04 set. 2019.

¹⁷ SILVA, Renata Cardoso da. *Margarida Max: do traje de cena à representação do feminino*. Tese doutorado em Artes Cênicas, orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

ou seja, data anterior à baiana apresentada na Fig. 09. A tese descreve que Margarida Max criou a Companhia de Revistas Margarida Max, cuja representatividade no cenário carioca se deu de 1920 a 1929.

Na baiana de Margarida Max percebemos uma estilização apresentada no turbante sem volume para o alto e acimado com uma pequena cesta com flores e frutas, que lembram o cesto volumoso das baianas tradicionais, mas sem o volume por elas trazido. A bata nos remete aos vestidos usados na década de 1920 sem mangas e bem decotados. Tanto o pano da Costa, quanto a saia apresentam tecido em cetim, sendo que a saia possui recortes. Mesmo sem termos total visão, a foto mostra uma tentativa modernista de arte em seu desenho e barrado, bem inerentes à época. Nos acessórios cordões e pulseiras mais leves do que as usadas pelas baianas e a sapatilha tem enfeite de flores em sua parte superior.

2.3.3 Aracy Côrtes

Aracy Côrtes (Zilda de Carvalho Espíndola, 1904-1985) foi cantora e atriz carioca. Morou vizinha de Pixinguinha e, aos 17 anos, passou a atuar no circo. Cantando e dançando maxixe, foi descoberta por Luiz Peixoto e levada ao teatro de revista, onde passou a usar o nome de Aracy Côrtes, dado por Mário Magalhães, crítico teatral do jornal “A Noite” e fez grande sucesso nas décadas de 1920 e 1930. Em 1923 já era interprete consagrada por várias músicas e foi responsável pelo lançamento de alguns compositores em Revistas da Praça Tiradentes, como Ary Barroso, Zé da Zilda, Benedito Lacerda e outros¹⁸.

Para nossa pesquisa, foi importante localizar registros fotográficos de Aracy Côrtes em algumas apresentações em que estivesse vestindo versões de baianas estilizadas (Figs. 10 e 11) para, assim como as outras, relacionarmos com o futuro figurino-baiana de Carmen, uma vez que essas são todas anteriores ou, como no caso de Aracy, muito próxima à Carmen Miranda.

¹⁸Para saber mais sobre Aracy cortes consultar: <<https://bonavides75.blogspot.com/2015/01/aracy-cortes-30-anos-de-saudade.html>>. Acesso: 04 set. 2019. <<https://teatrobr.blogspot.com/2010/12/aracy-cortes.html>>. Acesso: 13 set. 2019.



Fig. 10: Aracy Côrtes com uma versão de baiana, nos anos de 1920
Fonte: <https://bonavides75.blogspot.com/2015/01/aracy-cortes-30-anos-de-saudade.html>.



Fig. 11: Aracy Côrtes vestida de baiana, em Voto Secreto, 1934, CEDOC/FUNARTE
Fonte: LIGIÉRO, 2006, p. 83

Nessas duas imagens, observamos uma semelhança entre os trajes de baianas e os figurinos artísticos, principalmente nas saias compridas, nos colares de contas de muitas voltas, adereço de cabeças e um xale, além dos movimentos sinuosos que mais tarde apareceriam nas performances de Carmen Miranda, como veremos à frente.

De alguma forma, a mídia apontou a baiana de Aracy Côrtes, Fig. 12, como fonte de inspiração ou cópia para a baiana de Carmen Miranda. Na época da morte de Aracy (1985), figura icônica do Teatro de Revista, uma notícia sentenciava: “Rainha do

teatro de revistas, coube-lhe usar pela primeira vez a baiana que Carmen Miranda imitaria...”. Esta reportagem foi parte do Jornal do Brasil de 09 de janeiro de 1985¹⁹.

Balieiro (2014a, p. 85) explana esta semelhança, no trecho a seguir:

“Pode-se dizer que Aracy Cortes (sic) adiantou muitas coisas que ficariam como marcas de Carmen Miranda, como a forma de cantar cheia de humor e sensualidade, as personagens que interpretou como ‘Boneca de Piche’, ‘Banana da Terra’ e a ‘Baiana’, salientando o fato de que em seu funeral estava vestida de baiana” [mas, ainda não encontramos este registro imagético] (BALIEIRO, 2014a, p. 184).



Fig. 12: Aracy Côrtes, Revista Carioca, 1936

Fonte: <https://bonavides75.blogspot.com/2014/01/aracy-cortes-29-anos-de-saudade.html>. Acesso: 04 set. 2019.

2.3.4 Etta Moten

A atriz e cantora afro-americana Etta Moten²⁰ apareceu em cena do filme “Voando para o Rio”, de 1933, cantando a música “Carioca”, no qual o enredo é uma visão do olhar americano sobre o Brasil. Nossa pesquisa recortou do vídeo (Fig. 13), disponível na internet, a cena em que Etta, vestida num figurino estilizado de baiana, se apresenta com trejeitos e viradas de olhos, bem próximos aos movimentos cênicos que Carmen Miranda usaria em suas performances. De acordo com as biografias de Carmen, seus biógrafos informam que ela era assídua a lançamentos de músicas, assim como de filmes que vinham de fora. Ela estava sempre “antenada” em tudo a sua volta.

¹⁹ Disponível em: <<https://bonavides75.blogspot.com/2015/01/aracy-cortes-30-anos-de-saudade.html>>. Acesso: 04 set. 2019.

²⁰ Atriz e cantora norte-americana nascida Etta Barnett Moten, em 05 de novembro de 1901 e falecida a 02 de janeiro de 2004. Criou, através de sua participação, novas possibilidades de atuação para atores afro-americanos. Para saber mais sobre a atriz consultar:< Wikipédia.com.br>. Acesso: 03 set. 2019.



Fig. 13: Uma sequência de imagens de Etta Moten, no filme “Voando para o Rio”, 1933.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=I8iw69RExbk>. Acesso: 04 set. 2009.

Não era só os trejeitos e a expressão corporal que impressiona na performance de Etta e que pode ter sido uma inspiração bem direta com as performances de Carmen. O figurino todo é bem sugestivo, pois o adereço de cabeça era um lenço amarrado para cima, encimado com uma cesta de vime com frutos. Ela se apresenta com brincos vistosos, pulseiras e colares de contas grandes. Como blusa, parece vestir uma espécie de bata com aplicações de renda. Mas, o mais impressionante é a saia longa, com aplicações em toda a extensão, sendo presa a uma pala ajustada ao quadril. Isso merece destaque, principalmente quando descrevermos o figurino que Carmen usou em sua estreia no filme “Banana da Terra”, como vemos adiante.

Nossa pesquisa se ateu às baianas mais aproximadas historicamente falando, ao universo imagético de Carmen Miranda, não descartando, assim, as influências que possam ter existido da ancestralidade das baianas tradicionais ligadas às raízes africanas. Como já escrevemos antes, o fato de Carmen ter morado no centro do Rio de Janeiro e por meio do contato dela com tipos diversos da “malandragem carioca”, alguns elementos visuais podem ter se hibridizado à criação do seu figurino-baiana.

Outra observação importante de apontar refere-se às diferenças entre as atrizes apresentadas, pois algumas eram mulatas, enquanto Carmen era branca, de olhos verdes. Vários trabalhos que encontramos, dentre eles o de Fernando Balieiro (2014a), falam exatamente deste branqueamento da baiana e, portanto, do samba. Este é um fato a considerar em nossas suposições sobre a imagem da artista e sobre seu sucesso mundial.

“Meu ponto de partida é a incorporação da figura da baiana, uma referência a uma personagem negra e mulher enquanto ícone nacional, muito embora interpretada por **uma artista branca, de olhos verdes e de origem europeia**. O sucesso de sua personagem no Brasil, no auge da carreira, permitiu sua descoberta e ida aos Estados Unidos, quando lá exportou a personagem com sua indumentária e performances corporais, primeiramente nos teatros da Broadway e, em seguida, no cinema de Hollywood. A baiana de Carmen acabou por se tornar uma iconografia da América Latina difundida internacionalmente, ao mesmo tempo em que divulgava os sambas produzidos por compositores populares brasileiros” (BALIEIRO, 2014a, p. 11, grifo nosso).

Assim como verificamos referências anteriores ao figurino-baiana de Carmen Miranda, é importante também revelar os principais colaboradores que podem ter influenciando-a nas escolhas que fez, em se tratando de seu mais famoso figurino. Eram pessoas que orbitavam em seu entorno, seja por amizade ou por relações profissionais, pelas casas de show por onde passou, como vemos no item a seguir.

2.4 INFLUENCIADORES PARA OS FIGURINOS DE CARMEN MIRANDA: OS COLABORADORES

O figurino está a serviço de uma narrativa, junto com os acessórios e os adereços, é uma das chaves de caracterização do personagem²¹.

Começamos este subcapítulo com os apontamentos de Ruy Castro (2005, pp. 167-181) sobre aspectos do filme “Banana da Terra” que levaram à criação do primeiro figurino-baiana de Carmen Miranda e que a transformou em símbolo de brasilidade. Descobrimos que para o filme os cenários já estavam prontos e os figurinos e a maquiagem já estavam decididos. Carmen performaria dois números musicais: “Boneca de Piche” e “Baixa do Sapateiro”. Em “Boneca de Piche”, ela apareceria de “nega maluca”, imitando uma negra retinta, com vestidos e lenço quadriculados, enquanto Almirante apareceria de jaquetão branco e chapéu-coco com seus rostos pintados de negro, numa atitude muito execrada atualmente conhecida como *blackface*²². Em “Baixa do Sapateiro”, o cenário seria uma Rua da Bahia, com lua cheia, casario e coqueiros. Carmen usaria uma baiana estilizada (Ruy não aponta qual modelo de baiana, mas que o produtor do filme, Downey, queria aproveitar tudo para não ter mais gasto).

²¹ Beth Filipecki in: Entre tramas, rendas e fuxicos/Memória Globo. São Paulo: Globo, 2007, pp. 18-19.

²² “*Blackface* é o nome dado para a **caracterização de personagens do teatro com estereótipos racistas atribuídos aos negros**. Na tradução literal do inglês, *blackface* significa “rosto negro”, em português”. In: <https://www.geledes.org.br/significado-de-blackface/>. Acesso em: 23 set. 2020.

Nosso trabalho tem buscado o primeiro momento em que Carmen Miranda, já conhecida e aclamada como cantora de rádio, tendo sua imagem também no cinema nacional, se transformou na figura de baiana estilizada como representante de brasilidade. Por enquanto, entendemos que esta transformação se deu a partir do filme “Banana da Terra” (1938 - 1939). Uma questão ainda a ser explorada é: se Carmen se apresentou em dois números musicais em que seus figurinos e sua performance foram bastante marcantes (uma, representando o estereótipo de negra e outra, como uma baiana), porque somente a baiana é lembrada e tornou-se quase o sinônimo da própria Carmen Miranda?

Mas, antes de nos atermos a essa discussão, é preciso apontar algumas controvérsias ligadas à esta primeira criação, considerando a participação de alguns “influenciadores”, como sendo colaboradores deste processo. Dentre eles, elencamos: Alceu Penna; J. Luiz (Jotinha); Gilberto Trompowsky e o compositor Dorival Caymmi, em meio a este processo.

2.4.1 Alceu Penna

Alceu de Paula Penna (1915-1980), mais conhecido como Alceu Penna, foi um desenhista brasileiro que se celebrou por seu trabalho na área de ilustração de moda, com a coluna “As Garotas do Alceu”, publicada na revista “O Cruzeiro”, entre as décadas de 1950 e 1960. Ele criou um estilo brasileiro para a mulher dessa época. Teve outras criações para o Teatro, Cinema e para a Rhodia Têxtil como estilista em coleções nos anos de 1970 e 1980. Alceu teve uma produção intensa até sua morte em 1980.

Gonçalo Junior (2004) em seu livro sobre Alceu Penna²³ (o primeiro que tivemos acesso) afirma que o artista gráfico havia criado o traje da primeira baiana de Carmen, incluindo os acessórios, seus sapatos de sola grossa com a intenção de alongá-la, além de influenciar seus gestos. O autor volta a reafirmar isto em outra edição de seu livro, na seguinte passagem: “Carmen deveria a Alceu uma de suas marcas registradas: o gesto de fazer ondas com a saia, a partir de gestos com um dos braços, que segurava a extremidade da peça” (GONÇALO JÚNIOR, 2011, p. 102) e ainda que após a volta de Alceu ao Brasil ele desenharia vários outros modelos por sua encomenda (idem, p. 178).

Ele afirma, ainda, que:

²³ Para maiores detalhes sugerimos: Gonçalo Júnior (2004 e 2011), além de trabalhos acadêmicos de Maria Claudia Bonadio e de Gabriela Penna.

“O desenhista faz também uma série de sugestões para ‘renovar’ o guarda-roupa da cantora. Adiciona ‘inclusive as saias multicolores, os turbantes fantásticos e os sapatos de solas grossas. ‘Desenhei também as suas fantasias quando ela foi para Hollywood com o Bando da Lua’. Cabe a ele também estabelecer para os músicos uma mistura no mínimo exótica de fantasia: calça de smoking com sapatos e calças listrada – então típicas dos cubanos. Na cabeça usariam chapéu panamá. Carmen deve a Alceu também o movimento que se torna uma de suas marcas registradas: o gesto de fazer ondas pela ponta da saia com o braço (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 68).

Em conversa com Gonçalo, através do Messenger (internet), pois ele mora em São Paulo, o autor afirmou que esses relatos foram feitos por Teresa Penna, irmã de Alceu, com quem ele vivia à época, muito embora não tenha deixado isso claro nos livros. No entanto, informou que não possui documentos oficiais que comprovem tais apontamentos. Desta forma, resolvemos procurar a sobrinha-neta de Alceu, Gabriela Penna, como alternativa para confirmar a colaboração de Alceu com os figurinos de Carmen, uma vez que a própria Teresa Penna já faleceu.

Desde 2005, Gabriela se preocupa em resgatar a memória do tio-avô. Ela mora em Minas Gerais e, em conversa também pelo Messenger (internet), verificamos que nem ela ou a família possuem nenhum registro documental sobre estas possíveis criações. No entanto, ela nos informou que todo o acervo de Alceu Penna (ou uma grande parte dele) foi doado ao Museu da Moda (Casa da Marquesa) no Rio de Janeiro. No momento, o acervo encontra-se alocado no Museu do Ingá, em Niterói, até que o Museu da Moda esteja pronto a recebê-lo. Solicitamos uma visita técnica ao Museu do Ingá e fomos recebidos por seu diretor, Douglas Fasolato, e pela museóloga Vivian Fava. Posteriormente, tivemos acesso ao acervo digital, mas não encontramos nenhum documento ou desenho que ateste explicitamente a criação de Alceu Penna para os figurinos de Carmen Miranda.

Na biografia sobre Carmen Miranda, escrita por Ruy Castro (2005), o autor não aponta Alceu nesta primeira fase da carreira dela, em que se apresentava com o figurino estilizado. O artista gráfico é citado como tendo criado baianas para Carmen já em Nova York, como na passagem: “Alceu ficaria em Nova York por mais de um ano, tentando vender trabalhos para as revistas americanas e desenhando baianas para Carmen” (CASTRO, 2005, p. 219). Mas, verificando outros autores, soubemos que Alceu e Carmen já se conheciam do Cassino da Urca.

Em seu artigo, intitulado “Alceu Penna e a Construção de um Estilo Brasileiro: Modas e Figurinos”, Bonadio e Guimarães apresentaram a importância do trabalho do artista gráfico, por meio da análise de reportagens, ilustrações e textos por ele criados

para a seção de moda da revista “O Cruzeiro”, entre 1934 e 1947 e de sua provável colaboração para os figurinos de Carmen Miranda. As autoras apontam a preocupação de Alceu Penna em criar um estilo brasileiro. Segundo elas, a baiana ganhou a partir de 1939 um símbolo de brasilidade: “A primeira representação do traje com esse sentido ocorreu em 4 de fevereiro de 1939 (curiosamente, seis dias antes da estreia do filme “Banana da Terra”), na seção denominada ‘O mundo em foco’” (BONADIO; GUIMARÃES, 2010, p. 155):

“Não é possível determinar com precisão quantos e quais figurinos usados pela cantora [Carmen] em seus filmes foram criados por Alceu Penna. Sua colaboração ocorria de maneira informal e nos filmes da cantora não há créditos para o ilustrador. Destacamos também que o tema, apesar de apontado por Ruy Castro e Gonçalo Júnior, ainda não mereceu uma investigação mais detalhada” (idem, pp. 162-163).

Bonadio; Guimarães (2010) revelam a possibilidade de colaboração entre os desenhos de Alceu Penna e o traje comprovadamente utilizado por Carmen, por meio de fotos. Cruzando informações biográficas com reportagens na revista “O Cruzeiro”, a pesquisa delas apontou a existência de dois prováveis figurinos criados por Alceu para a artista, “o que foi usado na cena do Cassino Madrileno em Aconteceu em Havana (*Week-end in Havana*, 1941) e o da cena de abertura de Entre e loura e a morena (*The gang's all here*, 1943)” (BONADIO; GUIMARÃES, 2010, p. 163).

No entanto, elas só apresentaram o segundo citado, como vemos a seguir (Fig. 14). Mas, a partir da observação visual, percebemos alterações entre o desenho e a realização, seja na silhueta ou mesmo nas tonalidades e volumes. Enquanto, os chapéus foram totalmente desconsiderados, o recorte em losango no tronco foi transferido das laterais para o centro. Os pompons no decote e quadris parecem ser o ponto focal da comparação entre o desenho e o traje, ressaltando que se trata de um *colant* ou maiô, no primeiro e um vestido com calda junto a saia, no segundo.



Fig. 14: Traje usado por Carmen e desenho criado por Alceu Penna
 Fonte: BONADIO (2010, páginas 163 e 165, respectivamente)

As pesquisadoras apontam que o próprio ilustrador deixou poucos registros acerca desta colaboração, e cita uma fala sua na série “Carnaval americanizado”, veiculada na Revista “O Cruzeiro”, em 27 de fevereiro de 1960 (p. 48):

“Tôda plateia tem seus pecados. A do Scala de Milão vaiou diversas obras-primas da ópera atual. [...] O pecado mais feio da nossa plateia, foi talvez a má acolhida dada a Carmen Miranda na sua primeira visita ao Rio, após seu triunfo em Nova York. Acharam-na americanizada. No jeito, no ritmo, nas roupas. Por algumas dessas roupas, me responsabilizo eu... Gostaria de me responsabilizar por esta falha, se houve. Estilização, é estilização, Carmen não era cantora de folclore, era estilizada [...]” (BONADIO; GUIMARÃES, 2010, p. 163, grifo nosso).

É interessante o próprio Alceu se responsabilizar por certa dose de estilização nos figurinos de baiana usados por Carmen, justificando para isso que ela não era cantora de folclore. No entanto, esta afirmação foi feita por Alceu (em 1960) posteriormente à morte de Carmen, em 1955. Essa afirmação dá conta dele como colaborador de seus figurinos e, ao mesmo tempo, como responsável pela estilização do traje. No entanto, Carmen morreu cinco antes desta declaração e não tinha como contestá-lo. Muito embora, existam relatos de amizade e aproximação entre Alceu e Carmen, mas não temos como dimensionar o quanto essa estilização foi promovida exclusivamente por Alceu.

Encontramos, no entanto, uma foto em que Alceu aparece posando ao lado de uma modelo, em 1939, no estande do Brasil, durante a Feira Mundial de Nova York,

onde esteve como correspondente de “O Cruzeiro”, no Pavilhão do Café do Brasil. Já nesta foto (Fig. 15).



Fig. 15: Alceu Penna acompanhado de uma modelo vestindo uma baiana estilizada, no stand do Brasil, em 1933. Fonte: GONÇALO, 2011, p. 99

Notamos uma referência ao Brasil e ao traje de baiana, por meio da vestimenta que a modelo que o acompanha está usando: uma baiana estilizada. O autor que publicou a foto não cita se a criação dessa baiana é de Alceu, nem explicita a data da publicação, muito embora tenhamos conhecimento do ano em que essa feira internacional aconteceu, além dela ter sido reproduzida nas páginas de “O Cruzeiro”, em 1939.

Mas, em 1934, Alceu já havia apresentado o desenho de um traje de baiana, no qual saiu vitorioso ao participar de um concurso de fantasias (Fig. 16), como informa Bruna Pinto, em seu TCC de 2009.



Fig. 16: Primeiro desenho de Alceu Penna com fantasia de baiana publicado (1934). Fonte: PINTO (2009, p. 37).

Tanto na biografia escrita por Ruy Castro, quanto na pesquisa de Bonadio; Guimarães (2010), a suposta criação de figurinos para Carmen Miranda por Alceu Penna se deu em fase posterior ao seu primeiro figurino-baiana do filme “Banana da Terra”. Mesmo não conseguindo comprovações através de documentos, não podemos negar a importância de Alceu Penna para a trajetória de Carmen, assim como para a moda brasileira. No que se refere à pesquisa, é importante remarcar que o ilustrador estava em nos Estados Unidos nos anos de 1939 e 1940 e existiu uma grande possibilidade de ter sugerido criações para Carmen, já que os dois se conheciam do Cassino da Urca, mas esse período foge ao escopo de nossa pesquisa.

No entanto, encontramos dois desenhos de Alceu (Fig. 17 a e b) assinados numa clara referência à baiana de Carmen Miranda e uma reportagem com a foto muito semelhante a este figurino (Fig. 18). Percebemos a grande semelhança entre os desenhos apresentados e a foto, seja pelos grafismos estampados nos tecidos desses trajes com listras horizontais e formando zig-zag, além da própria atitude e adereços (pulseiras, brincos e torço na cabeça).



FIG. 17 a e b: Desenho de Carmen Miranda no traje de Baiana assinado por Alceu Penna. Fonte: a) Jornal “A Noite”, 24/05/1939, p. 02. b) Jornal “Diário Carioca”, 24/05/1939, p. 03. Disponível: < Hemeroteca da Biblioteca Nacional>. Acesso em: jan. 2020.

Por sua vez a Fig. 18, publicada no jornal, no mês de dezembro de 1938, mostra Carmen em poses muito parecidas aquelas propostas nos desenhos de Alceu, usando um figurino muito assemelhado. No entanto, como o desenho dele é posterior à foto dela, ele pode ter se influenciado pela imagem de Carmen se apresentando com os braços abertos e em atitude vigorosa. Por enquanto, mesmo com um desenho tão aproximado à proposta do figurino-baiana usado por Carmen, é importante alertar que a publicação dos desenhos (maio de 1939) é posterior ao lançamento do filme (fevereiro de 1939) ou mesmo dessa apresentação da artista (dezembro de 1938).



Fig. 18: Carmen Miranda de Baiana estilizada em listras diagonais.

Fonte: “O Jornal”, 02/12/1938, p. 08.

Disponível: < Hemeroteca da Biblioteca Nacional.>. Acesso em: jan. 2020.

O artista gráfico (como ele costumava ser citado profissionalmente, muito embora tenha desenvolvido ações correlatas, como: designer de moda e de figurinos) propagou em sua coluna “As Garotas de Alceu” a moda americana, adaptando-a ao comportamento brasileiro, sua maior preocupação. Naquela época não existia uma moda tipicamente brasileira, e Alceu Penna percebia a necessidade de uma adaptação da moda europeia ou americana ao nosso clima e estilo de vida.

Durante a “Política da Boa Vizinhaça” Alceu colaborou com o Estado Novo do presidente Getúlio Vargas, divulgando o *American Way of Life* no Brasil, ressaltando a influência de Carmen Miranda junto à moda americana, ao mesmo tempo em que reprovava o filme “Serenata Topical”, de 1940, que ligava a artista à Argentina²⁴. Isso

²⁴ Para saber mais sobre a trajetória de Alceu Penna neste período histórico, consultar: O Brasil na ponta do lápis: Alceu Penna, modas e figurino (1939-1945). Maria Claudia Bonadio Fonte:

derivou numa representação de latinidade a partir de Hollywood e não de brasilidade, como vemos mais à frente em um retorno a esta discussão.

Em pesquisas posteriores ao acervo do Museu Carmen Miranda, junto ao seu diretor César Balbi, não encontramos nada documentado sobre a possível ligação de Alceu Penna e os figurinos de Carmen Miranda. Desta forma, partimos para outras possibilidades.

2.4.2 Dorival Caymmi

Dorival Caymmi nasceu em 30 de abril de 1914, em Salvador e morreu em 16 de agosto de 2008. Foi compositor e cantor, segundo sua neta Stella Caymmi²⁵, pesquisadora e sua biógrafa, ele cantou e representou a Bahia como poucos. Foi também propulsor da miscigenação brasileira em sua obra e em seu canto, citando a visão de Jorge Amado sobre o compositor ela escreveu: “O próprio povo do Brasil em sua voz mais pura, em sua melodia mais profunda e eterna”.

Importa-nos citar Caymmi em nossa pesquisa, pois ele foi o criador da música “O que é que a baiana tem?” que substituiu a música na “Baixa do sapateiro” de Ary Barroso, como já citamos antes. Essa música ajudou a transformar a performance de Carmen Miranda quando se trajou com uma versão estilizada de baiana que, em alguma medida, tornou-se representante de brasilidade, tendo em seu visual a impulsão para a carreira internacional da artista.

Na biografia sobre Carmen Miranda escrita por Martha Gil-Monteiro, a autora aponta Dorival Caymmi como o criador dos gestos característicos da artista, pois “Ao passo que Caymmi assistia à filmagem ia fazendo para Carmen a mímica dos gestos e movimentos que ela devia executar enquanto cantava” (GIL-MONTEIRO, 1989, p.61).

Gil-Monteiro aponta o filme “Banana da Terra” como um marco na carreira da Carmen, tanto em sua imagem como em seu estilo. Ainda afirma que Carmen tinha inventado sua baiana a partir da música de Dorival, justificando que a artista sabia costurar e criar modelos de vestuário e que, após ver o resultado na tela, Carmen decidiu adotar a imagem de baiana para si (GIL-MONTEIRO, 1989, p. 61). Nas palavras dessa biógrafa de Carmen:

https://www.academia.edu/1431788/O_Brasil_na_ponta_do_lápis_Alceu_Penna_modas_e_figurinos. Acesso: 29 ago. 2019.

²⁵ CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi**: o mar e o tempo. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 36.

“Ela usava um torso (sic) de seda, brincos de ouro, saia engomada, sandálias enfeitadas, braceletes e balangandãs²⁶. Na verdade, balangandãs era uma palavra arcaica que Dorival apreendera com um tio joalheiro e antiquário, Carmen se enfeitava com todos esses ornamentos e exibia-os com muita graça e executando os gestos que Dorival lhe ensinara. Depois de cantar a letra, ela improvisou alguns passos de dança que mais tarde seriam a sua marca registrada nos palcos americanos nos filmes de Hollywood” (idem, 1989, p. 61).

A autora afirma mais uma vez que Dorival é que lhe ensinou a mover as mãos, mas os movimentos foram aperfeiçoados por Carmen, dando-lhe a marca que ficou registrada, ainda que, anos mais tarde, ao ser questionada sobre o surgimento dos seus trejeitos, Carmen afirmou que saíram dela mesma (idem, 1989, p. 64).

2.4.3 Jotinha (J. Luiz)

José Luiz Teixeira (1907-1972), nascido de uma família tradicional do Rio de Janeiro, foi artista plástico, maquiador e figurinista carioca conhecido pelo apelido de J. Luiz, Jotinha ou Jota. Passou a publicar seus croquis na revista semanal “Fon-Fon” a partir de 1938, quando a revista passou por uma reforma editorial. Ele era autodidata e seu ateliê, situado em Botafogo (na parte de baixo do sobrado da família), vivia repleto de artistas.

Jotinha desenhava, mas não costurava seus modelos. Carmen Miranda conhecia o figurinista e frequentava seu ateliê, conforme proximidade confirmada na seguinte passagem: “... para Carmen, J. Luiz desenhou nada menos que o famoso traje estilizado de baiana por ela usado na temporada de lançamento do samba O Que é Que a Baiana Tem?, no Cassino da Urca, em fins de 1938” (BRAGA e PRADO, 2011, pp. 166-167). Os autores detalham melhor abaixo essa aproximação e a colaboração de Jotinha para o visual da artista:

“Carmen havia filmado, poucas semanas antes, um quadro no qual interpretava a música do jovem e até então desconhecido Dorival Caymmi, no filme Banana da Terra, produzido pelo norte-americano Wallace Dowley. No filme, usara uma roupa de baiana desenhada por ela mesma. Porém, talvez por julgar o figurino que havia feito muito convencional, procurou o amigo Jotinha, acompanhada do compositor baiano, para lhe encomendar uma interpretação mais vibrante da baiana” (Idem, p. 167).

²⁶ “Balangandã era uma jóia antiquíssima das negras chiques, negras do partido-alto da Bahia. Era uma corrente usada na cintura por cima da saia. Às vezes corria a cintura em duas voltas. Era para quem podia. AS negras do partido-alto eram baianas que tinham a proteção de homens ricos. Chegavam na Igreja do Bonfim ou da Misericórdia com um menino levando uma cadeirinha de ajoelhar para a hora da reza”. (CAYMMI, 2001, p. 134).

Ruy Castro afirma que dois meses antes da estreia do filme, Carmen resolveu incluir a baiana no seu guarda-roupa de show (que seria no início de dezembro de 1938, já que o filme estreou em 10 de fevereiro de 1939).

Mas, J. Luiz (Jotinha) também foi pioneiro da maquiagem no Brasil, pois:

“Numa época em que *pancake* e rímel não existiam por aqui, Jotinha improvisava com pó-de-arroz, maquiava com guache, e aplicava cílios, uma espécie de brilhantina. Os cílios postiços de suas clientes eram colados por ele um a um. Mas Jotinha era também pintor de retratos e figurinista da revista *Fon-fon*” (CASTRO, 2005, p. 173).

Segundo Castro (2005, p. 173) o figurino-baiana de Jotinha teve a saia de veludo com retalhos de losangos de diversas cores em uma inspiração modernista de Di Cavalcante; a bata era de material e cor diferente (o autor não detalha); o turbante passou a alocar duas cestinhas e as frutas deram lugar ao arranjo de folhas.

Ainda, Ruy Castro, afirma que no final dos anos 1930, a palavra mágica era “balangandãs”. Se eles existiam, tudo era permitido. A baiana tornou-se apenas um veículo para o que se quisesse pôr em cima dela – novamente reforçando a afirmativa que a força estava nos balangandãs:

“Foi com a baiana de J. Luiz e uma maquiagem facial mais escura que Carmen se apresentou na Urca em fins de novembro, e recebeu de outro visitante ilustre – o astro do cinema Tyrone Power [...]. [Foi o ator que noticiou sobre a performance de Carmen para empresário do showbiz norte-americano, Lee Stubert]” (CASTRO, 2005, p. 173).

Ao observar a citação acima, destacamos a proximidade de Jotinha com Carmen e sua colaboração para o visual de Carmen é atestada por mais de um biógrafo da artista. Gil-Monteiro (1989) demonstra em foto Carmen com o figurino de Jotinha na estreia do espetáculo “*The Streets of Paris*”, de Lee Schubert. Mas, observamos uma controvérsia sobre a baiana apresentada no Cassino da Urca, pois Cardoso Junior (1978, p. 133) afirma que o traje teria sido criado por Gilberto Trompowsky. No entanto, encontramos uma citação sobre a baiana de Trompowsky como sendo uma baiana branca, muito diferente das imagens abaixo (Figs. 19 a 23). Logo a seguir, demonstramos melhor sobre a baiana de Jotinha.



Fig. 19: Carmen Miranda no Cassino Icaraf, 1939; **Fig. 20:** Carmen Miranda em fotografia publicitária para o Musical Streets of Paris, 1941; **Fig. 21:** Carmen Miranda no Cassino da Urca com o Bando da Lua, 1939; **Fig. 22:** Fotografias de Publicidade para o Musical *Streets of Paris*, Broadhurst Theatre, 1939.

Fonte: Catálogo da coleção Haroldo Coronel, 2020.



Fig. 23: Conjunto de Nove Fotografias de Publicidade para o Musical *Streets of Paris* para uso em anúncios de jornais e revistas, 1939.

Fonte: Catálogo da coleção Haroldo Coronel, 2020.

Conforme percebemos nas imagens acima, a bata foi confeccionada com renda dourada enfeitada com veludo, tendo decote disposto de ombro a ombro, com leves franzidos no decote e nas mangas. O comprimento da bata era uns 10 cm acima da cintura. A saia era feita com pedaços quadrados de veludo costurados em diagonal, confundindo-se com retalhos de losangos de diversas cores. Esse recurso permitiu dar um maior movimento dos quadris. Na cabeça, o turbante alocava duas cestinhas com folhas e frutas misturadas. Os acessórios contavam com argolas enfeitadas e uma enormidade de colares de diferentes formas e tamanhos, acrescidos de uma figa. Nos braços, pulseiras de diferentes formas tendo em algumas, patuás pendurados, lembrando os balangandãs da Bahia.

João Braga e Luis Prado (2011) afirmam que o carioca J. Luiz produziu para a revista “Fon-Fon” belos croquis entre o final da década de 1930 ao início dos anos 1960. Os autores citam, também, Alceu Penna como desenhista de moda que passou a ter seções de comportamento e moda na revista “O Cruzeiro”. Sobre os artistas Braga e Prado pontuam, “Esses desenhistas brasileiros se limitavam, ainda, a copiar ou adaptar modelos da moda parisiense – na maioria das vezes indicando (como Alceu sempre tinha o cuidado de fazer) o autor original da peça”, completando que o público leitor esperava por modelos franceses e não brasileiros:

“Mas ninguém, no Brasil de então, ousava ainda assumir a condição de criador! A moda vinha de Paris e ponto final; isso ninguém discutia. Mas, de cópia em cópia, mudando aqui e ali, costureiras, alfaiates e desenhistas deglutiam influências e, de algum modo, começavam a engendrar alguma identidade própria” (BRAGA e PRADO, 2011, p. 138).

Nossa pesquisa acredita que Alceu Penna tentou construir um comportamento de vestir brasileiro, adaptando o que vinha de fora ao nosso clima e ao modo de “vestir tropical” através de suas “Garotas” e que Jotinha, também, de forma mais discreta contribuiu para este intento já que, segundo Braga e Prado (2011, p. 169), o artista só assumiu seus croquis a partir dos anos de 1940 com uma discreta assinatura: “desenhos de J. Luiz”.

Jotinha parece ser mais um desses personagens esquecidos do *showbiz* que fez sucesso por algum tempo para depois cair no obscurantismo, por isso mesmo a trajetória profissional dele, rica e variada, deveria ser pesquisada, assim como Gilberto Trompowsky que apresentamos a seguir.

2.4.4 Gilberto Trompowsky

Gilberto Cavalcanti e Livramento Trompowsky, nasceu em 1908, em Florianópolis, Santa Catarina e faleceu em 1982 no Rio de Janeiro. As poucas informações que obtivemos sobre esse artista visual e colunista social dão conta que ele fez viagens à Europa e teve formação em música clássica. Roberta Silva (2018) acredita que o artista seria de uma família de posses de Santa Catarina e que, embora não se saiba completamente sobre sua formação, indícios mostram cursos ministrados por ele no “Instituto de Artes” da Universidade do Distrito Federal:

“Sabemos que [Trompowsky] passou grande parte de sua vida na cidade do Rio de Janeiro, onde construiu uma trajetória sólida e multifacetada, o que lhe permitiu atuar em diversos campos artísticos. Sendo assim, assumiu, ao longo da sua carreira, várias funções, tais como figurinista, cenógrafo,

ilustrador, pintor, decorador e cronista social. Figurinista e cenógrafo elaborou cenários e figurinos para os bailes carnavalescos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e para diversas peças teatrais também a encenadas. Ilustrador criou vários anúncios publicitários para diversos marcas e produtos. Pintor retratou inúmeras mulheres da elite carioca, pintou painéis decorativos e temas como a fauna e a flora brasileiras. Decorador elaborou o painel decorativo para representar o Brasil na Exposição Universal de Paris em 1937 e, como cronista social assinou as seções ‘Mundanismo’, ‘Esporte e Elegância’ e ‘O Nome da Semana’ em revistas ilustradas, e ‘Página Mundana’ em O Jornal²⁷.

Cardoso Junior transcreve uma entrevista de Carmen Miranda publicada na Revista Mundo Ilustrado de 29-12-1954 (p. 43), na qual afirma que:

“Acontece que eu tinha que me apresentar cantando ‘O Que é Que a Bahiana Tem’ e a letra da música explicava que ela tinha isto, tinha aquilo, coisas que a minha fantasia precisava ter. Então, pedi a Trompowski (sic.) que desenhasse uma baiana para mim. Foi a minha primeira fantasia. Era branca, com uma barra preta e um pão de açúcar ao lado” (CARDOSO JUNIOR, 1978, p. 133).

E para tornar o fato ainda mais controverso, Stella Caymmi (2001, p. 143) informa em seu livro sobre Dorival Caymmi que a baiana apresentada no Cassino da Urca, em 1939, na performance de Carmen no número musical “O que é que a baiana Tem”, vista por Lee Schubert, era a de Trompowsky. A descrição de Stella Caymmi sobre esse figurino segue à descrição antes citada de Cardoso Junior, alegando a mesma fonte do biógrafo.

Não tivemos acesso à imagem deste figurino apontado aqui. Consultamos vários estudos e biografias, mas não localizamos nenhum registro imagético referente à essa descrição. O nome do figurinista somente aparece nos escritos de Cardoso Junior (1978) e Stella Caymmi (2001), mas sabemos que Trompowsky trabalhou no Cassino da Urca como cenógrafo e figurinista, conforme aponta Ruy Castro, no capítulo dedicado ao Cassino da Urca.

No entanto, localizamos uma pintura de baiana de Trompowsky para uma exposição no Palace Hotel de 1930, com o título “Laranja da Bahia” (Fig. 24). Na reportagem Gilberto é apontado como jovem talentoso e decorador do “Coq d’Dor” e do “Baile rouge-noir” do Copacabana Palace. Ainda, em 1939, a primeira-dama D. Darcy Vargas, organizou um baile beneficente com o nome de “Joujoux e Balangandãs”, nome

²⁷ SILVA, Roberta Paula Gomes et al. Elegância nos trópicos: as crônicas sociais de Gilberto Trompowsky nas revistas ilustradas nos anos de 1931 a 1957. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Área de concentração: História e Cultura. Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Spini, 2018, p. 01.

da marchinha de Lamartine Babo, no Teatro Municipal. Em um dos espetáculos Caymmi canta “O Mar” com direito a figurino e cenário de Gilberto Trompowsky.

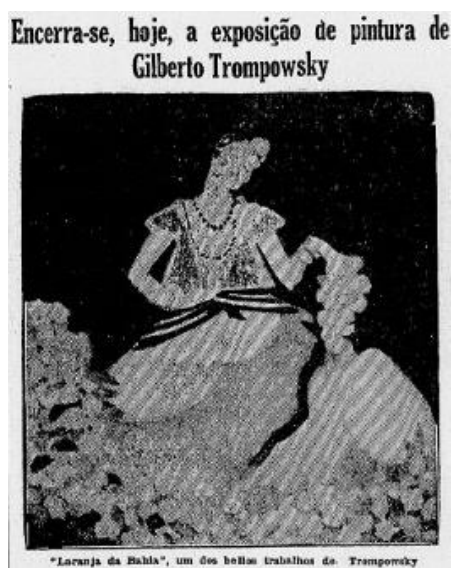


Fig. 24: Diário Carioca, 06/12/1930, p. 10.
Fonte: Hemeroteca Nacional. Acesso: jan. 2020.

Percebemos, até aqui, que vários artistas colaboraram para os primeiros figurinos-baianas de Carmen e identificamos a assinatura de Gilberto Trompowsky, Jotinha, do próprio Caymmi e de Alceu Penna. É possível que outros mais possam ter colaborado para a criação dos figurinos de Carmen, especificamente para essa fase anterior à estreia do filme “Banana da Terra”, porém não tomamos conhecimento. Por isso mesmo, passamos a partir desse ponto ir aprofundando no figurino-baiana de Carmen Miranda.

3. A INDUMENTÁRIA BAIANA COMO SUBSÍDIO PARA A CRIAÇÃO DO FIGURINO DE CARMEN MIRANDA

Para inserirmos Carmen Miranda no aspecto cultural de representatividade brasileira, se faz necessário a descrição do conceito de cultura e de sua abrangência social e simbólica num determinado grupo, ou mesmo, numa Nação. A Pequena Notável²⁸, como era chamada, deixou de ser só Maria do Carmo Miranda da Cunha para se tornar o mito Carmen Miranda, quando passou a se utilizar do seu figurino de baiana estilizada tornando-se o elo entre a persona e o imaginário coletivo.

Para abertura deste capítulo apropriamo-nos do pensamento do professor André Villas-Boas sobre o conceito de cultura como sendo tudo que tem a intervenção humana, dando-lhe sentido. Ele aponta que só o processo visual sobre qualquer objeto da natureza já é um processo cultural porque o mesmo lhe dá sentido outro, e este “é dependente do sujeito específico da ação”. E, ainda, “Portanto, ele, o objeto, determina o próprio sujeito, já que, por definição, não há sujeito sem atribuição de sentidos (não o fazendo, não é considerado sujeito). É por isso que, sinteticamente, conclui-se que o sujeito é determinado pelo objeto” (VILLAS-BOAS, 2020, p. 22)

“Mas não só: o próprio sujeito também é transformado neste processo, porque o sujeito não é determinado por uma essência, mas pela história. Ele é o que é em função de suas relações com o mundo, com a natureza – e este ‘mundo’ ou ‘natureza’ é construído pela dotação de sentidos dados também por outros sujeitos anteriores e contemporâneos a ele. De fato, tal como a natureza, o sujeito também não existe em si mesmo, mas foi e é permanentemente construído a partir das relações sociais das quais é partícipe. Por isso, o sujeito é histórico” (idem, p. 22).

Esta fala nos mostra claramente a ligação da cultura com o fazer do sujeito e desencadeada pela história que se dá através destas relações sociais entre sujeitos e mundo. Na proposta desta dissertação, os agentes aqui citados são clara e historicamente fazedores de cultura. Foi a partir deste contexto que Carmen Miranda com seu figurino-baiana se transformou em um ícone de brasilidade, representando e sendo representada por nós brasileiros até os dias atuais.

A partir da segunda metade do século XX, o termo cultura passou a ser entendido como produção e criação de linguagem, incorporando a religião, as formas de trabalho, a habitação, a vestimenta, a culinária, a música, a dança dentre diversos outros

²⁸ Apelido dado pelo radialista César Ladeira na rádio Mayrink Veiga (MENDONÇA, 1999, p. 30).

mediadores culturais, além dos sistemas de relações sociais, estrutura familiar e relações de poder, como observamos na seguinte citação:

“A cultura passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (o sentido do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a ideia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano” (CHAUÍ, 2008, p. 57).

Ainda em Chauí (2008, pp.55-56), a cultura vem do verbo latino que significa colore, cultivo, cuidado. Sendo assim cultura era a ação de fazer florescer. No século XVIII, o conceito de cultura ressurgiu como sinônimo de civilização, agregando valor social e político. O iluminismo trouxe a ideia de cultura como medição do padrão de civilização de uma sociedade, assumindo um conjunto de práticas, como, artes, ciências, técnicas, filosofia e ofícios como valoração de evolução desta sociedade. Neste momento, no conceito de cultura foi introduzida a ideia de tempo, sendo este contínuo, linear e evolutivo. No século XIX, o conceito de cultura apareceu como aprofundamento político e ideológico na constituição da antropologia (ramo das ciências sociais), que tomou a noção de progresso como medida de cultura e passou a estabelecer um padrão para sua medição, tendo como padrão a Europa capitalista. Estes elementos avaliativos que determinavam maior ou menor grau de cultura foram o Estado, o mercado e a escrita.

Segundo Santos (1987, p. 24), foi a partir do século XIX, intensificando o poderio das nações europeias frente aos povos do mundo, industrializados e sedentas de novos mercados, que a humanidade se afastou da visão religiosa e passou-se à visão laica voltada ao social e à vida humana.

“Assim a moderna preocupação com cultura nasceu associada tanto a necessidades do conhecimento quanto às realidades da dominação política. Ela faz parte tanto da história do desenvolvimento científico quanto da história das relações internacionais de poder. Esta é uma relação muito íntima. De fato, o próprio entendimento moderno do que seja uma nação tem muito a ver com as discussões sobre cultura” (SANTOS, 1987, p. 26).

O autor salienta que num momento a cultura pode estar associada ao estudo, à educação e à formação escolar e, em outro momento, às manifestações artísticas, como: teatro, música, escultura ou identificada com os meios de comunicação de massa (rádio,

cinema e televisão). Ou, ainda, dizendo respeito a festas e cerimônias tradicionais, às lendas e crenças de um povo, ou ao modo de vestir, à comida ou ao idioma.

As várias maneiras de entender a cultura partem de concepções básicas: a primeira partindo de uma realidade social, caracterizando a existência social de um povo ou de uma nação, ou ainda, de grupos no interior de uma sociedade. A segunda concepção vem do conhecimento, das ideias e das crenças, estas dentro da sociedade à qual se referem. O mesmo autor ainda alerta que as duas concepções básicas levam a ideia de uma cultura como uma realidade estanque, como algo fechado, o que não é real, já que as culturas humanas, segundo ele, são dinâmicas (SANTOS, 1987, pp.18-22).

Magno Bissoli Siqueira (2012) revela que a cultura no ambiente urbano pode se explicar por alguns fatos, dentre eles: divisão de ricos e pobres e o surgimento da classe média; a classe pobre e a média acabam frequentando o ambiente do negro; o samba composto e cantado por artistas brancos ou mesmo mestiços, passa a ser aceito como música de todos e ganha uma máscara com a qual todos podem se identificar (SIQUEIRA, 2012, pp. 247-249).

Neste caso, apresentamos alguns recortes históricos que identificamos como procedentes da construção desta identidade nacional. O Rio de Janeiro deu grande importância à urbanização nas suas vias principais, no final do século XIX, o que causou o afastamento para as zonas periféricas da população pobre, entre eles os escravizados (naquele momento libertos) que foram para os morros em busca de moradia. Desta feita, surgiu a necessidade da preservação de suas origens, através dos batuques, do terreiro, do samba e as baianas saíram às ruas para obter seus ganhos.

O período foi marcado pela modernização acelerada do Rio de Janeiro, então capital federal. O prefeito Pereira Passos esteve à frente da reforma urbana, demolindo morros, cortiços e reorganizando o espaço urbano da cidade, a fim de transformar a cidade numa espécie de Paris dos trópicos²⁹, como observamos abaixo na fotografia de Marc Ferrez (Fig. 25).

²⁹ Fonte: <http://reverberodaeco.blogspot.com/2009/11/joao-do-rio-um-flaneur-de-alma.html>. Acesso em: out. 2019.



Demolições para a construção da avenida Central, 1904-1905
João Martins Torres – Acervo Instituto Moreira Salles

Fig. 25: Reforma Pereira Passos, no Rio de Janeiro.

Fonte: <http://reverberodaeco.blogspot.com/2009/11/joao-do-rio-um-flaneur-de-alma.html>

Segundo Garcia (2004, p. 30), no início do século XX, o Rio de Janeiro já contava com uma população de um milhão de habitantes, tendo um grande desenvolvimento das variadas opções de entretenimento, em companhias de teatro e de espetáculos, nos quais o Teatro de Revista e o Cinema se transformaram em atrações populares por terem um preço mais reduzido. Nesta época, as mocinhas consumiam as revistas com as histórias dos astros de Hollywood.

Na década de 1920, os artistas ditos “modernistas” quiseram elaborar produtos nacionais, uma vez que o Brasil estava cansado de importar costumes e hábitos europeus. Enquanto isso, o samba, o rádio e as festas populares começavam a tomar forma. Surgiam assim figuras populares como tipificação: o malandro, a mulata, o caipira, o português (VENEZIANO, 1991) e a baiana (acréscimo nosso).

A Lapa de 1920 ficou importante por estar perto do Palácio do Catete, do Senado, da Câmara e dos ministérios. Vários hotéis de luxo surgiram para hospedar políticos e comerciantes, tanto nacionais quanto estrangeiros. Os bondes elétricos, táxis e a música pareciam estar por toda a parte, misturando-se aos intelectuais, aos boêmios e ao malandro, além de jornalistas, músicos, pintores, cronistas, entre outros (CASTRO, 2005, pp. 19-20).

Muito destes artistas frequentavam o terreiro de Tia Ciata e com certeza beberam da fonte deste ecletismo, tanto religioso quanto das raízes culturais brasileiras. Para Laplatine; Trindade (2003, pp. 17-18), o movimento modernista brasileiro, buscou

trazer a nação num ato de ruptura em relação à Europa e ao Brasil colonial, integrando a arte à sociedade, agora, industrial e urbana, buscando temas nacionais com foco na cidade.

“Em 1917, organiza-se uma exposição de telas de Anita Malfatti que, em função de suas liberdades expressionistas e fauvistas, provoca um verdadeiro escândalo. Tarsila do Amaral pinta uma negra com lábios grossos e seios enormes, assim como paisagens proletárias de São Paulo. Di Cavalcanti expressa a sensualidade da mulher brasileira, em especial da mulata. É ele quem primeiro percebe que ‘o Brasil é um dos países mais femininos do mundo’ (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p. 23).

Esta e outras expressões artísticas formaram um conjunto, que também elencamos a moda e o figurino, que em suas manifestações dialogavam com um “fazer Nacional”. Interligando deste modo as diversas áreas na mesma ideologia e, como já vimos anteriormente, o perfil modernista estava na base do figurino-baiana de Carmen Miranda. Expressa, por exemplo, na saia de losangos criada por Jotinha.

Este conceito de recortes usado na saia representava muito a arte moderna da época, considerando que a colagem (segundo Clement Greenberg, 2013, citada em “Arte e cultura”) foi iniciada por Braque e por Picasso, na fase do cubismo analítico como forma de dar profundidade aos elementos colocados no plano. Desde então, percebemos a importância deste processo como comunicação visual em todas as áreas que se apropriaram da visualidade não verbal para sua fala.

Na era Vargas, o presidente alertava (já em 1936) que era preciso recompor e estruturar os princípios básicos da nacionalidade, capitaneados pela disciplina e educação. Vargas criou em 1934 o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural e em 1939 o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O DIP controlava todas as formas de expressão cultural e artística, como: músicas (sugerindo mudanças quando não agradasse o sentido de Nação de Vargas), o Cinema, o Teatro etc. Este órgão foi criado especificamente para difundir a ideologia do Estado Novo junto às camadas populares, a partir de um ideário autoritário do regime (SIQUEIRA, 2012, pp. 216-219).

Neste período, o rádio também se encontrava no contexto nacionalista do governo de Getúlio Vargas, sendo notória a busca de uma estética própria que abarcasse o rádio, a música, o cinema, a imprensa e, por fim, todas estas formas de expressões artísticas da época que difundiam a canção popular carioca como a canção popular brasileira (GARCIA, 2004, p. 13).

No Livro História da Vida Privada no Brasil, cap. 7, Nicolau Sevcenko analisa que:

“Quanto às composições cênicas mirabolantes dos filmes musicais, o visual de luxo e esplendor dos figurinos e a atmosfera mista e fantasias e mitos modernos/mitos americanos de suas produções, em meio ao vasto âmbito de suas influências eles tiveram também papel significativo no Brasil e a partir do Rio de Janeiro, na configuração da estética do Carnaval em geral das escolas de samba em especial. Muitos colaboraram para esta fertilização cruzada, tanto o desenvolvimento da forma paródica da chanchada quanto ao apoio que o Estado varguista passou a das escolas de samba, com vistas a fazer delas uma alavanca na difusão de seu ideário nacionalista, calcado numa versão de cultura popular amalgamada como pastiche populista” (SEVCENKO, 1998, p. 609).

O autor pondera que a fusão destas influências ocorreu das relações do governo americano com as ditaduras latino-americanas durante a Segunda Grande Guerra, desembocando na “política da boa vizinhança”, onde se visou investimentos econômicos e a glamourização da imagem da América Latina no cinema de Hollywood. Citamos aqui a representação de Carmen Miranda com seu figurino-baiana neste contexto. “É quando o Pato Donald vem ao Rio e conhece o Zé Carioca” (SEVCENKO, 1998, p. 610) que o personagem passa a representar o Rio de Janeiro do momento. Lembramos que quem recebeu e ciceroneou Walt Disney em sua visita ao Brasil foi Alceu Penna, como descreve em seu livro *Gonçalo Júnior* (2004 e 2011).

Nesta época de grandes mudanças o sambista “desceu o morro”, possibilitando uma dose de hibridização numa cidade que tinha por modelo a Europa, e a partir dos anos de 1920, trouxe novas ideias de cultura nacionalista e cultura popular mesclando a ginga ao esplendor da cidade urbana.

“A modernidade, afinal de contas, chegava diferente, em proporções imensamente desiguais, mas atingia a todos. O que cada um fazia com o que obtivesse era um novo fator aleatório e estranhamente imprescindível. Os perfis começam a ficar enevoados e os papéis a se embaralhar (SEVCENKO, 1998, p. 611).

A “política da boa vizinhança”, o branqueamento do samba, a Embaixatriz do Samba e o estabelecimento de Carmen Miranda como elementos da memória nacional são consequências das ações de Getúlio Vargas e dos Estados Unidos em preservar as relações e fazer alianças, afirmam alguns historiadores do período. Mesmo tendo uma quantidade grande de precursoras se utilizando de modelos estilizados de baiana em seus figurinos, como já apontado por este estudo, Carmen foi a escolhida. De pele branca e olhos verdes, representaria o “lado branco” das raízes africanas e com seu “borogodó” também já descritos, era perfeita para, em sua performance cadenciada, representar o Brasil tropical.

Cecília Azevedo (2003) vê as identidades compartilhadas como memórias através do imaginário, do poder simbólico e do hibridismo cultural, entendendo a Nação como “comunidade Imaginária”. Para a autora, a Identidade Individual e Coletiva é cercada pelo imaginário ao qual o poder governamental se apropria para reger as regras governamentais que envolvem a política, a sociedade e a religião.

A noção de Imaginário deu lugar à noção de mentalidades e a História Cultural reintegrou a preocupação com as linguagens e com as representações mentais, usando temas com aspectos culturais coletivos como festas e rituais, universos místicos e religiosos etc. O imaginário surge dentro destes temas, visto como um sistema simbólico em que a coletividade direciona seus papéis e posições sociais, exprimindo valores e crenças comuns, desenhando com isso sua identidade (AZEVEDO, 2003, p.40). Assim, “o caráter coletivo das representações mentais decorre do fato de que elas são o resultado de estímulos transmitidos pelo ambiente cultural, ou seja, de condições históricas e sociais determinadas” (AZEVEDO, 2003, p.43).

Essa mesma autora defende que a ideia de identidade é a soma de condições objetivas de vida e experiências subjetivas, que o compartilhamento de convenções e valores, assim como o modo de pensar, de agir formalizados, distinguem e produzem a integração de uma comunidade. Magno Bissoli Siqueira (2012) afiança que, “Portanto, o conceito de identidade nacional no caso brasileiro só pode ser compreendido à luz da perspectiva ideológica, de um mito criado a partir da necessidade de se atingir objetivos específicos” (SIQUEIRA, 2012, p.215).

Carmen Miranda teve com sua “baiana” representatividade nacional e virou sinônimo de identidade brasileira. Para Siqueira (2012) o Brasil com tantos elementos culturais, seu processo de identidade não ocorreu sem confrontações e jogos de interesses, onde a inclusão popular não se deu simplesmente por suas atuações. A identidade brasileira se deu pela urbanização e pelas diferentes culturas existentes. Sendo que sua identidade cultural foi sempre compreendida como fator político e por determinação ideológica das elites governamentais.

Skidmore, em Fato e Mito: descobrindo um problema racial no Brasil afirma que “a quase inexistência de uma história cultural do Brasil que tenha considerado sua característica plural e a importância, de seu conjunto, da contribuição das culturas de origem não europeia impossibilitou uma ampla compreensão do problema de identidade cultural” (SKIDMORE *apud* SIQUEIRA, 2012, p. 212). E, Renato Ortiz, em Cultura Brasileira e Identidade Nacional: a cultura brasileira se relaciona com o poder completa

informando que “(...) existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado” (ORTIZ *apud* SIQUEIRA, 2012, p. 213).

Para Cuche (1999, p. 145) vai existir sempre uma hierarquia cultural, mesmo que os grupos dominados possuam recursos culturais próprios e que tenham suas próprias interpretações da cultura dominante. Karl Marx e Max Weber *apud* Cuche (1999, p.145) afirmam que a cultura da classe dominante será sempre uma cultura dominante. Sendo que, a força cultural depende, segundo eles, da força social. Assim, uma cultura não pode desconsiderar a outra, nem a dominante e nem a dominada, mas a cultura dominada pode resistir, em maior ou menor grau da cultura dominante. Para Claude Grignon e Jean-Claude Passeron *apud* Cuche (1999, pp. 145-146) as relações de dominação cultural não vão ser as mesmas que da dominação social, já que as relações culturais, segundo eles, são relações de símbolos e não de grupos ou indivíduos como as relações sociais. Do livro *O que é Cultura?*, destacamos que:

“O desenvolvimento da humanidade está marcado por contatos e conflitos entre modos diferentes de organizar a vida social, de se apropriar dos recursos naturais e transformá-los, de conceber a realidade e expressá-la. A história registra com abundância as transformações por que passam as culturas, sejam movidas por suas forças internas, seja em consequência desses contatos e conflitos, mais frequentemente por ambos os motivos. Por isso, ao discutirmos sobre cultura temos sempre em mente a humanidade em toda a sua riqueza e multiplicidade de formas de existência. São complexas as realidades dos agrupamentos humanos e as características que os unem e diferenciam, e a cultura as expressa” (SANTOS, 1987, p. 07).

A cultura popular possui duas vertentes opostas nas ciências sociais. A primeira vertente é a visão Iluminista (Chauí *apud* Cuche (1999, pp.147-149), na qual a cultura popular seria um produto inacabado das culturas de elites sociais e não teriam elas autonomia própria. A segunda vertente é a visão romântica (Chauí *apud* Cuche (1999, p. 147-149), expressa na tese marxista de que a cultura popular tem autonomia sim, e que deveriam ser consideradas em nível de igualdade ou até de superioridade por representar a criatividade popular.

As duas vertentes só confirmam que, “(...) toda cultura particular é uma reunião de elementos originais e de elementos importados, de invenções próprias e de empréstimos” sendo, então, um mesclar entre elas e entre os diversos elementos nelas e por elas produzidos. Segundo Cuche (1999), as culturas populares são, por definição, culturas de grupos sociais subalternos, sendo que são construídas em uma situação de dominação, sob um esforço de resistência a esta dominação, reagindo pela ironia,

provocação e pelo “mau gosto”, sendo assim, culturas populares aquelas culturas de contestação (CUCHE, 1999, pp. 147-149).

André Villas-Boas (2020) no texto “A complexidade da inserção do design visual na dinâmica da cultura”, considera a produção cultural, no contexto das relações sociais que as produzem, sob três aspectos: o antropológico, o semiótico e o político, sendo eles relacionados entre si. Para o autor, a dinâmica cultural parte da visão antropológica da cultura como transformação da natureza pelo homem, da visão semiótica como adoção de sentidos desta transformação e, finalmente, a cultura como espaço político, já que há uma disputa pela hegemonia destes sentidos produzidos, gerando conflitos no espaço social.

Já que estes sentidos produzidos são dotados de história, o próprio sujeito é transformado neste processo, passando a ser um sujeito histórico e determinado pela história em função da sua relação com o mundo. Sendo assim a natureza também é histórica já que este que o sujeito lhe atribui sentido “ela se realiza como produto das relações sociais a partir da dotação de sentido às coisas” (VILLAS-BOAS, 2020, p. 22).

Para o autor, os objetos expressam os sentidos e estes são produzidos socialmente. Desta forma, o objeto passa a determinar o sujeito. Assim, todo objeto é uma expressão da cultura e o próprio objeto expressa a cultura. Tendo a cultura como disputa de poder sobre a determinação de sentidos que determinem o grau de posição do sujeito, desta forma teremos o capital econômico, o capital cultural, o capital social e o capital simbólico. Esta dinâmica se faz por meio das relações sociais e é chamada política, sendo a cultura altamente política. Inserir o design visual na dinâmica da cultura é um processo complexo segundo o autor, o objeto só passa a ser legitimada como cultura com a dotação de sentido pelo homem, atribuindo assim ao objeto um valor, só então ele passa a ser legitimado como cultura.

Partindo do critério de classificação da forma, o autor define que o design existe para conceber formas, usando formas constitutivas e seus atributos como, dimensão, cor etc. Desta forma, pode-se localizar o design dentro da cultura formalizada, embora nem todas as produções formalizadas sejam consideradas cultura, nem todas são legitimadas como tal. Para o design estar inserido na dinâmica cultural, é preciso compreendê-lo como produção cultural específica e aí sim elaborar esta categoria.

Nossa intenção é a inserção do aspecto cultural da representação da baiana de Carmen Miranda, produto da cultura brasileira, na produção de um design pensado à época com o propósito de produzir cultura brasileira. Rafael Cardoso (2011) aponta a

ideia curiosa de “um design antes do design”, ao contestar o dizer histórico que o design brasileiro tem um mito fundador, na década de 1960, citando ainda a abertura do Instituto de Arte Contemporânea do Masp, em 1952 e a inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), em 1963, como marco de mudanças no entendimento do design como conceito, profissão e ideologia e não de início do mesmo, defendido pelo autor como sendo bem anterior a este marco.

Acrescenta-se ainda que, até hoje, os estudiosos têm dificuldades de aplicação do que possa ser design, dividindo-o em vários segmentos afins. Rafael Cardoso defende que entre 1870 e 1960 já se exerciam atividades projetuais complexas, aplicadas à fabricação, distribuição e consumo de produtos industriais, entendidas atualmente como design, como no trecho: “o conhecimento do passado projetual anterior a 1960 é o primeiro passo para uma melhor compreensão daquilo que pode ser entendido como uma identidade brasileira no campo do design” (CARDOSO, 2011, p. 12).

O mesmo autor aponta que J. Carlos foi o melhor exemplo de designer moderno à sua época projetando revistas, livros, cartazes e exposições, tendo uma abrangência grande de atuações comparando assim aos designers gráficos contemporâneos “transcendendo, como estes, os limites do campo ao incluir a produção de cenários e figurinos para teatro, esquetes de humorismo gráfico e mesmo esculturas” (CARDOSO, 2011, p. 128), embora J. Carlos seja reconhecido apenas como cartunista em nossa história.

Citamos aqui Rafael Cardoso, não no intuito de nos aprofundarmos no conceito de design em sua amplitude, uma vez que muitos estudiosos já se debruçaram e ainda se debruçam sobre o tema numa escala de discussões a respeito, mas para inserir o pensamento de reverberar sobre ações de design anteriores a 1960 e a afirmação dele para a construção da identidade nacional no campo do design.

Trazemos em nosso estudo o próprio figurino-baiana de Carmen Miranda e as possíveis colaborações para esta criação, a própria figura da baiana estilizada apropriada por Carmen já é um ponto de inflexão ao conceito de identidade nacional, uma figura retirada da representação de popular como a baiana e transmutada para grande parte da sociedade como representante de Brasil.

Deste ponto de vista, defendemos o processo de criação desta imagem como processo de design e seus colaboradores como “designers anacrônicos”, tendo a própria artista, como uma agente ativa na construção de um estereótipo formado por vários

elementos, dentre eles, a indumentária baiana, o turbante e os balangandãs, ainda, a performance *caliente* de Carmen.

Contamos ainda com o histórico, mesmo escasso, de cada colaborador como Alceu Penna, Jotinha, Gilberto Trompovsky, dentre outros que tiveram em seu percurso trabalhos outros que se assemelham ao termo “designer” como em expressões que compreendemos na atualidade. Entendemos, também, nesta pesquisa que esta criação se deu de forma híbrida, tendo Carmen Miranda como sua regente, uma espécie de “designer de si mesma” (como veremos mais a frente), por ter noção de seu corpo, de sua performance, movimentação em cena, tendo como foco o figurino.

3.1 DESIGN E CULTURA: PENSAMENTOS HÍBRIDOS

Para se escrever sobre a interligação do design com a cultura, é preciso em um primeiro momento tentar definir design e cultura, unindo-os. Design é uma área do desenvolvimento projetual que, segundo Couto; Oliveira (2014, p. 8), fertilizando e deixando-se fertilizar por outras áreas do conhecimento, vem construindo um processo de ampliação de seus limites, até como exigência da época atual. Sendo assim, sua vocação interdisciplinar impede um fechamento em torno de um conceito, teorias e autores exclusivos. Sua natureza exige interação, interlocução e parceria.

“Design, portanto, não é a atividade protagonista da configuração em um complexo pano de fundo composto por variáveis de natureza política, econômica, social, tecnológica etc., mas, antes, uma das possíveis interpretações das diversas possibilidades oferecidas por estas variáveis. Design é mais do que a especificação das partes de um todo como na tradição cartesiana. Não é uma regra universal de configuração, mas uma ação interpretativa, criadora, que permite diversas formas de expressão” (BOMFIM, 2014, p. 25).

Cultura é um conjunto que inclui as crenças, a arte e o costume adquirido pelo ser humano em determinado núcleo de uma sociedade. Como define Bomfim (2014, p. 24), cultura é a expressão do homem, e como resultado, se manifesta em suas obras e atividades. Sendo assim, a condição poética do espírito no ato de conformar a matéria é através destas representações que antropólogos, historiadores de arte, sociólogos e outros estudiosos conseguem caracterizar determinada cultura.

Os diferentes costumes desses núcleos da sociedade, incluindo culinária, vestimenta, religiosidade, tradições, entre outros, se constitui a diversidade cultural desta sociedade. Segundo Canclini (1983) cultura é um fenômeno que representa,

reproduz e transforma o sistema social e a vida, influenciando e sendo influenciada por práticas econômicas e por relações simbólicas.

Para Hall (2006, pp. 56-62) a cultura nacional atua como fonte de significados culturais, um foco de identificação e um sistema de representação. Não importa a diferença de seus membros, uma cultura nacional, busca unificá-los em uma identidade cultural para representá-los como se pertencentes a uma única família. O autor questiona se não seria a identidade nacional unificadora, “uma identidade que anula e subordina a diferença cultural?” e conclui que não dá para se unificar uma nação, pois dentro dela há um hibridismo cultural, uma vez que “As nações modernas são, todas, híbridas culturais”. Sendo assim, se entende que, diversidade não é desigualdade, o respeito às diferenças, é um processo de evolução humana. E o design pode ser o mediador neste processo.

O Brasil é um grande exemplo desta diversidade em suas regiões, por ter sido colonizado por europeus, mesclando-se a índios que aqui já habitavam e aos negros vindos como escravos da África e depois por imigrações de diversos povos como, italianos, japoneses, alemães, árabes entre outros, havendo assim, uma grande miscigenação destas culturas por todo o país. Segundo Hall (2006, pp. 47-49), na modernidade, as culturas nacionais constituem uma das principais fontes de identidade cultural. Estas identidades são transformadas no interior da representação, não sendo só uma entidade política, mas um sistema que produz sentidos, um sistema de representação cultural. Assim, uma nação é uma comunidade simbólica.

No campo do design, devemos considerar esse contexto e a seguinte assertiva contextualiza o assunto:

“A figura dos objetos de nosso cotidiano é resultante direta ou indiretamente do contexto cultural que nos cerca e este contexto é cada vez mais complexo e multifacetado. O designer é um dos intermediários entre as dimensões cronológica e cosmológica e dos diferentes protagonistas que atuam neste espaço. Neste sentido, a tarefa do designer se realizará através da configuração de formas poéticas do vir-a-ser. E para que isto ocorra é necessário mais que o conhecimento em áreas específicas do saber. É preciso o convívio e a compreensão da trama cultural, o *locus* em que a persona se identifica no seu estar no mundo” (BOMFIM, 2014, p. 25).

Atualmente, universidades como a PUC-Rio e a UFRJ, por exemplo, possibilitam a aproximação das ações do design com os da manufatura ou do artesanal, como parte do entendimento dos processos de design. Os estudos permeiam os aspectos estéticos, simbólicos, históricos, sociológicos e subjetivos, enfatizando a

interdisciplinaridade como um dos fundamentos básicos da prática do design. Como nos aponta Alberto Cipiniuk (2008):

“A importância do conceito de sociedade para o campo do design se define como espaço de legitimação do próprio termo, posto que não há design fora da sociedade.[...] Isto quer dizer que, ao estabelecer os critérios para a elaboração de seu projeto criador, o designer sempre terá como base de ação o campo social. [...] A ação criativa tem sua justificativa e verdade na própria sociedade” (CIPINIUK, 2008, p. 89).

Couto; Oliveira (2014, p. 9) no livro “Formas de Design”, colocam a importância de pensar a atividade e o papel do design como fruto de uma relação global, que inclui o meio, o lugar onde o objeto configurado se insere, o coletivo e a subjetividade, decorrentes da cultura, que se está presente na relação do sujeito com o objeto, sendo um caminho apontado por muitos estudiosos do design. Ainda segundo os autores (idem, 2014, p. 10) o design deve, assim, ser entendido não somente como uma atividade que dá forma aos objetos, mas como um tecido, uma rede, que agrupa o designer, o usuário, o desejo, a forma, assim como, o modo de ser e estar no mundo de cada um de nós.

Segundo Bonsiepe (2015) no livro “Do material ao digital”, o design tem um papel relevante na cultura material, sendo que suas atividades de planejamento e práticas afetam direta ou indiretamente a vida da sociedade sendo o próprio design sujeito e objeto desta dinâmica cultural.

Oliveira (2010) equipara os processos sistemáticos da criação dos objetos de carnaval como (artefatos, fantasias, alegorias e adereços), que se dá de uma “hibridização” de processos artísticos, artesanais e de design, a partir de técnicas e processos de sistematizações, usando a concepção de “Culturas Híbridas” de Nestor Garcia Canclini. Colocando o Carnaval (dado por Burke como prática cultural) na questão da criação (processos criativos) no sentido de produção/circulação/recepção, entende a produção de objetos com uma estética carnavalesca como uma das possibilidades de atuação de designers.

A cultura está vinculada ao próprio processo de formação das sociedades, expressando seus valores, seus gestos e seu comportamento, formando assim, sua identidade. Destas relações surge a construção da uma linguagem e de simbologias próprias de cada povo. O design acaba sendo o mediador entre artefatos e pessoas, representando assim um papel importante na construção da própria sociedade. Seu projeto perpassa caminhos que visam solucionar e melhorar as condições de vida dos

diferentes grupos sociais, colocando os indivíduos no centro desta construção e, para isso respeitando a cultura de cada grupo.

A cultura em uma sociedade é o somatório da produção de seus bens e valores que, inseridos no tempo e no espaço, caracterizam sua identidade. Sendo as atividades artísticas uma das manifestações mais expressivas desta sociedade, como, por exemplo, as próprias formas de representações do ser humano com o passar dos tempos. E é através dessas representações e dos demais objetos por ela produzidos que antropólogos, historiadores, sociólogos, entre outros caracterizam determinada sociedade. “A cultura é a expressão do ser, que se manifesta em todas as obras e atividades, é a condição poética do espírito no ato de conformar a matéria” (CIPINIUK, PORTINARI e BOMFIM, 2008, p. 61).

A relação entre o design, a cultura e a sociedade pode ser observada pela experiência empírica e para os referidos autores, o design é uma *práxis* que confirma ou questiona a cultura de uma determinada sociedade em um processo dialético, incorporando também ideais, incoerências e manifestações culturais desta mesma sociedade sendo que, a cultura material, se particulariza nos objetos dessas expressões, caracterizados por artefatos. A construção de uma cultura material através da criação e transformações de artefatos em sistemas tangíveis e intangíveis, influenciando práticas e relações sociais, tem sido uma das funções e talvez, “missão” do design.

O design pertence a esta área de indefinição, sendo que permeia entre a configuração de objetos de uso e sistemas de informação e na expressão cultural de uma sociedade quando se apropria de seus valores estabelecidos, e na cultura material dessa sociedade quando resulta de objetos que materializam esses valores. Assim, “Essa parece ser justamente uma das características do design: materializar ideias, valores e conceitos, configurando-os através de objetos utilitários, correspondentes às mais diversas necessidades, demandas e anseios sociais” (CIPINIUK, PORTINARI e BOMFIM, 2008, p. 62).

Em sua dissertação de Mestrado em Design/PUC-Rio, o professor Madson Oliveira (2006), buscou no conceito de “Culturas Híbridas” de Canclini, o entendimento da concepção dos artefatos produzidos por bordadeiras da comunidade de Barateiro (Itapajé/CE) que junto aos pontos de vendas geraram novas culturas. Oliveira (2006, p. 104) aponta que atualmente há um “hibridismo” entre a indústria e a produção artesanal, desde o momento em que a sociedade urbana incorpora aos seus objetos produções artesanais vendidas em feiras populares, praças ou, ainda, em centros comerciais e shoppings. O artesanal naquela

pesquisa foi estudado como produto da cultura material e sua produção como possibilidades de “formas particulares de design”.

João Dalla Rosa Júnior em sua dissertação de Mestrado em Design, também na PUC-Rio, intitulada “Design e memória: a economia simbólica da produção de Ronaldo Fraga.”, foi defendida em 2012. Nela, o pesquisador descreve Ronaldo Fraga (designer de moda) como um aglutinador de ideias processadas no âmbito de suas memórias para produzir artefatos do vestuário. Dalla Rosa realizou uma ação historiográfica sobre a memória, ainda que, com sua prática representa as relações sociais que estão em jogo no campo do design, cujo produto é apresentado sob a forma de coleções que revelam lugares de memória. Ronaldo Fraga, em entrevista recente à BBC Brasil, de 26 de abril de 2018, declarou que se o mundo parasse de produzir roupas, teríamos ainda roupas para uns trezentos anos, pensando na sustentabilidade.

Segundo o designer, precisamos produzir cultura que ficará como história para as gerações futuras. Gerar emprego e renda com reafirmação e apropriação cultural, estimulando a geração que está por vir a enxergar isso como valor, segundo ele, o vestir é um documento eficiente do tempo. O criador se coloca na concepção de Canclini (2008), que entende por hibridização cultural o desmoronamento da separação entre cultura popular, erudita e massiva relacionando-se também com a visão de Burke (2003) acerca das ideias compartilhadas por ambos sobre as redes transfronteiriças de cultura e troca de símbolos.

Para entendermos esta simbologia no figurino-baiana de Carmen Miranda, nos apropriamos da análise dos elementos visuais que foram usados em seu traje. Os pensamentos híbridos abordados acima nos remetem a uma ligação da cultura, do design e da hibridação dos diversos elementos visuais que integraram esta baiana em sua performance imagética.

3.2 ELEMENTOS VISUAIS IMPORTADOS DO TRAJE DE BAIANA

A mensagem visual é repleta de conteúdos e significados. Ela pode significar e/ou ressignificar, dependendo do contexto em que estiver inserida, numa constante produção de sentidos e o domínio destes elementos visuais faz parte do design contemporâneo. Unir o verbal ao visual de uma forma integrada é um desafio para qualquer designer. Para Bonsiepe (2011), há uma dicotomia entre as linguagens verbal e visual, com domínio da primeira sobre a segunda, sendo para o autor um dos grandes problemas do

design o uso da linguagem verbal para expressar conteúdos visuais, mas aposta nas novas tecnologias da informática como meio de unir as duas linguagens.

Segundo Dondis (2007), a linguagem verbal ainda é vista como mais importante por estar ligada a capacidade de pensar e tecer discursos. A linguagem verbal é vista como um meio de chegar a uma forma de pensamento superior ao modo visual e ao tátil. Mas, em contrapartida, a utilização conjunta de textos visuais verbais e não-verbais fortalece o discurso com o receptor. A autora defende a necessidade de um alfabetismo visual para a compreensão de mensagens visuais, tornando-as acessíveis a todas as pessoas e não apenas a designers, arquitetos e artistas. Alfabetizado visualmente, o espectador de uma mensagem visual elevaria sua capacidade de avaliar manifestações visuais, deslocando-se da esfera meramente intuitiva e transformando-se em um observador menos passivo e mais exigente.

A adequação entre forma e conteúdo para transmitir informações envolve uma combinação de imagens e palavras, literalmente uma combinação do verbal e do visual. E, segundo Dondis (2007), o compositor visual, neste caso o design gráfico (nota nossa), deve compreender os procedimentos através dos quais o organismo humano vê, influenciando estas respostas através das técnicas visuais. Trazemos, também, o conceito de Arnheim (2008) para a questão da visibilidade:

“Temos negligenciado o dom de compreender as coisas através de nossos sentidos. O conceito está divorciado do que se percebe, e o pensamento se move em abstrações. Nossos olhos foram reduzidos a instrumentos para identificar e para medir; daí sofreremos de uma carência de ideias exprimíveis em imagens e de uma capacidade de descobrir significado no que vemos. É natural que nos sintamos perdidos na presença de objetos com sentido apenas para uma visão integrada e procuremos refúgio num meio mais familiar: o das palavras” (ARNHEIM, 2008, Introdução).

O designer precisa ser o mediador desta relação do objeto com o usuário, estudar bem quem é o seu público e estar inserido no contexto social e cultural em que eles se encontram. O aspecto estético-formal não pode ser supervalorizado esquecendo o aspecto funcional e a real necessidade do público. A intenção é fazer com que o designer seja detentor de todo o processo gerador do produto e do seu contato com o seu público em uma relação de respeito ao ser humano e ao universo, neste viés comunicacional. No contexto do processo global da comunicação com o usuário, ele precisa deixar uma mensagem clara, entendível, ou seja, sem ruídos. As imagens são essenciais para a comunicação a partir da sua importância para a identificação das coisas do mundo.

Laplantine; Trindade (2003, pp. 2-4), afirmam que “imagens são construções baseadas nas informações obtidas pelas experiências visuais anteriores”. Desta forma, produzimos imagens porque as informações em nosso pensamento são de natureza perceptiva, sendo assim, são parte de nosso ato de pensar e não concretas, são a ideia de um objeto e não o próprio. As imagens não são passivas, elas se formam da maneira que percebemos o social, a natureza e as pessoas neste contexto. “O real existe a partir das ideias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida” desta forma o símbolo é colocado no interior da engrenagem social, caracterizando o afetivo dos indivíduos sobre uma mesma figura sintética.

“O simbólico se faz presente em toda a vida social, na situação familiar, econômica, religiosa, política etc. Embora não esgotem todas as experiências sociais, pois em muitos casos essas são regidas por signos, os símbolos mobilizam de maneira afetiva as ações humanas e legitimam essas ações. A vida social é impossível, portanto, fora de uma rede simbólica” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p. 6).

Através dos autores, percebemos que a representação imaginária é carregada de emoções e afetividade e certa poética, constituindo nas relações entre os sujeitos e os objetos. O processo do imaginário constitui-se da relação entre o sujeito e o objeto “que percorre desde o real, que aparece ao sujeito figurado em imagens, até a representação possível do real” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p. 9).

O design trabalha com esta expressão do imaginário, usando a imagem como mentora desta representação, um produto carrega simbologias diversas que irão se concretizar com o contato direto ao consumidor final, seja na vida cotidiana, como também, na Moda ou nas Artes Cênicas. Neste caso, por meio da concepção de um figurino que está carregado de história e símbolos. Segundo Portinari (2014, p. 212), o imaginário permeia toda relação do sujeito com objetos e imagens, sendo assim o design trabalha e lida com o imaginário na concepção e produção de seus objetos no campo do subjetivo.

Bonsiepe (2011, p. 116) reconhece que o designer, como produtor das distinções visuais e da semântica da cultura cotidiana, influi nas emoções, nos comportamentos e nas atitudes do usuário. As análises retóricas ligadas ao campo da linguagem nos meios de comunicação massiva, na publicidade, nos videoclipes e no infodesign, não atingem o cerne da questão, pois consideram o componente visual só como elemento secundário de sustentação. Isto é causado pela falta de um instrumental analítico-descritivo, que se encontra ainda em um estado rudimentar, se comparado com a retórica literária.

Este estudo abarca ainda o figurino, que em inglês é *costume design*, no mesmo âmbito desta questão: a interação entre estes campos do conhecimento pode contribuir com o entendimento do campo do design com fronteiras mais elásticas, comportando também essa discussão.

A questão de identidade se torna necessária à medida que as fronteiras vão sendo abolidas pelos avanços das telecomunicações. Rafael Cardoso (2011) reafirma ser necessário que se estabeleça um conhecimento projetual antes de 1960 para se construir uma identidade brasileira no campo do design. Para se dar consistência histórica a essas identidades, se faz necessário debater este viés da identidade nacional, ainda tão hegemônico e restrito no âmbito brasileiro. Ele afirma que “Na área do design, ainda estamos longe de qualquer consenso sobre o que viria a constituir uma identidade nacional, e, portanto, mais longe ainda de qualquer possibilidade eficaz de desmistificá-la em prol de outras expressões mais relevantes” (CARDOSO, 2011, p. 12).

Outros pesquisadores endossam esse pensamento, pois acreditam que:

“Pensar a atividade e o papel do designer como fruto de uma relação global, que inclui o meio, o lugar onde o objeto configurado se insere, o coletivo e a subjetividade, decorrentes da cultura, que está presente na relação do sujeito com o objeto [...]. Os novos paradigmas conduzem à compreensão de que, embora o conhecimento racional e científico seja essencial, a capacidade criativa é destruída se a enquadrarmos em um marco de referência muito rígido [...] O Design deve ser entendido não apenas como uma atividade de dar forma a objetos, mas como um tecido que enreda o designer, o usuário, o desejo, a forma, o modo de ser e estar no mundo de cada um de nós” (COUTO e OLIVEIRA, 2014, p. 09).

Assim, concordamos com a seguinte citação, tendo a interdisciplinaridade como palavra-chave para esta pesquisa, pois:

“A pesquisa produzida na área do Design permitirá uma melhor compreensão da materialidade e de sua visibilidade nos aspectos estéticos, simbólicos, históricos, sociológicos e no campo da subjetividade, enfatizado pela interdisciplinaridade como um dos fundamentos básicos da prática em Design” (OLIVEIRA, 2010 p. 19).

Anatole France mencionado por Gil Brandão no livro “A moda através dos tempos” (s/d), já escrevia no século XX:

“Se me fosse permitido escolher um livro qualquer entre aqueles que fossem publicados cem anos após minha morte, eu escolheria, meu amigo, uma revista de moda para ver como as mulheres se vestiriam um século após meu falecimento. E estes panos me falariam mais sobre a humanidade futura do que todos os filósofos, romancistas, pregadores e sábios” (BRANDÃO, s/d, p. 9).

Este breve relato é relevante, pois através da imagem registrada em uma revista de moda, pode-se perceber visualmente, além da roupa usada, a forma que era usada, analisando assim, através das imagens representadas, comportamento e identidade do espaço e do tempo. O que reforça Dondis (2007), o conteúdo nunca está dissociado da forma, mudando de acordo com o meio, o formato e a circunstância.

De acordo com as possibilidades criativas empregadas na criação e confecção do figurino-baiana de Carmen, elencamos a seguir os elementos visuais empregados por Carmen em suas apresentações.

Aqui analisamos os elementos do figurino-baiana de Carmen Miranda através de sua visualidade. Partimos da análise do filme e de sua estrutura na cena e, em seguida da análise do traje construído levando em consideração à letra da música “O que a Baiana Tem?”. Usamos as autoras Martine Joly (1996), Donis A. Dondis (2007), Peter Burke (2004) e Tânia Aparecida de Souza Vicente (2000) para metodologias de análise de imagem, pois eles tratam de questões relativas à leitura visual.

Para Martine Joly (1996), a imagem assemelha-se ou confunde-se com a realidade, imaginária ou concreta e passa por alguém que a produz ou a reconhece, o que depende da produção de um sujeito. A lembrança visual que predomina é a impressão de uma completa semelhança com a realidade. Para Dondis (2007, p. 13), a capacidade do artista de desenhar e reproduzir o ambiente tal qual ele lhe parece foi abarcado pela fotografia que possui a capacidade intrínseca de relatar, interpretar e expressar o que vemos.

Na década de 1930, Gilberto Freyre se utilizou de pinturas e fotografias para descrever os contextos históricos da época (BURKE, 2004, p. 14) mostrando assim, evidências a partir da iconografia. Peter Burke, em seu livro *Testemunha Ocular*, relata a importância deste estudo imagético como documento histórico. O autor direciona o pesquisador a atitudes de análise da imagem, chamando de iconografia ou iconologia a interpretação das imagens como sugestão à leitura, pelo sentido antes de uma análise mais intrínseca, antes de usá-las como evidência histórica.

Burke (2004, pp. 44-46) cita Roland Barthes ao dizer “leio textos, imagens, cidades, rostos, gestos, cenas etc.”. Nosso trabalho entende a importância destes diferentes meios de registros para se entender o âmago da questão a que se propõe, que é investigar a construção do primeiro figurino-baiana de Carmen Miranda. O autor cita também Panofsky ao entender que as imagens fazem parte da cultura e não podem ser

compreendidas sem conhecimento desta cultura, pois “Para interpretar a mensagem, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais”.

“O método iconográfico tem sido criticado por ser intuitivo em demasia, muito especulativo para que possamos nele confiar. Programas iconográficos estão ocasionalmente registrados em documentos que foram preservados, porém, em termos genéricos, temos de inferi-los, a partir das próprias imagens, caso em que a sensação de diferentes peças de um quebra-cabeça se encaixando, embora vivida, é bastante subjetiva” (BURKE, 2004, p. 50).

Nossa pesquisa não só usa o método iconográfico, como também entende que ele é fundamental para compor a história, o contexto e a análise pretendidos pelo estudo, sendo um somatório de todas as informações encontradas. Usamos a iconografia como uma aliada a nosso favor. Já Vicente (2000, p. 157) nos informa que a análise de imagens implica escolhas do melhor método a ser aplicado: a semiótica, a iconografia, ou até a junção das duas metodologias. A autora acredita que a análise das imagens compõe um campo a ser desenvolvido e entende a interdisciplinaridade como grande aliada a este processo.

Tanto Burke (2004), como Vicente (2000) se utilizam da iconologia em três níveis que são fundamentados em Panofsky³⁰, que usamos aqui, pois o primeiro se dedica à identificação e descrição da forma e da cena, tendo em voga seus elementos construtivos. O segundo, por sua ligação com contexto histórico ou cultural (com apoio de textos e documentos), presta-se ao embasamento das imagens analisadas. O terceiro, a iconologia ligada aos valores simbólicos, demonstra o elo entre o figurino-baiana, a performance de Carmen e a aquela música propulsora destes elementos.

Como já foi citado, em 1939, estreou o filme “Banana da Terra”, filmado em 1938, e foi o último filme brasileiro de Carmen Miranda. Com argumento de João de Barros e Mário Lago, teve participações de diversos artistas e números musicais, como: Oscarito, Almirante, Dircinha Batista com “Tirolesa”, Orlando Silva com “Jardineira” e ainda, Emilinha Borba, Carlos Galhardo, o Bando da Lua, entre outros. Inicialmente, neste filme Carmen cantaria “No Tabuleiro da Baiana”, de Ary Barroso. Mas, o compositor não concordou com o valor a ser pago pelos direitos autorais da música. Desta forma, recorreram a Dorival Caymmi, ainda desconhecido do grande público à época, com a música “O Que é Que a Baiana Tem?” (CASTRO, 2005, p. 167; GIL-MONTEIRO, 1989, p. 61; SAIA, 1984, p. 31; NASSER, 1966, p. 102). É unânime

³⁰ PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology*. New York: Oxford UP, 1939.

também que foi Carmen a responsável pela indicação do novo compositor e de que, provavelmente, ela mesma desenvolveu o primeiro traje, pois:

“Carmen se encantou com a música e imediatamente, confeccionou um traje especial de baiana, sendo que na noite seguinte gravava o número para completar o filme. Fez enorme sucesso e até popularizou a palavra balangandãs, pouco conhecida no sul, lançando definitivamente para o sucesso Dorival Caymmi (sic). Em um cenário de papel crepom, com lua merencória e tudo, Carmen lançava a famosa baiana estilizada que muito daria o que falar” (SAIA, 1984, p. 31).

Mais à frente, ainda neste capítulo, damos maior espaço para apresentar o figurino-baiana e as origens deste traje. Por enquanto, é importante continuar a contextualização sobre o filme e conseqüentemente à performance de Carmen.

O filme “Banana da Terra” estreou no Cinema Metro-Passeio, em 10 de fevereiro de 1939. Ainda no mesmo ano, foi incluído no filme a cena “Laranja da China”. Estas informações e a Ficha Técnica do filme foram retiradas da biografia de Carmen, de Cássio Barsante (1994, p. 243).

A criação do figurino-baiana de Carmen Miranda para o filme seguiu a letra da música “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, conforme transcrição a seguir:

“Que é que a baiana tem?
Tem **torço 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!**
Quando você se requebrar
Caia por cima de mim
Caia por cima de mim
Caia por cima de mim
O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?
Tem torço 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!

Só vai no Bonfim quem tem
O que é que a baiana tem?
Só vai no Bonfim quem tem
Um **rosário de ouro**, uma bolota assim
Quem não tem **balangandãs** não vai no Bonfim
Um rosário de ouro, uma bolota assim
Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim
Oi, não vai no Bonfim
Oi, não vai no Bonfim
Um rosário de ouro, uma bolota assim
Quem não tem balangandãs não vai no Bonfim
Oi, não vai no Bonfim
Oi, não vai no Bonfim”

(Fonte: <https://www.lettras.mus.br/dorival-caymmi/356574/>, grifo nosso).

As palavras grifadas chamam atenção para a letra da música que faz referência à indumentária da baiana tradicional, que frequenta o Bonfim (Salvador-BA), fazendo referência à ocasião festiva e simbólica que acontece com a lavagem da escadaria daquela igreja. Observamos que Carmen Miranda explorava esses elementos que grifamos na letra da música, pois entendemos que a artista, ao se apresentar, os remarcava com os movimentos dançantes e parecem ter sido propulsores da criação do figurino, como vemos mais adiante.

Com relação às filmagens de “Banana da Terra”, esclarecemos que Braguinha e Alberto Ribeiro apresentaram a música “Pirolito”, que se encaixava perfeitamente no cenário e figurinos anteriores. “Caymmi explicou-lhe o significado de certas referências da letra. O torço de seda era o turbante; o pano-da-costa, o xale. Um rosário de ouro, “uma bolota assim”; “Quem não tem balangandãs, não vai no Bonfim...”. Os balangandãs eram penas de figas e amuletos de metais nobres, junto a objetos de ferro, madeira e osso e representavam um pedido ou promessa. Quem os usava eram as negras do partido-alto da Bahia, ex-escravas e que guardavam ouro e prata em casa. No entanto, no Rio de Janeiro, ninguém conhecia a palavra. Ruy Castro afirma que Caymmi passou a assessorar Carmen na produção da fantasia e coreografia (CASTRO, 2005, pp. 169-170).

Abaixo, apresentamos a Fig. 26 que mostra o desenho esquemático de uma baiana trajando a indumentária tradicional, composta por: torço (na cabeça); argolões (nas orelhas); colares de contas (no pescoço); xale representando o pano da costa (no ombro direito); bata de crivo ou enfeitada com rendas (no tronco); braceletes (nos braços); saia armada ou engomada (presa na cintura) e chinelos (nos pés). Ao compor a

música, “O que é que a baiana tem?”, Dorival Caymmi usou estes elementos destacados acima como ponto focal de sua música.



Fig. 26: Desenho de uma baiana tradicional

Fonte: <https://www.bahia.ws/traje-das-baianas/>. Acesso em 07 set. 2019

De alguma forma, Carmen Miranda considerou também esses elementos tradicionais da indumentária típica dessa baiana para se vestir e performar ressaltando todos eles, primeiramente, no filme “Banana da Terra” (Fig. 27); depois, em inúmeras reinterpretações estilizadas e adaptadas às fases que se sucederam a este momento. Devido ao tempo desde a filmagem, em 1938, a imagem que temos sobre a cena do filme em que Carmen aparece vestida com seu figurino-baiana não apresenta boa qualidade, além de ser em preto e branco, o que nos limita quanto ao entendimento das cores reais. Mas, notamos que todo o figurino apresenta bastante brilho, seja nos tecidos, ou nos acessórios.



Fig. 27: Carmen Miranda com seu figurino-baiana para o filme “Banana da Terra” (1939).
Fonte: BARSANTE, 1994, p. 29

No figurino-baiana acima, remarcamos algumas partes para depois proceder à análise. Ela usa: um turbante cobrindo todo o cabelo, com uma cesta de palha ou vime preenchida com frutas (na cabeça); grandes argolas de contas penduradas (presas ao turbante); inúmeros cordões com bolas grandes (no pescoço); xale (por cima do ombro direito); blusa curta no mesmo tecido e padronagem da saia, deixando a barriga à mostra, com mangas curtas (no tronco); muitas pulseiras de contas (nos braços); saia longa e com roda larga em tecido dourado de cetim com listras verdes e vermelhas (enviesadas), proporcionando caimento, presa à pala ajustada ao quadril.

Toda a indumentária possui muito brilho. Mesmo a imagem não mostrando, a artista deveria estar calçando suas já conhecidas sandálias de salto plataforma que, cobertas pela saia, encompridavam sua silhueta propositalmente. Aliás, o adereço de cabeça, apontando para o alto com a cestinha, também contribuía para o alongamento de sua figura.

Alertamos aqui que na década de 1930, parte deste visual era usado pelas grandes estrelas de Hollywood e inseridos em revistas especializadas de moda (Fig. 28), o corte era enviesado, o que dava um maior movimento a mesma, além da grande fluidez, este forma modelar foi creditada a Mme. Vionnet. E que o turbante, já era usado

durante a Segunda Grande Guerra pelas mulheres que não tinham mais, no momento, recursos físicos para cuidar dos cabelos, já que muitos destes recursos iam para armamentos (Fig. 29). Isso reforça a astúcia de Carmen em estar atenta ao conceito de moda, misturando elementos brasileiros à moda da atualidade à época.



Fig. 28: Vestidos de Noite, Mme. Vionnet, 1938³¹.

Fig. 29: Cabelo em forma de turbante e sandália plataforma³².

A sandália enfeitada da música deu lugar às plataformas de Carmen, que sabemos por diversas leituras que aumentavam a artista em 10 ou 15 cm em sua estatura de apenas 1,52 cm de altura. Linda O’Keeffe (1996, pp. 348-349) informa que sandália plataforma tem ligação com os chamados *chapins* (Fig. 30), plataformas usadas no século XVI pela nobreza para sair de casa sem sujar os sapatos e que, no final de 1930, Carmen Miranda introduziu esse recurso para alongá-la em shows e apresentações.

³¹ Fonte: FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda**. Tradução: Débora Chaves, Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Sextante, 2013, p. 247.

³² Fonte: SEELING, Charlotte. **Moda o século dos estilistas – 1900-1999**. Colônia: Könemann, 19999, p. 207.



Fig. 30: *Chapin* veneziano de cortiça com forração de veludo, 1600
Fonte: O'KEEFFE, 1996, p. 354

As sandálias plataformas tornaram-se moda em Hollywood, sendo também reinventadas por designers europeus, como Salvatore Ferragamo (estilista italiano) que criou sapatos cujas plataformas eram de materiais sintéticos, pela falta de couro e madeira. A Fig. 29 está identificada como uma sandália de Ferragamo, datada com o ano de 1938, data anterior à ida de Carmen Miranda aos Estados Unidos, demonstrando o espírito *avant garde* da artista. Esse tipo de solado saiu de moda no período do pós-guerra e retornou no final dos anos de 1960, novamente.



Fig. 31: Plataforma de Salvatore Ferragamo (sandália arco-íris), feitas de camadas de cortiça coloridas - 1938.
Fonte: O'KEEFFE, 1996, p. 355

Na Fig. 32, apresentamos um calçado com solado elevado desenvolvido para Carmen Miranda e demonstra corte anatômico na parte da frente da plataforma, como observado na figura e era empregado para evitar a derrapagem da artista ao dançar. Esse recurso era usado como uma espécie de “freio”, caso fosse preciso se equilibrar durante a performance. Essa informação foi obtida em depoimento à pesquisa fornecida pelo diretor do Museu Carmen Miranda, César Balbi.



Fig. 32: Plataforma de Carmen Miranda, anos de 1940
Fonte: Acervo Museu Carmen Miranda - N° de Identificação: 000196.

A criação das plataformas de Carmen Miranda data de 1934 e são anteriores ao desenvolvimento de seu figurino-baiana, mas que foi depois incorporado aos trajes da artista. Isso demonstra a versatilidade de Carmen ao adaptar uma característica histórica das *chapins* ao seu biótipo, que “crescia” ao utilizar as sandálias plataformas.

Para explorarmos melhor o contexto em que o figurino-baiana aparece, extraímos do filme “Banana da Terra”, a cena em que Carmen Miranda aparece usando o traje. Analisamos sua iconografia quanto à ambientação, o figurino e à performance de Carmen. Ao que parece, estes elementos foram fundamentais para compor a sua primeira aparição com a vestimenta de baiana que a lançaria para o estrelato internacional. Alertamos que as imagens foram retiradas de vídeos disponíveis no YouTube³³, em que fizemos um “print”, tentando uma melhor solução imagética.

Ao assistirmos o filme, nos surpreendemos com a primeira cena, pois descobrimos o filme começa com uma imagem icônica do Rio de Janeiro mostrando o Cristo Redentor, muito embora a música remetia à Bahia. Tudo, evidentemente, em tons de cinza, pois a tecnologia de filmagem era em preto e branco. Ao fundo, o som gingado da música “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi e, em seguida, a voz de Carmen Miranda, ainda neste cenário.

³³ Filme O QUE É QUE A BAIANA TEM? (REMIX, 2009). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ogocPE7WaI>. Acesso: 10 jan. 2019.



Fig. 33: Imagem inicial do filme “Banana da Terra”

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3ogocPE7WaI>. Acesso: 10 jan. 2019

A seguir, na segunda cena (Fig. 34), Carmen Miranda aparece localizada no centro da imagem, de pé, interpretando uma baiana estilizada, acompanhada de rapazes dispostos nas laterais, sentados, mas caracterizados como “malandros cariocas”, vestindo camisas listradas com calças brancas e chapéus Panamá. Os rapazes não são participantes do Bando da Lua, como pode parecer, à primeira vista, uma vez que esse grupo se apresentou com ela durante boa parte de sua carreira. Mas, são dançarinos do Cassino da Urca, de acordo com Ruy Castro (2005). Ao fundo um cenário em forma de painel, mostrando uma Rua da Bahia com seus casarios e a lua ao fundo. Este cenário, segundo consta na literatura sobre o filme “Banana da Terra”, já estava pronto para a primeira música que seria apresentada, “Na baixa do sapateiro”. No entanto, como já citado anteriormente, foi aproveitado para o número musical em que Carmen se apresentou, cantando “O que é que a baiana tem?”.



Fig. 34: Segunda cena do filme “Banana da Terra”

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3ogocPE7WaI>. Acesso: 10 jan. 2019

Na sequência, apresentamos a Fig. 35, na qual “printamos” oito momentos do vídeo em que Carmen dança e canta a música de Dorival Caymmi. Essa série de imagens demonstra a artista se apresentando, ao ressaltar as partes do figurino-baiana, levando em consideração a letra da música: ora, mostrando o adereço de cabeça; ora, apontando para as argolas; ora, mostrando o xale; ora, balançando os braços e os quadris; ora, revirando os olhos. Toda sua performance só fez reforçar o carisma da artista que era conhecida pelo sorriso largo, que era descrita como aquela que tinha luz própria.

Sobre a performance de Carmen, observamos uma sensualidade em movimentos ondulantes em que, por vezes, a artista segura a saia; revira os olhos; mexe os ombros e as mãos em movimentos circulares, e remexe os quadris. Tanto a música de Caymmi, quanto as movimentações de Carmen levaram a sensualidade típica das latinas, no filme e nas apresentações posteriores.

Nas cenas seguintes do filme, notamos um reforço na atuação de Carmen com a ajuda dos dançarinos que, um a um, se aproxima da artista apontando para as partes de seu figurino-baiana. No intervalo entre as estrofes e ao final, Carmen performa explorando o cenário, requebrando e mostrando sua graça, o que acontece duas vezes durante a cena.



Fig. 35: Fragmentos do filme “Banana da Terra”, com Carmen interpretando O que é que a baiana tem?
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3ogocPE7WaI>. Acesso: 10 jan. 2019

3.3 DESIGNERS DE SI MESMA: CARMEN MIRANDA COMO PRODUTO E PRODUTORA DE SEU VISUAL

Stella Caymmi, nos mostra que Dorival Caymmi aproveitou a tradição oral da cidade da Bahia, em especial a origem africana dela:

“O oral exercita a memória e guarda a poética da coisa. Tem mais duração. Uma coisa que você raciocina tem uma fixação melhor que talvez na leitura. Na leitura você perde um pouco, você pode pular. Mas a memória não trai você. A parte oral você segura bem, porque tem som, tem o mistério que provoca, que incita a buscar, a fazer sua própria imagem, sua dedução” (Dorival Caymmi *apud* CAYMMI, 2001, p. 39).

Nesta fala do próprio compositor, descrita por Stella, demonstra que a memória oral é ativada pela sonoridade da música, apontando que o ouvinte passa a fazer sua própria dedução. Acreditamos que foi a opção que Carmen Miranda usou juntando elementos da moda à época, registros do que percebeu em sua visão das baianas que visualizava na cidade do Rio de Janeiro e as leituras que já estavam sendo feitas desta imagem de baiana pelas artistas do Teatro de Revista, além, é claro, da música de Caymmi “O que é que a baiana tem?” que já vinha carregada de símbolos. Só nesta fala já podemos resgatar o hibridismo cultural que é tão defendido por Hall (2006) e por Canclini (2008).

Percebemos que a criação do figurino-baiana tinha todos os elementos construtivos de várias informações ligadas ao tempo/espço que ali estavam inseridas, em que seus colaboradores parecem conhecer a mesma fonte temporal e espacial da época. Nesse sentido, entendemos que cada um a seu modo contribuiu para esta construção de um imaginário sobre a Bahia, reforçando que, por características já apontadas aqui, Carmen Miranda foi a orquestradora desta concepção, já que tinha total domínio de seu corpo, de sua performance e da técnica da construção vestimentar.

De acordo com Mônica Moura (2008), os campos da moda, arte e design (acrescentamos aqui o figurino) referenciam e refletem fatores culturais de uma época, e também podem propor ou representar contextos de questionamentos relativos a valores, pensamentos e agir de uma cultura em determinado momento, como na seguinte passagem: “O objeto de moda, de arte, seja design, pode ser entendido como reflexo de seu tempo e de sua sociedade”. Assim, entendemos que para construir o seu objeto, Carmen uniu estes três campos do conhecimento, utilizando-se de elementos comuns na análise de composição visual, como: formas, cores, linhas, volumes e texturas (MOURA, 2008, pp. 38-39).

Isso significa que os elementos usados por Carmen Miranda na construção de seu figurino-baiana, acrescidos ao imaginário popular e ao contexto histórico e cultural da época, foram responsáveis pela representatividade da artista, tornando-a um mito até hoje com apelo inspiracional na criação de produtos para os seguimentos diversos, como: na moda, nas artes cênicas, na arte e, inclusive, no design.

Recorrendo aos dados biográficos da artista, descobrimos que aos dez anos Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955) já demonstrava habilidades e aptidões que um dia lhe seriam úteis. Sua coleção de bonequinhos tinha um vasto estoque de roupas, costuradas à mão por ela mesma com retalhos e sobras de tecido (CASTRO, 2005). Já adulta, com 1,52 de altura, pele morena, olhos verdes bem vivos, corpo e dentes perfeitos, sabia do seu poder de sedução e como usá-lo. Tinha agilidade de raciocínio e uma resposta sempre pronta para todas as perguntas, segundo o mesmo autor.

A irmã Olinda foi sua mentora tanto na música como na costura, além de fazer boas combinações de roupas valorizando pontos fortes e escondendo os fracos. Os biógrafos de Carmen também informam que no ano de 1925 ela trabalhou na *Maison La Femme Chie*, de Luiz Vassalo Caruso, situada à rua do Ouvidor, 141 comandada por Madame Boss. Lá foi onde Carmen aprendeu a confeccionar chapéus, indo trabalhar no balcão. Carmen sabia seduzir a cliente e o que colocava em si já, à época, fazia sucesso. Mais tarde, ela trabalhou também na loja “A Principal”, de moda masculina, situada em frente à Confeitaria Colombo, na rua Gonçalves Dias, 55 (CASTRO, 2005, pp. 23-25).

Nasser (1966, pp. 57-58) pontua que Carmen, à época, já se mostrava uma espécie de *influencer*, se portando como modelo de suas criações. Ligamos essas informações relativas à confecção dos chapéus com a criação/feitura de seus turbantes que ela mesma passou a usar quando se tornou artista.

“Seu jeito para desenhar ou dar um toque diferente em qualquer tipo de adereço foi percebido fora da loja e passou a render-lhe uns trocados extras, na forma de chapéus para as amigas ou para as mães delas. E, nos fins de semana, Carmen ainda encontrava tempo para costurar seus próprios vestidos. Resolvia de manhã que, à noite, sairia de vestido novo, inspirado em algum modelo que vira no cinema ou no Jornal das Moças — cortava o tecido, levava-o à Singer e, no fim da tarde, estava pronto. Já tinha, então, um considerável guarda-roupa, que praticamente só lhe custara a matéria-prima” (CASTRO, 2005, pp. 24-25).

Segundo Gil-Monteiro (1989), Carmen era bem espontânea e se esmerava na rádio para agradar o auditório que vinha ouvi-la “O público e a cantora tinham consciência de que o que ela cantava originava-se do povo e por fazer parte do

repertório de Carmen, a música legitimara o seu significado popular” (GIL-MONTEIRO, 1989, p. 43). Na Rádio Mayrink Veiga ela assinou um bom contrato e em 1933 já era conhecida como a “Pequena Notável” (idem, pp. 40-43).

Como já citado, outras fontes, como Martha Gil-Monteiro, Aurora Miranda, Carmen de Carvalho Guimarães e Dorival Caymmi observam que Carmen era capaz de sintetizar tudo que se relacionava à sua própria imagem, pois tinha domínio de seu corpo e consciência de sua silhueta, seus gestos, suas roupas e seus figurinos. Pelo que reunimos, entendemos que Carmen era participante ativa e presente no processo de criação e confecção de seus figurinos.

A primeira moradia da família foi na Rua da Candelária, no Rio de Janeiro descreve Nasser (1966). Com a reforma de Pereira Passos a Candelária passou a ser uma zona mais ligada aos negócios, o que valorizou o bairro deixando os aluguéis mais caros, desta feita a família mudou-se para a Lapa, em 1915. Nesta época, durante o dia a Lapa era extremamente familiar e a noite virava um lugar de malandragem, tendo cafetões, leões-de-chácara e navalhistas como frequentadores (CASTRO, 2005, pp. 15-16). Isso parece relevante à medida em que esse ambiente pode ter influenciado nas escolhas da artista.

Gil-Monteiro (1989) revela que Carmen estudou em colégio católico, situado na Lapa, e agradeceu mais tarde a formação de seu caráter por tê-la ajudado a enfrentar este ambiente de “malandragem” característico da Lapa à época e logo depois a família fixou residência na Travessa do Comércio, no Centro da cidade do Rio de Janeiro, onde sua mãe abriu uma pensão.

Nicolau Sevckenko (1998, pp. 614-615) nos ajuda a entender a trajetória do meteoro moderno Carmen. Relatados por seus depoimentos, era fascinada por cinema e almejava ser estrela. Seu talento e seu esforço pessoal a tornaram especialista na linguagem não-verbal, como: “risos, olhares, gestos, poses, movimentação corporal, coreografias, maquiagem, penteados, roupas, chapéus, adereços, saltos altos, gritos, gemidos, sussurros, canto e encanto” e quando chegou aos grandes veículos de comunicação já era estrela completa praticamente. O autor aponta que “Não só entendeu a natureza da cultura moderna, mas usava as tecnologias para o máximo proveito de suas qualidades expressivas”.

O conhecimento técnico adquirido pela costura e pela criação presentes, apontadas aqui, em sua trajetória, unidos ao ambiente em que cresceu, como descrito acima, nos faz crer na relevância da palavra *self-design* a ela por nós atribuída.

Afirmados ainda por seu domínio performático e, por cuidar ela mesma de seus contratos, transmitia uma personalidade consciente e preparada para sua trajetória. Carmen sabia aonde queria ir e como chegar lá. Desde nova, esteve ligada à moda, tanto europeia, através das revistas e do cinema, quanto o que acontecia em seu “país”, Brasil, em termos de transformações e de necessidades que surgiam com estas mudanças. Tinha preparo técnico para saber conduzir sua carreira, sua performance e seu figurino e o desejo do Brasil à época de se fazer representar. Viu na figura da baiana a oportunidade para se tornar o que se tornou.

O catálogo da coleção Haroldo Coronel revelou algumas peças desconhecidas até então, quando do leilão organizado por Soraia Cals, no início de junho de 2020. Em muitas das fotos, Carmen demonstrava trejeitos e formas de colocar os colares, dispostos como quando apareceu pela primeira vez com seu figurino-baiana, mas nesse caso em 1935 (Fig. 36). A artista era ligada às novidades da moda, segundo vários de seus biógrafos e estudiosos. Por conta de sua baixa estatura, pediu ao seu sapateiro que fizesse uma plataforma de 15 cm, para alongá-la, ainda em 1934, assim como ela mesma fez seus primeiros turbantes com a mesma intenção, tornar sua estatura mais longilínea nos seus shows.

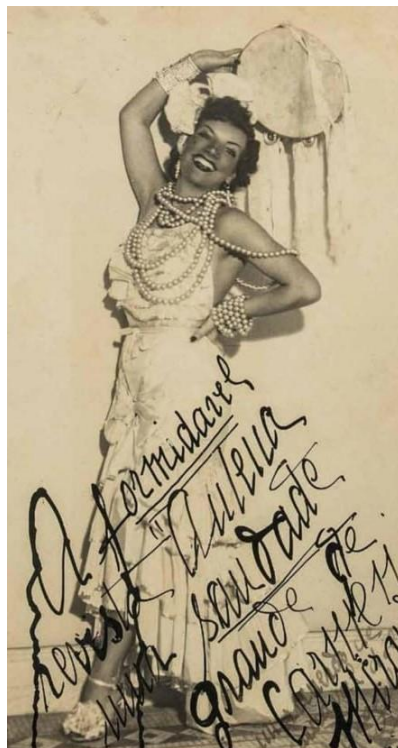


Fig. 36: Foto 261 com dedicatória de Carmen à Revista Argentina Antena datada de 20/10/1935.
Fonte: Catálogo Exposição Coleção Haroldo Coronel, 2020, lote n° 261.

Como já informamos aqui, no filme “Voando para o Rio” (1933), vimos a atriz afro-americana Etta Moten vestida à baiana, revirando os olhos e com trejeitos parecidos com os que Carmen usaria mais tarde. No entanto, descobrimos que esse filme foi veiculado no Rio de Janeiro, no Cine Odeon, lugar *habitué* de Carmen. Ademais, localizamos um anúncio de jornal convidando para a apresentação de Etta Moten no Cassino da Urca (Fig. 37), em 1936, quando Carmen iniciava suas apresentações por lá. Esses fatos poderiam ter influenciado diretamente nas performances de Carmen? Muito provável que sim. No mínimo ela tomou contato com a forma peculiar de Moten ao se apresentar no referido filme, pois é inegável a semelhança nas performances de ambas: Etta Moten e Carmen Miranda.



Fig. 37: Anúncio de show de Etta Moten, no Cassino da Urca.

Fonte: Diário carioca, 28-05-1936, ed. 2412, p. 3. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Entendemos que, em parceria com outros artistas, figurinistas e costureiras, era Carmen quem ditava e supervisionava o que iria vestir. Assim, acreditamos que ela centralizava todo o processo de criação e confecção de seus figurinos, refletindo em suas performances. Talvez hoje pudéssemos reconhecê-la pelo termo, anacrônico para a época, “designer de si mesma”.

Ruy Castro afirma que Carmen Miranda criou seu primeiro figurino-baiana para o filme “Banana da Terra”, acrescentando toques pessoais aos elementos que a letra da música de Dorival Caymmi apontava. O turbante ainda era modesto, a cestinha pequena com apliques de pérolas e pedras, as argolas eram de contas, o xale de renda com fios dourados, enquanto a bata e a saia eram brilhantes, com listras verdes e vermelho fúcsia.

Estas cores fotografavam bem na tecnologia preto e branco e Carmen sabia disso, segundo o autor (CASTRO, 2005, p. 172). Balieiro (2014a, p. 87) pontua que esta criação se deve à expertise de Carmen com a costura e à moda compondo suas baianas.

Em sua biografia, Aloysio de Oliveira, que fazia parte do Bando da Lua, confirma a criação de Carmen em sua primeira baiana, afirmando sua habilidade de chapeleira e costureira, recriando a história da troca da música para o filme e que estava junto ao Almirante, na passagem de Dorival Caymmi (OLIVEIRA, 1982, p. 63).

Os acessórios e a cestinha de frutas foram comprados, com assessoria de Caymmi, na Casa Turuna, especializada em fantasias para teatro e carnaval, na Avenida Passos, sendo que o mais importante no figurino eram os balangandãs. Assim, o autor afirma que os balangandãs usados por Carmen também foram estilizados em colares e braceletes de diversas formas, como diferencial das baianas anteriores (CASTRO, 2005, pp. 171-172).

Martha Gil-Monteiro registra que no Carnaval seguinte ao lançamento do filme “Banana da Terra”, os homens usaram nas ruas a fantasia de baiana inspiradas em Carmen e as mulheres que não frequentavam, na época, às ruas, exibiram as suas fantasias de baiana estilizadas nos bailes e salões. A autora ratifica que Carmen não foi a primeira a usar a baiana nas telas, pois cita que Dolores Del Rio já usara um traje desses em “Voando para o Rio”, filme de 1934, da RKO, apesar de destacar que foi Carmen que a imortalizou (GIL-MONTEIRO, 1989, p. 66). No entanto, nossa pesquisa observa que quem usou uma baiana estilizada no filme “Voando para o Rio” foi a atriz Etta Moten, o que nos faz desacreditar da informação.

A autora tenta explicar as origens dos elementos acrescentados por Carmen, como, as pesadas joias dos escravos, o turbante de inspiração africana com o toque das frutas tropicais, e o contraste das cores inspiradas na flora brasileira. Já o jornalista e biógrafo de Carmen, Cássio Barsante (1994) afirma que o povo brasileiro teve afinidade com o traje por este trazer origens africanas e indígenas.

No cinema hollywoodiano, Carmen teve vários outros colaboradores, com nomes de figurinistas famosos interferindo em seus trajes:

“No início, com sua imaginação fértil, ela criou a maioria das suas fantasias, Walter Florell, o chapeleiro da gente rica e famosa em Nova York, mais tarde importaria suas próprias ideias ao portentoso turbante e o expandiria. Vários famosos especialistas de moda em Hollywood, Helen Rose, Gween Wakeling, Travis Banton, Sascha Brastoff e Ivonne Wood, enriqueceram a fantasia empregando os mais requintados materiais, plumas, lantejoulas e pedras semipreciosas” (GIL-MONTEIRO, 1989, p. 66).

Em entrevistas na internet, Aurora Miranda, irmã de Carmen e sua sobrinha, Carmen de Carvalho Guimarães, assim como o compositor Dorival Caymmi falam de Carmen como criadora de suas próprias baianas e do poder que Carmen tinha de sintetizar tudo que se relacionava à sua própria imagem.

Ainda através de depoimento de sua sobrinha Carminha para o São Paulo Fashion Week (SPFW), que teve Carmen Miranda como homenageada, datada de 21 de jan. de 2009:

“Desde mocinha, ela criava as roupas dela. Antes de se tornar a baiana customizada, todo o visual que usava nos shows era feito por ela mesma. Até depois que ela foi para os Estados Unidos e tinha a possibilidade de ter tudo, ela manteve um quarto imenso de costura em sua casa e lá confeccionava parte dos figurinos” (SPFW, 2009).

De acordo com Gil-Monteiro (1989), em 1939 Carmen incorporou a canção e a baiana no seu show do Cassino da Urca. A autora observa que a vestimenta de baiana era considerada menor, já que era usada pelas baianas quituteiras nas ruas do Rio de Janeiro. Na opinião da autora, Carmen elevou o traje em sua estilização e o tornou moda com seu uso, pois:

“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 viu na Casa Turuna uma tarde quando passava pela Avenida Passos e cismara de comprá-las para seu turbante” (GIL-MONTEIRO, 1989, p. 64).

No catálogo do leilão da coleção de Haroldo Coronel, descobrimos duas fotos de uma turnê de Carmen, no interior de São Paulo, mais especificamente em Campinas, em janeiro de 1939, em que ela se apresenta num teatro performando com seu figurino-baiana, antes mesmo da estreia do filme, como vemos na Fig. 38.



Fig. 38: Carmen Miranda em turnê, em janeiro de 1939.
Fonte: Acervo Haroldo Coronel, 2020.

O programa de Pós-Graduação em Design da UFRJ tem caráter teórico-prático e pede, como uma das exigências, um resultado de caráter prático, além da escrita e defesa da dissertação. Decidimos ter como parte prática da pesquisa uma experiência desenvolvida em sala de aula, com estudantes de curso de graduação em artes. Por isso, elaboramos uma oficina aplicada no Curso de Graduação em Artes Cênicas – Indumentária da própria instituição, escolhendo para esta finalidade a disciplina de Adereços para Figurino. A ideia era trazer o pensamento do design de produto para a construção de adereços cênicos de figurino, entendendo esta proximidade nos processos construtivos, focando numa proposta projetual, como vemos no capítulo final dessa dissertação.

4. OFICINA DE ADEREÇOS: “A CHICA CHICA BOOM DO SÉCULO XXI” – UMA EXPERIÊNCIA PRÁTICA

Partindo do eixo constitutivo do próprio mestrado em Design (teórico/prático), surgiu a ideia de se desenvolver uma Oficina de adereços de cabeça com inspiração em Carmen Miranda, objeto de nossa pesquisa, uma vez que a artista se tornou um ícone de representatividade da Identidade Nacional. A proposta era utilizar as palavras-chave “brasilidade” e “tropicalidade” como mote de projetos visuais no contexto atual, lembrando que Carmen, se viva fosse, teria completado 110 anos em 09 de fevereiro de 2019. Até hoje ela continua a povoar o imaginário por meio de suas muitas “baianas” estilizadas que usou, levando o Brasil para as terras do “Tio Sam”, desde final da década de 1930 até sua morte, em 1955.

Para tanto, utilizamos como parceria para desenvolvermos de nosso estágio docente, a disciplina BAT410 – Adereços para figurino, ministrada pela professora Dra. Erika Schwarz, em 2019-1, que julgamos mais adequada para associarmos ao nosso trabalho. A referida disciplina apresentava as características necessárias ao desenvolvimento pedagógico, que traz em sua ementa o seguinte enunciado: “significado e importância do adereço atual, interpretação, criação e execução”.

Para a escolha dessa disciplina, levamos em consideração a forte presença dos adereços nas performances que Carmen apresentava, principalmente aqueles usados na cabeça, como: turbantes, torços, chapéus e toda série de adereços cênicos que a artista se utilizava, em função de: a) caracterizar sua “baiana” (que tradicionalmente trazia cestos e balaios com produtos para vender apoiados na cabeça) e b) alongar sua silhueta para o alto (em função de sua baixa estatura corporal).

O principal objetivo dessa disciplina é abordar a função e finalidade do adereço cênico, seu uso, seu aspecto, sua resistência nos diversos processos de fabricação, desde a pesquisa de formas, cores, materiais, estilos, definindo a diferença entre a cópia ou a criação livre de um acessório de indumentária, seguindo a linha conceitual de um espetáculo. A disciplina é ofertada obrigatoriamente para alunos do quinto período do curso superior de Artes Cênicas – Indumentária, mas é ofertada como disciplina optativa para outros alunos da EBA/UFRJ que podem cursar, respeitando a lotação e capacidade da turma. Em sua metodologia, a disciplina prevê os seguintes módulos: aulas expositivas onde são estudados os fundamentos teóricos e técnicos dos adereços

cênicos; trabalhos práticos, nos quais os alunos exercitarão as técnicas para sua confecção.

Assim, nossa oficina foi organizada em 03 eixos básicos para seu desenvolvimento: a) Pesquisa; b) Processo de construção das ideias propostas com adequação ao tema e; c) Desenvolvimento de um produto em forma de adereço cênico de cabeça. O ponto detonador que serviu de mote para nossa pesquisa foi o mesmo repassado ao alunado: a música “O Que é que a Baiana tem?”, de Dorival Caymmi, apresentada no filme “Banana da Terra” (1938 – 1939). O *briefing* foi: Como seria a figura de uma baiana estilizada no século XXI, utilizando como inspiração um artista contemporâneo?

A partir desse questionamento, partimos para a elaboração e desenvolvimento de uma oficina que tinha como objetivo geral a experiência em sala de aula para aplicar a temática de um adereço artístico criado para utilizarmos como parte da análise em nossa pesquisa de mestrado em Design. Dessa forma, utilizamos o estágio docente como estudo prático e material de análise na própria dissertação, considerando todo o processo de desenvolvimento dos alunos até o final da oficina. O objetivo específico era estimular nos alunos a pesquisa (sobre Carmen Miranda e outros artistas contemporâneos); buscar por elementos que representassem o Brasil e o tropicalismo como expressão plástico-visual e “respeitar” o estilo dos adereços utilizados por hibridação com artistas contemporâneos, de livre escolha individual e por afinidade dos alunos.

A ideia partiu da visualidade de duas releituras da baiana de Carmen Miranda, quando tomamos conhecimento de suas performances: a) da cantora Anitta vestida por Dolce & Gabanna para o *Rock in Rio Lisboa*, 2018 (Fig. 39 a e b) da cantora Gabi Amarantos, com turbante temático com elementos da região amazônica (lugar de origem da cantora) para o lançamento do clip/música “Sou + Eu”, com direção de Marcelo Sebá, de 2018 (Fig. 40).



Fig. 39: a) Cantora Anitta vestida de baiana para o Rock in Rio Lisboa e b) detalhe.
Fonte: <https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-e-beleza,anitta-usa-look-inspirado-em-carmen-miranda-no-rock-in-rio-lisboa,70002367799>.

Percebemos que na primeira versão a estilização, embora luxuosa, não apresentava características do perfil artístico de Anitta em virtude de seu estilo musical e pessoal e, mais tarde, quando apresentada aos alunos percebeu-se que só os brincos em “A” demonstravam, talvez, uma tentativa de identidade associada à cantora (Fig. 37b).

Já na segunda versão, Gabi Amarantos se apresentava com uma identificação regional e cultural muito forte, pois seu “turbante” continha açaí, folhas de açaizeiro, garrafadas e o boto cor de rosa, elementos característicos da região paraense e da cultura da cantora. Além disso, sua estética “afro-tropical” transparece um “tropicalismo amazônico”, unindo Carmen Miranda à regionalidade de Gabi Amarantos (Fig. 40).

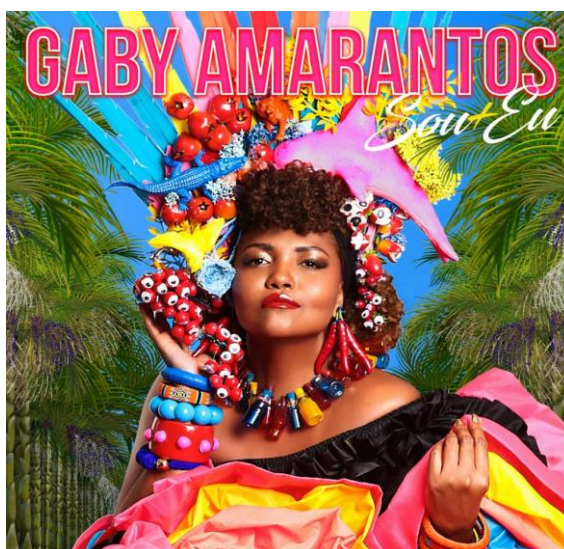


Fig. 40: Gabi Amarantos com o turbante “afro tropical” a la Carmen Miranda. Fonte: <https://rotacult.com.br/2018/05/gaby-amarantos-fala-de-empoderamento-e-carmen-miranda-em-sou->

Como seria aplicar este conceito e a figura de Carmen em artistas da atualidade? Como, partindo da hibridação principalmente apresentada por Gabi Amarantos, ficariam outros artistas contemporâneos? Desta forma o aluno se envolveria no processo pela escolha da artista de sua preferência e conhecimento, aproximando Carmen de artistas contemporâneos.

4.1. SOBRE ADEREÇO

Mesmo com pouco material bibliográfico brasileiro, fizemos uma contextualização sobre adereço, sem pretender esgotar o assunto. Para tanto, apoiamos na dissertação de Carlos Alberto Cunha, recentemente defendida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da UNIRIO (2019). Nela, o autor faz uma reflexão a respeito do adereço teatral, sua função e seu processo, além de dissertar sobre o trabalho do aderecista, discutindo o conceito dos adereços através de diferentes terminologias. Ele se utilizou, como referencial teórico Pavis (1999), Campos (1989), Teixeira (2005), Castro e Costa (2010), dentre outros.

Cunha (2019), por meio de alguns dicionários da área teatral, descreve os conceitos de adereço como sendo um objeto de adorno que completa o vestuário: o adereço como um ornamento/enfeite e o adereço como sendo uma peça manipulável ou não. Desta forma, todas as definições são apresentadas como sendo um elemento secundário, mas que no contexto teatral passa a adquirir novos significados.

Vale a pena revisar o trabalho de Cunha (2019), que cita autores e suas definições para o adereço:

Ubiratan Teixeira afirma que “acessório é qualquer elemento físico e material que sirva para completar um figurino e caracterizar a personagem (sapato, espada, bengala, muleta etc.), um cenário (cadeiras, armas, enfeites) ou o próprio intérprete (cabeleiras, braceletes, postigos)”. E ainda usa denominações ligadas ao figurino, este que permanece junto ao ator: Adereço(s) do ator – Objeto(s) de uso pessoal do ator, cuja função principal é ajudá-lo na composição da personagem. Pode ser uma joia, um relógio de algibeira, lenços, aquele camafeu com o retrato do “pai ansiosamente procurado pelo protagonista”, bengalas, armas etc. (TEIXEIRA *apud* CUNHA, 2019, pp. 18-19). Cunha (2019, pp. 18-19) aponta que Teixeira considera adereço de ator objetos portado por ele e que contribuem em sua movimentação e na composição de seu personagem, onde diverge por entender que o adereço de ator pertence à caracterização do personagem e não pertence ao ator em si.

Já para Vasconcelos, adereço é, em termos gerais, enfeite, adorno. Em teatro, objetos de uso pessoal do personagem, tais como leque, joias, óculos, armas etc. O termo é usado também como sinônimo de acessório. (VASCONCELOS *apud* CUNHA, 2019, p.19). Patrice Pavis conceitua o termo acessório como “objetos cênicos (excluindo-se cenários e figurinos) que atores usam ou manipulam durante a peça” (PAVIS *apud* CUNHA, 2019, p. 20).

Cunha (2019) aponta mais alguns autores e suas denominações, mas para nosso entendimento na oficina que participamos, os autores exemplificados acima já nos dão um panorama das definições de adereço para nosso estudo. O autor acredita que as denominações não definem se o adereço ou objetos devem ser elaborados e, em alguns casos específicos, há ainda a compra pronta destes objetos, que foge de nossa discussão.

Cunha (2019) esclarece ainda sobre o reconhecimento da profissão de aderecista, oficializado através do Decreto nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que trata das regulamentações das profissões de Artistas e de Técnicos em Espetáculos de Diversões (CUNHA, 2019, p. 25). Isso é um grande ganho para a profissão, pois um figurinista pode querer se especializar somente na elaboração de adereços.

O autor defende a importância dos adereços podendo, os mesmos, trazerem indicação temporal, geográfica, aspectos sociais, comportamentais e culturais, além do perfil psicológico dos personagens, através de linhas, silhuetas, materiais, cores, dentre outros (CUNHA, 2019, pp. 35-39).

Filipa Malva adverte:

“A experiência, em ensaio, de um objeto do cotidiano vem da relação entre esse objeto e o seu utilizador humano. Essa conexão é construída a partir da observação e manipulação das características estéticas e funcionais de cada objeto. Em ensaio, os performers observam, manipulam e eventualmente modificam os objetos do cotidiano pela operação de gesto, ação e diálogo sobre as características originais do objeto. Forma, cor e textura são qualidades materiais que nos permitem relacionar com um objeto e identificá-lo como útil para uma função ou ação específica, ou apenas como esteticamente agradável” (MALVA, 2013, p. 604).

A fala de Malva (2013) nos mostra a importância da elaboração de forma, cor, textura, e colocamos aqui, matéria-prima, como responsáveis pela relação com a performance e com o ator através da “função ou da ação específica”, como aponta ou para fazer parte de uma estética no contexto cênico, ou como frisamos aqui do espetáculo de um artista. Estes tópicos são entendidos como funcionais ou somente plásticos na visão da análise visual de um espetáculo.

No artigo “História de um adereço: do cotidiano ao palco”, Filipa Malva apresenta um estudo sobre adereços produzidos através da aplicação de imaginação ao cotidiano, conforme: “Os objetos usados em performance são um aspecto pouco desenvolvido na investigação na área da cenografia, mesmo que sejam usados em quase todos os espetáculos e que, em conjunto com os figurinos, sejam frequentemente os únicos objetos em palco” (MALVA, 2013, p. 602). Além disso, afirma que: “Os adereços podem ser construídos de propósito para um espetáculo ou podem ser *ready-made*. Os primeiros são cuidadosamente desenhados para uma produção; os segundos são objetos do cotidiano reutilizados para uma performance” (MALVA, 2013, pp. 602-603).

4.2. A OFICINA CRIATIVA E SUA METODOLOGIA

Em nossa oficina, o adereço se torna parte integrante da performance do artista, complementa a ação e direciona os movimentos do corpo e cabeça e preocupamo-nos em passar essa importância para os alunos. A criação do adereço, desta forma, foi bastante técnica, pensando nos movimentos, perfil e nos materiais confeccionados, considerando usabilidade e durabilidade, ainda, da vestibilidade, ergonomicamente falando. Era preciso ser facilmente vestível e funcional, isto é, que se adequasse aos movimentos do artista escolhido, e se mantivesse na cabeça sem cair ou perder partes, durante a performance. Todas estas medidas foram apontadas no início e no processo de desenvolvimento do produto com muito cuidado.

Como os adereços são específicos, e partem da demanda de um cenógrafo ou figurinista (no nosso caso, alunos de Indumentária) o profissional precisa ser multidisciplinar, trabalhando com várias técnicas artesanais de confecção e tratamento e que, às vezes, pode-se precisar de profissionais específicos como escultor, chapeleiro, bonequeiro, etc., como alerta (CUNHA, 2019, pp. 78-79). Neste caso, a demanda surgiu na disciplina de adereços para figurino. Nela, o aluno passa por processos de criação, desenvolvimento e construção, atendendo a todas as necessidades impostas pelo adereço em sua elaboração e finalidade.

Partimos da metodologia aplicada ao design, associada aos ensinamentos de Paulo Freire principalmente em “Educação como prática da liberdade” (1971), nas quais o sociólogo e educador propõe uma prática educativa efetiva e eficaz “na medida da participação livre e crítica dos educandos” (FREIRE, 1971, p. 5), substituindo a escola autoritária pela função do professor “a de coordenar, jamais influir ou impor” (idem).

As Diretrizes Curriculares Nacionais Específicas para os Cursos de Graduação em Design foram fixadas nos Pareceres CES/CNE0146/2002, 67/2003 e 0195/2003, da Resolução 5 de 8 de março de 2004 (COUTO, 2008, p. 46). As diretrizes comuns aos Cursos de Graduação em Música, Dança, Teatro e Design podem ser consultadas no Parecer CNE/CES 0195/2003, publicado no DOU de 12/022004, conforme Couto (2008, pp. 49-50).

Apropriamo-nos das diretrizes comuns desses Cursos, entendendo que a produção do adereço de figurino se enquadra no processo produtivo do produto, tendo em ambas as áreas os mesmos princípios criativos e técnicos, destacando diferenças apenas nos objetivos de construto e em seu resultado final.

Destacamos alguns princípios básicos, usados no processo de ensino/aprendizagem, complementares ao CES/CNE 0146/2002, 67/2003 e 0195/2003 estabelecidos pela Câmara de Educação Superior e pelo CNE: estimular práticas de estudos independentes, visando uma progressiva autonomia profissional e intelectual do aluno; encorajar o reconhecimento de conhecimentos, habilidades e competências adquiridas fora do ambiente escolar, inclusive as que se refiram à experiência profissional julgada relevante para a área de formação considerada; fortalecer a articulação da teoria com a prática, valorizando a pesquisa individual e coletiva, dentre outros (COUTO, 2008, pp. 42-43).

Usamos o pensamento de construção do design para o desenvolvimento das etapas descritas por Coelho (2014, pp.70-71), nas quais apresenta modelos de processo projetual citando Gui Bonsiepe (modelo 1, abaixo) como um dos estudiosos do design:

“Fase 01 – Estruturação do Problema

- Descobrimto de uma necessidade; Valorização de uma necessidade; Formulação geral de um problema; Formulações particulares do problema; Fragmentação do problema; Hierarquização dos problemas parciais; Análise das soluções existentes.

Fase 02 – Desenvolvimento do Projeto

- Desenvolvimento das alternativas; Detalhamento e otimização das alternativas; Detalhamento e otimização da solução adotada; Construção e prova do protótipo; Modificação do protótipo; Fabricação em pré-série.

Fase 03 – Realização do projeto” (COELHO, 2014, p. 71).

O modelo de Bonsiepe se enquadra à nossa proposta pois, como nos fala Coelho (2014, p. 70), são modelos de processo projetual e não métodos propriamente. Segundo Cipiniuk; Portinari (2006, p. 22): “Os métodos se referem ao modo de operar, e são dependentes de variáveis que antecedem o próprio procedimento científico, da mesma forma que filtram os resultados desse procedimento”. Praticamos, em sua grande parte,

as fases acima citadas, adaptando-as às nossas necessidades e à estrutura das artes cênicas e ao adereço direcionado ao figurino.

Ainda sobre método, achamos pertinente destacar Cipiniuk; Portinari (2006, p. 27) ao apontar que não deveria haver grandes diferenças entre método científico e método de desenvolvimento de projeto, entendendo que exista um maior rigor e densidade desses métodos na pesquisa científica. Ambos apresentam procedimentos explícitos, sistemáticos e que promovem “a comunicação e o diálogo entre as partes envolvidas no processo de criação e aplicação de conhecimento”. Justificando que “a ação sem fundamento é cega” e o conhecimento sem “aplicação é contemplativo e estéril”. Ainda Cipiniuk; Portinari (2006, p. 29) se reportam ao método do design, denominando método de projeto, afirmando ser uma tarefa complexa de aplicar métodos sistêmicos, já que o design é considerado uma atividade multidisciplinar, “oriundos de várias fontes do saber”. Neste ponto em específico concordamos com os autores, pois em um figurino, a confecção de seus adereços se reporta a várias fontes de saber, ligada por uma metodologia de design.

E observam também que:

“Em muitas situações acadêmicas de aprendizagem e aplicação de métodos de projeto de pesquisa, prioriza-se e premia-se o resultado alcançado em detrimento do processo. Na maioria dos casos, o método através do qual um resultado foi obtido permanece subentendido ou mesmo oculto na apresentação dos resultados, o que revela clara hierarquia entre fins e meios” ... “Poucas vezes as propostas de desenvolvimento de projetos e pesquisas têm briefings explícitos e logicamente ordenados ou claros. Sejam eles apresentados por um docente ou pelo próprio autor do trabalho, a verificação do resultado alcançado é quase sempre prejudicada, uma vez que não se sabe ao certo o que se tinha em mente o início do projeto e que circunstâncias determinaram eventuais mudanças de rumo”. (CIPINIUK; PORTINARI, 2006, pp.36-37).

Coelho (2006, p. 39-40) defende o “ensino da metodologia no Design como um exercício de pensamento sobre a maneira de trabalhar o projeto”. Sendo para ele uma “metodologia como espaços de reflexão em torno do fazer”.

Entendemos e concordamos com os autores acima em suas proposições, por isso nos preocupamos em fornecer aos alunos um *briefing* claro e justificado. Tivemos o cuidado de delimitar as etapas a serem executadas, passo a passo, e permitimos que os alunos, como futuros profissionais que serão, pudessem refletir sobre cada ação executada – desde a escolha de seu “cliente” até as soluções para a construção das ideias projetadas, visando a necessidade de cada projeto em particular. Acrescentamos também

os preceitos de Paulo Freire quanto ao aluno ser agente de seu fazer, enquanto o professor atua como mediador deste processo de ensino/aprendizagem.

Em nossa proposta, a oficina de adereços deveria transportar a representação da “baiana” de Carmen Miranda, como ícone de brasilidade, para artistas contemporâneos. Assim, nossa ideia era que os alunos pudessem representar seus adereços de cabeça criados para artistas brasileiros de diferentes segmentos e estilos musicais.

É importante alertar aqui que decidimos não expor os nomes dos estudantes que participaram dessa oficina, para preservar sua imagem em leituras futuras dessa dissertação, muito embora tenhamos uma autorização assinada por cada membro que participou da ação, como no modelo de uso de imagem e depoimento (Anexo 01). Por isso, também, usamos sempre o termo “aluno” ou “estudante”, sem nomear os autores e utilizando cada exemplo como “Projeto XX”, numerado por ordem crescente, a partir do 01. Outra observação importante, é que optamos por usar o termo artista (comum aos dois gêneros) em vez de cantor e cantora, flexionando sempre nos dois gêneros, toda vez que fosse preciso.

Assim como no caso do figurino-baiana de Carmen Miranda, cada estudante deveria propor um adereço de cabeça híbrido de Carmen com o artista escolhido, seu estilo artístico e seu repertório musical, considerando as formas, as cores, as texturas e os materiais. No anexo 04, mostramos mais alguns turbantes desenhados para a artista pela figurinista Lilly Daché, já em sua fase Hollywoodiana.

A escolha de artistas da atualidade formata a junção do figurino ao adereço em uma proposta real de criação direcionada, considerando o perfil, o movimento cênico e o estilo individual. O desafio era fazer com que, desta forma, o aluno trabalhasse com os elementos inerentes à sua formação profissional, a partir de seu contexto pessoal. O primeiro passo era entender o perfil físico e psicológico do artista selecionado por cada aluno, sua performance, seu estilo visual e cênico.

Como descreve Pavis (2008, p. 75) “O corpo não significa como um bloco: ele é ‘decupado’³⁴ e hierarquizado de maneira sempre muito estrita, sendo que cada estruturação corresponde a um estilo de atuação ou a um a estética”. O adereço, neste caso, potencializa a construção da persona na figura de artistas reais e busca através de

³⁴ A decupagem ocorre quando o espectador se esforça para analisar a impressão global causada pelo espetáculo, e é induzido a buscar as unidades e seu funcionamento (PAVIS, 2008, p. 86).

processos criativos e técnicos a formação do futuro profissional na construção efetiva de um objeto específico.

Abaixo apresentamos um quadro com as etapas projetadas da oficina de adereços para figurino (Fig. 41):

<p>ETAPAS DA OFICINA</p> <p>Primeira parte – primeiro eixo (Pesquisa):</p> <ul style="list-style-type: none">▪ Pesquisar Carmen e sua representatividade como símbolo de Brasilidade. Formas, cores e materiais das cabeças usadas por ela. Selecionar imagens representativas.▪ Pesquisar uma cantora (livre opção) seu histórico, estilo vestimentar, estilo musical, etc. Selecionar imagens representativas.▪ Produzir uma prancha imagética com estas imagens e/ou outras que achar significativas - colagem. Pode ter além de imagens, alguns elementos que o aluno ache significativo para o trabalho, neste momento, um tecido, um objeto, etc.▪ Produzir um croqui a partir do resultado final da prancha imagética. <p>Segunda parte – segundo eixo (Processo de construção das ideias propostas com adequação ao tema):</p> <ul style="list-style-type: none">• Pesquisa de materiais, cores, formas e texturas. Fazer possíveis testes preliminares de formas e de texturas – experimentações. <p>Terceira Parte – terceiro eixo (Desenvolvimento e adequação dos processos materiais):</p> <ul style="list-style-type: none">• Desenvolvimento do produto. Construção do Adereço de cabeça, respeitando o processo criativo e o desenvolvimento de cada trabalho. <p>Banca Final</p> <ul style="list-style-type: none">• Apresentação e justificativa dos processos construtivos e dos adereços.

Fig. 41: Etapas para o desenvolvimento da Oficina de adereços para figurino.

Fonte: Du Carmo Vido

Começamos apresentando um breve resumo sobre Carmen Miranda, seu nascimento, carreira artística no Brasil e nos Estados Unidos e sua representação atualmente, no Carnaval e no Teatro (Fig. 42). Explicamos nosso objeto de estudo sobre o “figurino-baiana” de Carmen Miranda como síntese de parte da cultura brasileira e como produto de design. Para tanto, mostramos ao grupo o fragmento do filme “Banana da Terra”, no qual Carmen aparece vestida de baiana estilizada ao som da música “O que é que a baiana tem?”, que determinou os elementos encontrados em seu figurino. A

música serviria para nortear, também, o trabalho dos futuros profissionais das Artes Cênicas.



Fig. 42: Apresentação da proposta da disciplina.
Fonte: Acervo pessoal.

Nossa suspeita sobre o impacto da performance de Carmen Miranda frente ao público da oficina, basicamente jovem, se confirmou com o grupo apresentando interesse pela artista, constatando que muitos não a conheciam, muito embora conhecessem as representações carnavalescas de baiana, mas não associavam à cantora. Após firmarmos a possibilidade de uma visita técnica ao Museu Carmen Miranda, passamos à explanação da proposta da Oficina.

Ainda neste primeiro encontro, foram determinados os objetivos e as etapas de execução de um adereço para figurino, e apresentado o cronograma previamente estabelecido, com nosso orientador (Anexo 02). Neste momento, a proposta inicial sofreu alterações, a partir da interação com a turma, nesse processo de hibridação entre Carmen Miranda e um artista contemporâneo, quando percebemos uma imediata aceitação. Foi sugerida, também, a possibilidade de incluir cantores que tivessem uma “aura feminina” em sua essência artística, como: Ney Latorraca, Johnny Hooker e Lello, dentre outros, a pedidos dos próprios alunos.

A professora Erika abraçou bem a inclusão de nomes masculinos andróginos, por entender que esse movimento dos alunos é fruto de uma modernidade característica do século XXI, onde a discussão sobre os gêneros, masculino e feminino, é bastante presente, observado por nós na própria constituição de parte dos alunos, numa fluidez de posicionamentos sociais, frente ao trânsito de gêneros. Após cada aluno decidir seu

artista de predileção, solicitamos para o próximo encontro uma pesquisa mais aprofundada sobre Carmen, focando a investigação em modelos de turbantes da cantora que pudessem se unir ao artista escolhido.

O artista também seria pesquisado considerando seu perfil, estilo vestimentar e musical, dentre outras características. Após essa etapa, os alunos selecionariam imagens representativas das duas personas.

No segundo encontro, discutimos sobre cada representatividade escolhida e cada aluno começou a montar seu painel imagético. Mediamos as pesquisas e as imagens levadas à sala de aula e iniciamos a formatação da prancha imagética ou colagem de referências. Percorremos a bancada de cada aluno para ver suas escolhas e propostas (Fig. 43). Neste momento percebemos uma maior facilidade de uns em encontrar comparações possíveis entre Carmen e o artista escolhido. A turma se apresentou heterogênea neste princípio do desenvolvimento, precisando atenção individualizada a cada aluno nesta etapa e nas etapas seguintes.



Fig. 43: Acompanhamento individualizado do processo.
Fonte: Du Carmo Vido.

Entendemos que esta primeira etapa regeria as demais e que o processo criativo é individual, pois cada aluno teria, a partir daquele momento, o seu próprio tempo de incubação da proposta e precisava ter esta orientação direcionada, ainda por ser o artista escolhido uno, em seu universo.

No terceiro encontro, apresentamos modelos variados dos turbantes usados por Carmen, principalmente a partir de imagens cedidas pelo Museu Carmen Miranda, quando da nossa primeira visita àquela instituição que guarda um bom acervo que pertenceu à artista. Tivemos a permissão para acesso ao acervo on-line da instituição, como pesquisadores. A finalidade era mostrar a parte técnica relacionada à confecção,

dando ênfase à estrutura/sustentação/encaixe, apresentando os modelos e os materiais utilizados em cada um. Deixamos o material à disposição para que os alunos fossem pesquisando mais a fundo o que lhes interessava dos modelos apresentados. Neste encontro priorizamos a experimentação de croquis representativos de cada proposta de turbante, além do estudo e experimentação das cores sugeridas. Formas e cores foram retiradas da própria prancha imagética de cada aluno/artista selecionado, a fim de buscar no próprio material de pesquisa visual os elementos apropriados à criação, como demonstramos mais adiante.

As imagens que seguem são peças que se encontram na reserva técnica do Museu Carmen Miranda – MCM e que recebemos autorização para consulta online. Fizemos uma apresentação em *power point* com esses registros e disponibilizamos aos estudantes para que pudessem verificar os detalhes, os materiais, a estrutura e os acabamentos. Exemplificamos, abaixo, algumas das peças mostradas aos alunos que são de diversos períodos da carreira da artista (Fig. 44).



Fig. 44: Pranchas do Power Point com apresentação de alguns turbantes.
 Fonte: Museu Carmen Miranda – acesso virtual com código de pesquisadora.

Ao realizar a pesquisa no banco de dados do MCM, encontramos os registros referentes à réplica do figurino-baiana do filme “Banana da Terra” que estudamos, composto por turbante, blusa e saia (Fig. 45). O conjunto foi realizado por Ulysses Rabelo e doado ao MCM.



Fig. 45: Pranchas do Power Point com apresentação de alguns turbantes.
Fonte: Museu Carmen Miranda – acesso virtual com código de pesquisadora.

Esta cópia foi feita para o MCM na exposição dos 100 anos de nascimento de Carmen Miranda, em 2009. Em 2010, também participou da exposição em Portugal, no Centro Cultural de Cascais e, em 2018, da exposição Rio do Samba: resistência e reinvenção, como vemos a seguir (relatado pelo diretor do MCM, César Balbi). Essa última exposição ficou em cartaz no Rio de Janeiro entre 28/04 a 31/05/2018 no Museu de Arte do Rio – MAR, conforme Fig. 46.



Fig. 46: Réplica do figurino usado por Carmen no filme “Banana da Terra”.
 Fonte: Madson Oliveira.

A exposição fazia um passeio pela história do samba carioca, desde o século XIX até os dias de hoje, ilustrada por meio de obras de Candido Portinari, Di Cavalcanti, Heitor dos Prazeres, Guignard, Ivan Morais, Pierre Verger e Abdias do Nascimento; fotografias de Marcel Gautherot, Walter Firmo, Evandro Teixeira, Bruno Veiga e Wilton Montenegro; gravuras de Debret e Lasar Segall; parangolés de Hélio Oiticica, e uma instalação de Carlos Vergara desenvolvida com restos de fantasias. Em meio a joias e adereços originais de Carmen Miranda, eram anunciadas como raridades da exibição o primeiro traje completo usado no filme “Banana da Terra”, conforme explicitado na etiqueta na base do manequim (Fig. 46). Curioso notar que em meio a peças originais apresentadas naquela exposição, tenham exposto esse traje em destaque como se fosse o original daquele filme, assim como afirma a legenda identificadora, mas isso não corresponde à realidade.

Além desses registros, deixamos outras imagens pesquisadas por nós sobre os adereços e trajes de Carmen Miranda à disposição da turma para que pudessem analisá-las com calma, vendo melhor os detalhes dos turbantes e do primeiro figurino-baiana de Carmen Miranda (Fig. 47). Os modelos eram muitos e em cada prancha tinha a data e a explicação dos materiais.

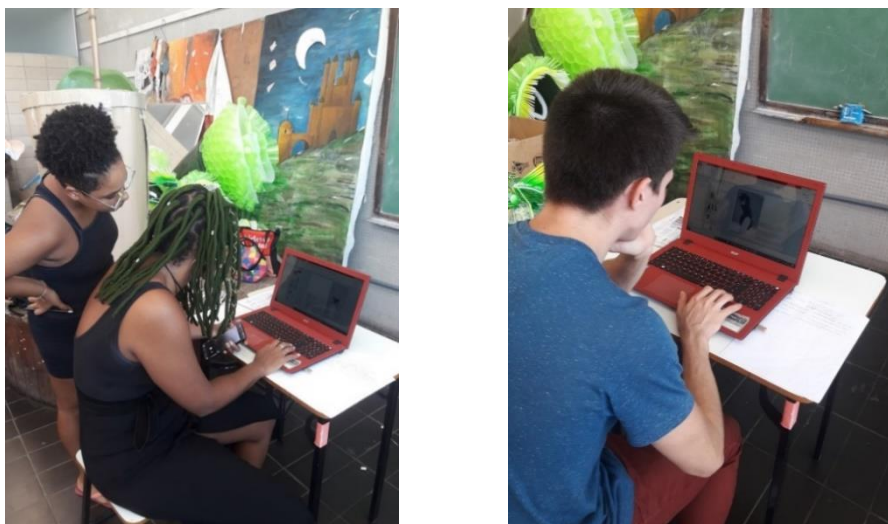


Fig. 47: Pesquisa no material disponibilizado.
Fonte: Du Carmo Vido.

Avisamos aos alunos que tínhamos conseguido junto ao Museu Carmen Miranda, e graças ao diretor César Balbi, uma visita técnica ao acervo de Carmen. Faríamos um encontro extra num sábado, no qual o MCM seria aberto especialmente com esse propósito para os alunos da oficina, a fim de possibilitar o deslocamento de todos, sem prejudicar o horário da aula, pois o Museu Carmen Miranda está localizado no Aterro do Flamengo (zona sul do Rio de Janeiro), enquanto as aulas aconteciam na Ilha do Governador (RJ). A visita à reserva técnica do MCM aconteceu dia 13/04/2019. Antes, foi feito um documento com pedido formal em nome da UFRJ e assinado pelo orientador da pesquisa, Prof. Dr. Madson Oliveira (Anexo 03).

Deste encontro em diante, acompanhamos o processo criativo e o desenvolvimento do produto de cada aluno individualmente, das pranchas imagéticas hibridizando o artista escolhido com Carmen Miranda (Fig. 48 a; b e c).

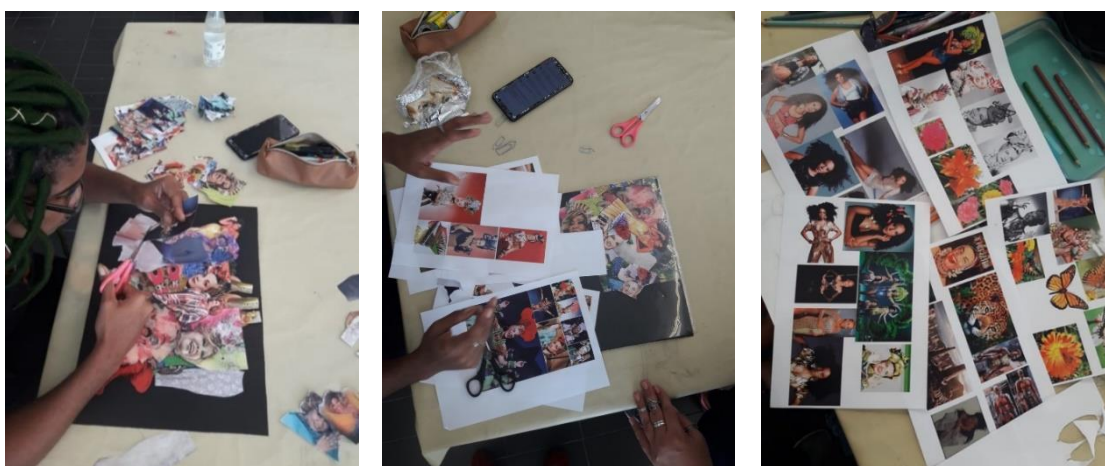


Fig. 48 a; b e c: Construção das pranchas imagéticas.
Fonte: Du Carmo Vido.

Para as pranchas imagéticas os alunos pesquisaram o perfil do artista escolhido, como citado anteriormente, e selecionaram as imagens de acordo com os artistas escolhidos. Carmen também foi pesquisada a partir dos elementos que pudessem ter ligação com este artista e foram selecionadas as imagens mais representativas. Em sala, a montagem das pranchas foi feita com o nosso acompanhamento, em conjunto com cada estudante. Esta prancha seria a base para formas e cores, além de posteriores materiais (Fig. 49 a; b e c).

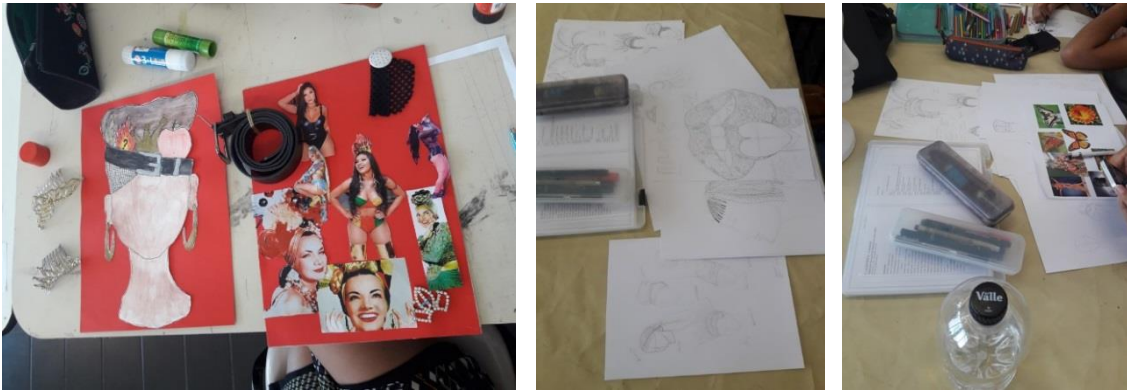


Fig. 49 a; b e c: Estudo de cores e Formas.
Fonte: Du Carmo Vido.

A partir das pranchas imagéticas, cada trabalho foi direcionado para o estudo de cores e formas, era um momento ainda exploratório em que cada aluno teria que pensar na viabilidade de confecção futura daquele seu desenho. Ademais, o objeto deveria ser pensado artisticamente, mas levando em consideração a técnica e a funcionalidade, para que o artista pudesse ser usado pelo período da temporada de shows, tendo sua vestibilidade analisada a partir dos seus movimentos, pois o adereço não poderia cair no meio do espetáculo, por exemplo. Apresentamos mais alguns destes estudos abaixo na Fig. 50 a; b e c.

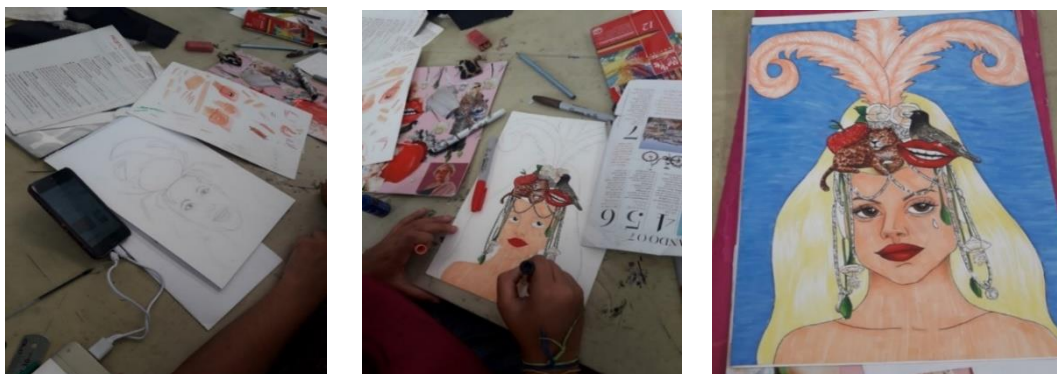


Fig. 50 a; b e c: Estudo de Cores e Formas.
Fonte: Du Carmo Vido.

Lembramos que para a parte do estudo de cores e formas, disponibilizamos aos estudantes pranchas com proporção de cabeça e perfis de frente, laterais e costas, além de cabeças de isopor para que fossem vistas e entendidas em sua anatomia e tamanho original. Este processo ajudou na criação e no entendimento de proporções para a fase do desenvolvimento do adereço de cabeça propriamente dito (Fig. 51 a; b e c).

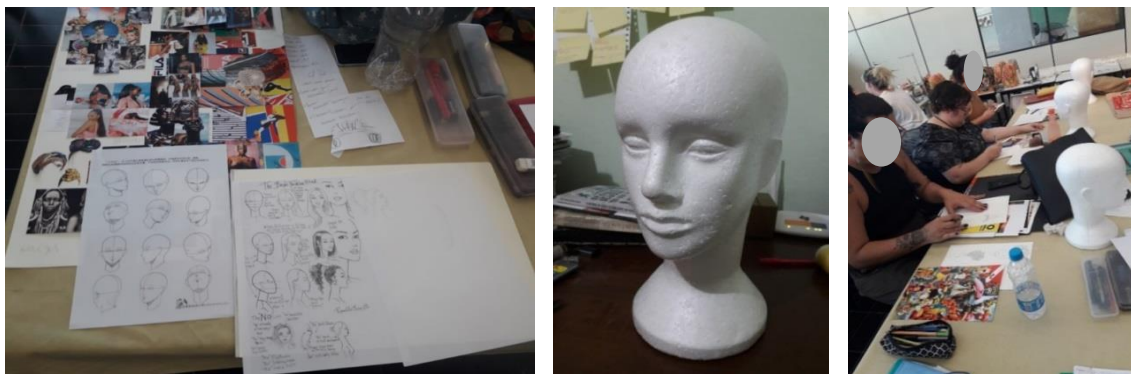


Fig. 51 a; b e c: Suporte aos estudantes para o estudo de cores, formas e desenvolvimento do produto.
Fonte: Du Carmo Vido.

Para a visita ao MCM, dividimos os alunos em dois grupos a fim de não causar impacto na dinâmica do Museu, bem como no acervo que estava exposto, especialmente para aquele encontro, destinado em torno de 50 minutos para cada grupo de alunos. Além de nós da UFRJ, participaram o diretor César Balbi, o estagiário Arthur Lourenço Medeiros e a museóloga Laura Guelman. A equipe do Museu havia separado alguns modelos de turbantes significativos da carreira de Carmen Miranda. Após uma rápida explanação por parte do diretor sobre a carreira da artista, fomos para a sala onde os turbantes estavam e nos foi falado sobre a importância deles para a carreira de Carmen.

César nos revelou como a artista os usava, tendo seus brincos sempre presos ao turbante e não nas orelhas da cantora, por conta da movimentação durante suas performances. Ele alertava sobre a confecção daquelas peças, muito cuidadosamente realizada. Arthur, com luvas apropriadas, nos mostrou a parte interna de alguns adereços para observarmos costuras e o acabamento, pois a parte que não se vê também merece atenção, além do cuidado para não machucar a cabeça e, ao mesmo tempo, acondicionar os cabelos da artista.

No caso específico de Carmen, muito de seus turbantes apresentavam duas saídas para os cabelos: uma na parte de cima no alto da cabeça, em forma de círculo, e outro na nuca em forma de meia lua para dentro, cortado em forma convexa. Estas saídas tinham por objetivo segurar o turbante e ou adereços presos a ele através dos

cabelos de Carmen, servindo como contrapeso e recurso estético, ao mesmo tempo em que davam suporte e estrutura a alguns modelos (Fig. 52 a; b e c).



Fig. 52 a; b e c: Visita técnica ao Museu Carmen Miranda

César, em sua explanação, também frisou a habilidade de Carmen na criação de seus figurinos e muitas vezes na confecção deles, já que tinha trabalhado em loja de chapéus e de roupas femininas, sabendo costurar os modelos e, mesmo, criá-los. E que mesmo depois de famosa, ainda supervisionava e orientava seus figurinos e adereços. Carmen tinha noção corporal e espacial muito aguçada, em função de sua experiência nos palcos e em filmes, além de ter domínio da personalidade que tinha se transformado. Ela, a cada temporada ou filme, era diferente sendo a mesma. O que parece contraditório, mas no caso de Carmen, as baianas estilizadas (e o uso do adereço de cabeça) passou a ser uma espécie de assinatura artística e visual (Fig. 53 a e b).



Fig. 53 a e b: Explanação do diretor César Balbi.
Fonte: Du Carmo Vido.

Durante a visita técnica, não era permitido tocar nos objetos, pois a manipulação de peças museológicas realizada por leigos pode prejudicar a conservação dos itens. Eles nos explicaram que só de transportar o turbante para a sala, mesmo climatizada, a peça tem suas fibras movimentadas e que causa danos ao acervo, que fica em descanso na maior parte do tempo (Fig. 54 a e b).



Fig. 54 a e b: Observação detalhada dos turbantes, sem tocá-los.
 Fonte: Du Carmo Vido.

A museóloga Laura Guelman explicou sobre os processos de conservação das peças, tanto dos turbantes, quanto de outros acessórios como colares, pulseiras, anéis e sapatos, assim como, as peças de seu vestuário, muitos destes acomodados na horizontal em gavetas, para que as fibras não cedam destruindo estas relíquias históricas (Fig. 55 a;b e c).



Fig. 55 a; b e c: Explicação da museóloga.
 Fonte: Du Carmo Vido.

Os alunos, em sua grande maioria, disponibilizaram parte daquele sábado em prol de uma aula técnica e adquiriram um grande conhecimento na visita, sendo fundamental para o estudo de materiais e da execução dos seus turbantes. Além do mais, o museu encontra-se fechado para o público desde o ano de 2013 e a visita foi uma oportunidade ímpar para que eles tivessem contato direto com os adereços que pertenceram à Carmen Miranda. Isto prova a necessidade de futuros figurinistas irem em direção do olhar técnico sobre suas criações, se aprofundarem em pesquisa e que aprendam a conjugar essas duas etapas específicas: a do momento criativo e a análise técnica para posterior construção do que seria seus produtos. Neste caso, o adereço turbante, em imagens especificadas na sequência.

Foi ensinado à turma a maneira de tirar molde da cabeça através da *moulage* (técnica de tirar o molde tridimensional na peça que se quer moldar, neste caso a cabeça) (Fig. 56 a, b e c), e modelos para possíveis sustentações para o turbante ou que se queira colocar sobre ele.



Fig. 56 a; b e c: Modelando a cabeça.
Fonte: Du Carmo Vido.

A terceira etapa da oficina foi realizada após a visita técnica ao MCM. Começamos a estruturação do turbante para que tivesse o apoio necessário à cabeça. Abaixo podemos observar diversas estruturas possíveis para este embasamento do suporte. Na primeira imagem (Fig. 57 a), um exemplo de arco aramado desenvolvido para que os acessórios pudessem ser presos ao redor depois de forrado o suporte. Na segunda (Fig. 57 b), a preparação de uma modelagem tridimensional para o turbante que se encaixaria diretamente na cabeça. Na terceira (Fig. 57 c), uma estrutura usada em bonés serviu de base para que tivéssemos um suporte. Enquanto na parte frontal da cabeça foi usada a técnica da *moulage*, a parte traseira seria presa pelo arco do boné devidamente forrada posteriormente.

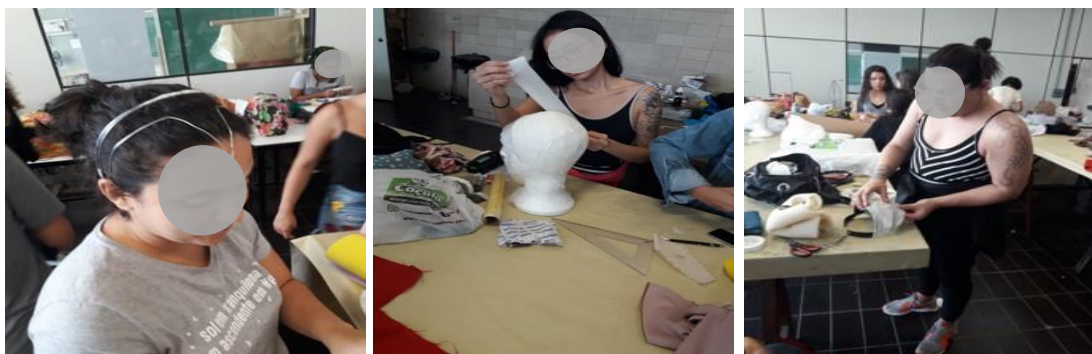


Fig. 57 a, b e c: Desenvolvimento das estruturas de apoio do turbante.
Fonte: Du Carmo Vido.

A forma de se construir a estrutura com a modelagem tridimensional se dá primeiramente tirando a forma do que se quer modelar, neste caso a cabeça. Foi usado o plástico insulfilme para este propósito e depois foi revestido por fita adesiva até ficar reforçado. Assim, era recortado e planificado para posterior modelagem plana como vimos nas figuras abaixo (Fig. 58 a, b e c). Esta modelagem era então cortada no tecido, determinado pelo aluno, no formato da cabeça para forrar o próprio suporte feito, como vemos nas Fig. 59 a e b.

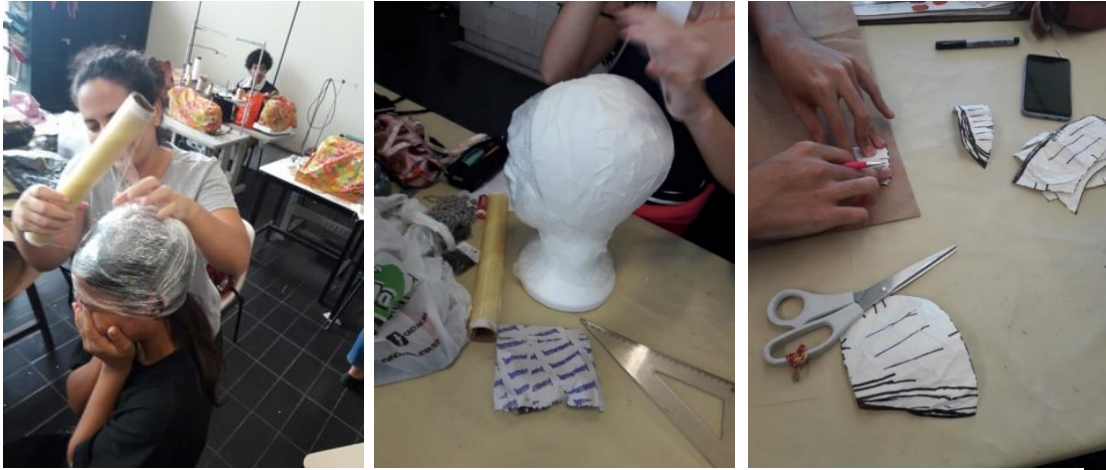


Fig. 58 a, b e c: Desenvolvimento das estruturas de apoio do turbante.
Fonte: Du Carmo Vido.



Fig. 59 a e b: Desenvolvimento das estruturas de apoio do turbante.
Fonte: Du Carmo Vido.

A próxima etapa foi a construção dos adereços que seriam acrescentados ao turbante. Foram usadas diversas técnicas de construção para esta fase, como: colagem com cola quente, cola de contato, arames para estruturação e costuras. Podemos ver algumas etapas na Fig. 60 a, b e c, abaixo exemplificadas.



Fig. 60 a; b e c: Desenvolvimento dos adereços.
Fonte: Du Carmo Vido.

Outros exemplos da construção dos adereços podem ser vistos a seguir. Na fig. 61 temos a construção dos elementos feitas de isopor. Embora, alguns alunos escolheram comprar peças prontas e adereçarem por cima. Neste exemplo, do projeto inspirado na cantora Joelma, o caranguejo e o guaraná foram esculpidos no isopor e pintados artisticamente com tinta acrílica, para dar aparência e textura respectivas.



Fig. 61: Desenvolvimento dos adereços.
Fonte: Du Carmo Vido.

Em outro exemplo, Fig. 62, foi usada a técnica do empapelamento (técnica de se construir elementos feitos ou envolvidos com papel e cola) para execução do chifre. Depois, usou-se massa corrida que foi posteriormente lixada depois de seca e pintada artisticamente para imitar textura e aparências de acordo com a prancha de referências. As penas foram feitas, também, em papel Paraná pintado com tinta acrílica em *degradê*, dando sua forma definitiva.



Fig. 62: Desenvolvimento dos adereços.
Fonte: Du Carmo Vido.

4.3. OS PROJETOS, O PROCESSO E OS RESULTADOS

A partir desse ponto, mostramos efetivamente os projetos, destacando algumas fases do processo até os resultados. Observamos que a integração do figurino não só com o corpo/objeto, mas com o espetáculo cênico, pede que o figurinista acompanhe todo o processo de construção junto a outros profissionais que compõem o espetáculo, como diretores, cenógrafos, iluminadores, dentre outros, pois:

“Os figurinistas, hoje em dia, cuidam para que o figurino seja ao mesmo tempo matéria sensual para o ator e signo sensível para o espectador. O signo sensível do figurino é sua integração à representação, sua capacidade de funcionar como cenário ambulante, ligado à vida e à palavra. Todas as variações são pertinentes: datação aproximativa, homogeneidade ou defasagens voluntárias, diversidade, riqueza ou pobreza dos materiais. Para o espectador atento, o discurso sobre a ação e a personagem se insere na evolução do sistema da indumentária. Insere-se assim nele, tanto quanto na gestualidade, no movimento ou na entonação, no *gestus* da obra cênica” (PAVIS, 2008, pp. 169-170).

Esta descrição de Patrice Pavis (2008), em seu livro “Dicionário de Teatro”, nos auxilia no processo de ensino-aprendizagem para o futuro profissional estudante das Artes Cênicas, com ênfase no Figurino. Fazendo um paralelo com nossa oficina, é por meio do adereço que o aluno pode ter uma experiência real e prática, na confecção de um objeto cênico preocupado com a usabilidade por parte do artista escolhido, tendo em seu percurso um caminho trilhado teórico-prático, com técnicas inerentes à disciplina de Adereço para Figurino e ao curso superior em Artes Cênicas – Indumentária (EBA/UFRJ), unidas ao processo de desenvolvimento dos objetos, assim como em produtos de design.

A importância dessa experiência do estágio docente para a pesquisa se deu ao perceber a penetração do figurino-baiana de Carmen Miranda na atualidade, pois sua imagem ainda permanece em voga muitos anos após sua morte. No ano em que Carmen

completaria 110 anos de idade (2019), ainda se perpetua seu figurino-baiana como ícone de brasilidade, permitindo que os alunos (futuros profissionais) a interiorizem e a propaguem através de seus trabalhos.

Abaixo apresentamos os resultados dos trabalhos desenvolvidos, contendo a prancha imagética com as principais características visuais da interseção do artista escolhido pelo aluno e Carmen Miranda, numa espécie de hibridação entre os artistas, com características contemporâneas.

O projeto 01 apresentado na Fig. 63 é composto por uma colagem de referências, um croqui ilustrado com cores e formas retiradas da prancha de referências e o adereço final (o turbante) confeccionado pelo aluno para uso da artista Aretuza Lovi. A artista escolhida é uma *drag-queen*, apresentadora e humorista que tem nome civil de Bruno Tutida Nascimento e se projetou ao participar de um quadro no programa televisivo *Amor & Sexo*, da Rede Globo e ao se apresentar ao lado de Pablo Vitar e Glória Grove.



Fig. 63 a; b; c; d e e: Projeto 01. Artista: Aretuza Lovi.
Fonte: Du Carmo Vido.

A prancha imagética mostra-nos imagens de uma artista em atitudes marcantes, com posturas e olhares que lembram a parte sedutora de Carmen Miranda. A artista demonstra ter personalidade forte, e tem predileção pelo uso da cor vermelha e uma certa extravagância, com posturas e olhares que lembram a performance sedutora de Carmen Miranda. No projeto foram usadas algumas fotos em preto e branco e outras coloridas com forte presença do vermelho, seja no cabelo, nas roupas ou mesmo como

fundo da prancha, pontuada por folhas verdes (Fig. 63 a). O desenho traduz o exagero de Aretuza em suas apresentações, onde “tudo é mais” e a presença da natureza, quase selvagem em seus figurinos, demonstram que ela dá muita importância a adereços de cabeça (Fig. 63 b).

A Fig. 63 (c; d e e) mostra o turbante confeccionado, que tem como ponto focal a flor vermelha de grandes proporções acentuando a extravagância da cantora, também percebidos nos elementos da natureza como borboletas que parecem flutuar, propositadamente encontradas em um dos turbantes de Carmen. As folhas de bananeira dão estrutura ao adereço, ao mesmo tempo em que se referem a uma coroa estilizada de rainha. O adereço possui arames no eixo central para armação e sustentação das folhas verdes, que foram compradas prontas e remodeladas na proporção desejada. As borboletas também foram compradas prontas, mas presas a hastes para dar a sensação de que elas flutuavam em torno da flor/corona/rainha. A flor central foi moldada em arame desenhando o modelo e forrada com malha crepe acetinada vermelha. Como estrutura foi usada uma cruzeta moldada na cabeça e forrada dando base para o adereçamento.

No caso do projeto 02 (Fig. 64), a artista selecionada foi Joelma, cantora paraense que tem uma trajetória ligada ao universo “brega”, com músicas/ritmos que misturam carimbó com a batida eletrônica, muito comuns do norte brasileiro. Ela tem cabelo louro e volumoso e se apresenta quase sempre levando para seus figurinos elementos próprios de sua cultura, mas com forte apelo sensual, em roupas justas e de comprimentos curtos, evidenciando (quase sempre) as botas e os saltos altos, como elementos indispensáveis. Podemos observar isso tanto na colagem inspiracional (Fig. 62 a), em que se explorou o fruto do guaraná, flores (no cabelo e nos trajes), o siri (referência ao signo de câncer) e a lua (simbolizando uma de suas músicas mais famosas: “A lua me traiu”). Esses foram os elementos transportados para o croqui pintado (Fig. 64 b) e posteriormente executado no adereço confeccionado (Fig. 64 c; d).



Fig. 64 a; b; c e d: Projeto 02. Artista: Joelma.
Fonte: Du Carmo Vido.

O adereço inspirado em Joelma busca uma relação com a extravagância de Carmen, nos elementos evidenciados no projeto. Joelma é canceriana e o siri feito em isopor, revestido e pintado representa o signo da cantora. O fruto do guaraná foi usado como elemento característico da região norte e representa ainda a vitalidade da artista. Ele foi feito de isopor e biscuit, também, revestidos e pintados para adornar o arco da cabeça. A lua é um elemento simbólico em uma das principais músicas de Joelma e foi esculpida em isopor e revestida por fita colante prateada. A flor de Narciso representa a estrela de Belém, mas foi percebido que não ficava boa na composição, por isso foi substituída pelo crisântemo branco, nas laterais do turbante, em substituição aos brincos, presos ao adereço (assim como fazia Carmen). O arco largo foi confeccionado e forrado com fita de cetim, tendo uma armação estrutural na parte das costas para amarração. Houve a necessidade de um acabamento interno para não dar folga à fita. O processo de montagem aconteceu confeccionando os elementos separados em bancada, primeiro; depois, foram anexados ao arco, finalizando o produto. A composição final seguiu o projeto original, não alterou a estética final, como foi observado pelos participantes da banca.

O projeto 03, demonstrado na Fig. 65, mostra o caso de adereço realizado levando em consideração a artista Negra Li, cantora pop que tem clara inspiração na americana Donna Summer, também negra, com cabelos volumosos e uma aparência sensual, elementos presentes na (Fig. 65 a; b). Para tanto, o projeto capturou o “ar felino” e, ao mesmo tempo, sensual das duas artistas antes citadas mesclando o preto com a estampa de onça (Fig. 65 c), explicitado no adereço (Fig. 65 d;e; f e g).



Fig. 65 a, b, c, d, e, f e g: Projeto 03. Artista: Negra Li.
Fonte: Du Carmo Vido.

O projeto apresentou o contraste das cores e formas dos adereços de Carmen (Fig. 65 a) com o visual mais clássico de Negra Li, mulher guerreira, batalhadora e mãe. Além do universo artístico da cantora, foi usada a cidade fictícia do filme “Pantera Negra”, como símbolo de resistência daquela cultura e serviu como pano de fundo inserindo Negra Li como guerreira desta cidade. As formas geométricas usadas pelas guerreiras estão representadas nas referências imagéticas. Para construção do adereço foram aludidas à fauna e à flora, como: a onça pintada da mata atlântica; a orquídea, espécie que floresce no sudeste brasileiro e a borboleta, que é nativa da região sudeste.

O processo construtivo desse adereço usou arames internos para moldar o desenho e a estrutura fixando os objetos ao turbante, posteriormente. O torço preto que envolveu a cabeça foi bordado à mão e tinham os brincos em forma de duas onças douradas, presos ao turbante. Durante a banca foi observado que o desenho estava fora de proporção em relação ao produto original. No entanto, o resultado final do adereço se mostrou muito apropriado à ideia de conjugar os elementos visuais de Carmen e Negra Li, pois a mistura de elementos nos tons de dourado puxadas ao amarelo, associados à estampa de onça, além de acabamentos em preto deram o toque desejado, a fim de dar um visual sofisticado.

Para o projeto 04 (Fig. 66), foi escolhida a artista carioca Iza, nome artístico de Isabela Cristina Correia de Lima Lima, cantora, compositora e apresentadora. Em 2018

lança seu primeiro álbum “Dona de Mim” que recebeu indicação ao *Grammy* Latino de Melhor Álbum Pop Contemporâneo, com a repercussão de seu trabalho, no ano de 2019 passou a ser jurada no *The Voice Brasil* e rainha de bateria da Imperatriz Leopoldinense. Iza, assim como Carmen, possui personalidade forte e muita presença de palco, onde a performance é completamente envolvente e cativante. A prancha imagética demonstra o carisma e o domínio performático das duas artistas (Fig. 66 a), o estudo de Cores e formas pode ser visto na (Fig. 66 b).



Fig. 66 a; b; c; d e e: Projeto 04. Artista: Iza.
Fonte: Du Carmo Vido.

O brilho foi escolhido como elemento principal para esse adereço de cabeça, levando em consideração os turbantes com abertura superior para passagem do cabelo. Aqui, essa abertura superior permite a saída do cabelo longo de Iza. Essa característica foi observada em alguns modelos vistos na visita ao MCM. A escolha das cores rosa claro, vermelho e branco também levam em consideração o tom de pele negra da cantora, além do brilho. Os materiais como plumas e pedrarias com brilhos referenciam o turbante de cristais de Carmen.

No processo construtivo foi modelado o coquinho (espécie de chapéu coco), para o suporte do turbante, com abertura circular no alto da cabeça, para saída do rabo de cavalo, já que a cantora costuma usar o cabelo bem alto. A forração foi feita com

lamê rosa adornados de *strass* e encimado com plumas na cor rosa, referência às plumas que a cantora usou no carnaval e o turbante de cristais inspirado no lustre de Carmen Miranda. A modelagem da cabeça foi feita com a técnica do *moulage* (Fig. 66 c; d e e).

O projeto 05 (Fig. 67) teve a funkeira MC Pocahontas ou Pocah, nome artístico de Viviane de Queiroz Pereira, carioca, cantora e compositora que iniciou sua carreira musical em 2012 com a canção “Mulher no Poder”. A cantora se inspira na princesa da Disney por isso a coroa, o que combina com os dourados da cabeça de Carmen. Sorrisos e movimentos também fazem parte deste repertório performático das duas artistas.



Fig. 67 a; b; c; d e e: Projeto 05. Artista: MC Pocahontas.
Fonte: Du Carmo Vido.

Esse projeto é pautado por símbolos e cores, fazendo analogia com uma das princesas da Disney, a índia Pocahontas, justificando as penas e a pequena tiara dourada de princesa que encima ao turbante. Além disso, a renda arrastão e o colorido forte foram incorporados pelo estilo da cantora/funkeira. Outros elementos foram considerados nesse adereço como a borboleta, representando a liberdade e sua condição de MC e mãe solteira. Um cinto de couro com fivela grande é um acessório sempre utilizado e muito representativo em seu figurino. Ao universo da princesa índia Pocahontas, associado aos elementos da cultura funk ainda foram acrescentados ao turbante

as frutas tropicais que fazem alusão à estética de Carmen Miranda. Esse adereço foi estruturado a partir de um “coquinho”, comprado pronto e usado normalmente para adereços carnavalescos, e possuía uma abertura no alto da cabeça para saída do rabo de cavalo da cantora, tipo de penteado muito usado por ela. (Fig. 67 c; d e e).

Gaby Amarantos foi a artista escolhida para o desenvolvimento do Projeto 06 (Fig. 68). Ela é cantora, compositora e apresentadora paraense que tem seu nome de batismo Gabriela Amaral dos Santos. É conhecida por figurinos extravagantes (o que lembra a parte exótica de Carmen Miranda) e tem no seu repertório o estilo “tecnobrega”. O projeto trouxe em seu processo conceitual a brasilidade de Carmen e referências aos materiais da região paraense, como a pena de arara. Pela prancha imagética desfilam o boto cor de rosa, pássaros como a arara e o tucano, o guaraná, frutas e um colorido forte que remete à tropicalidade das duas artistas, que direcionam o mote ao trabalho (Fig. 68 a).



Fig. 68 a; b; c; d e e: Projeto 06. Artista: Gaby Amarantos.
Fonte: Du Carmo Vido.

Materiais e técnicas artesanais foram explorados, como: papel jornal e cola para dar estrutura às partes endurecidas do adereço e com a finalidade de baratear os custos. Foi desenvolvida uma espécie de pena de pássaro, mas estilizada e para sua execução foi usado o jornal com cola na base e o papel laminado por cima com aplicação de tinta formando *degradês* e texturas, enquanto as áreas ao redor foram cortadas franjadas. O

chifre de boi, fazendo alusão ao Boi Bumba da região, também foi realizado com papel jornal torcido, forrado com papel laminado e arrematado pelo processo de empapelamento (processo do uso de pedaços de papel com cola que dá acabamento a uma escultura, depois passa-se massa corrida para dar peso estrutural à modelagem) e de pintura artística lembrando a textura do chifre original. No meio dos chifres foram aplicadas flores amarelas (compradas prontas), dando o toque tropical ao modelo.

Para a base do turbante foi usado um suporte utilizado na confecção de bonés de plástico, em que o aluno tirou o molde da base forrando-a com EVA e papel cartão para dar estrutura aos elementos decorativos. A forração final foi feita em tecido com estampa de onça, e deixou espaço para amarração na parte das costas. Pendurados ao turbante foram colocados vários dentes de onça, feitos pela técnica de *biscuit* caseiro, feito de farinha de amido e cola. Para estruturar as penas foram usadas EVA com papel cartão para dar sustentabilidade a sua abertura em forma de leque, forrada também de tecido com a mesma estampa de onça (Fig. 68 b; c; d e e).

O projeto 07 (Fig. 69) teve como inspiração a cantora Pity, que tem nome civil Priscilla Novaes Leone. Ela é baiana, compositora, produtora, apresentadora e multi-instrumentista que, em 2003, lançou seu primeiro álbum solo intitulado “Admirável Chip Novo”. A união das duas artistas se deu pelas cores preto e vermelho, símbolo do rock que acompanha a carreira de Pity. Mesclar o estilo de Pity ao tropicalismo de Carmen Miranda foi um grande desafio, que à primeira vista poderia causar certo estranhamento, mas que foi explorado em figurinos de Carmen, nos anos 1940 (Fig. 69 a).



Fig. 69 a; b; c; d e e: Projeto 07. Artista: Pity.
 Fonte: Du Carmo Vido.

No desenvolvimento do turbante foi usada uma “cruzeta” feita com papel paraná e arame, para dar estrutura, coberto com TNT (Tecido Não Tecido) e cola para ficar bem firme. Por cima da cruzeta, foi montado um turbante drapeado para representar um modelo usado por Carmen nos anos 1940. Como elementos decorativos foram acrescentados ao adereço uns tentáculos estilizados em referência ao álbum de Pity, *Chiaroscuro*, de 2009 e um abacaxi lembrando as frutas que passaram a adornar os adereços usados por Carmen Miranda. Mas tudo em preto, para simbolizar o rock alternativo. Para os tentáculos foi feita uma armação com arames presos ao abacaxi por meio de costura para fixar ao coquinho. Contornando essa parte superior, foram aplicadas flores vermelhas em tecido que contrastam na composo com os outros elementos em preto, assim como o próprio turbante, tmbm em preto (Fig. 69 c; d e e).

O artista Jaloo, nome de Jaime Mello Júnior, foi escolhido para o projeto 08 (Fig. 70). Ele é produtor musical e cantor paraense, toca um estilo cambiante entre a música eletrônica e alternativa e a música experimental, tendo em Byork e Hamish seu referencial. A ligação com Carmen Miranda ficou por conta do vermelho numa cartela de cores que privilegiou o prata e o preto: uma concepção ritualista em questão de cores

e frutas. O artista usa muito a faca como elemento passivo/agressivo e elementos de metal, além de muitas correntes (Fig. 70 a).



Fig. 70 a; b; c; d; e e f: Projeto 08. Artista: Jaloo.
Fonte: Du Carmo Vido.

Os elementos como os antúrios, maçã e uvas foram comprados prontos juntamente com o arco que foi forrado de veludo vermelho e deu suporte aos elementos decorativos. A faca foi feita cenograficamente com acetato laminado e as correntes completam o produto, dando um ar *underground* (Fig. 70 c; d; e e f).

A inspiração para o projeto 09 (Fig. 71) foi essência da Bahia através de Luedij Luna, cantora baiana que tem como música de referência “Banho de Folhas”. O turbante de Carmen usado no filme “Copacabana” tinha uma espécie de lustre ao alto da cabeça, para lembrar luz e água. Esse foi o mote para o projeto, uma vez que o nome de Luedij Luna significa lua e rio (Fig. 71 a).



Fig. 71 a; b; c; d e f: Projeto 09. Artista: Luedij Luna.
Fonte: Du Carmo Vido.

O primeiro processo foi a estampagem natural *eco print* (técnica de estampa sustentável que usa o calor e o contato para transferir os diferentes pigmentos das plantas para a fibra do tecido). Como a estampa ficou muito esmaecida, então usou-se as próprias folhas como carimbo reforçar a estampa com tinta. Na música “Banho de folhas”, a cantora fala de cinco ervas como: assa peixe, abre caminho, patchuli, para raio etc. O tecido utilizado foi o algodão cru que, depois de estampado, foi modelado por torção tendo um arrame segurando a amarração e no final um botão para fechar. Os cristais da testa têm uma estrutura de arame para sua fixação e ao redor um cordão de contas azuis com cristais alternados, dão finalização ao produto (Fig. 71 c; d; e e f).

Para o projeto 10 (Fig. 72) foi escolhida a cantora maranhense Alcione. O link entre ela e Carmen Miranda estava nas formas grandiosas, verticalizadas, em referência aos tecidos usados por Alcione. Na visita ao MCM foi escolhido como modelo um casquete bordado, usado por Carmen. A armação de arame que serviu de estrutura foi comprada pronta (muito usada por passistas), para depois ser forrada com as cores verde, rosa e dourado usadas pela Marrom (assim como é conhecida a cantora Alcione). Esse adereço teve inspiração na cabeça de uma baiana da escola de samba Mangueira. Como material de cobertura e para lembrar os bordados foram usadas unhas postiças,

em vez de pedrarias, nas cores mencionadas. Uma característica marcante da cantora é o uso de grandes unhas postiças, além de plumas que foram pintadas em dois tons de verde e rosa, cores da sua escola de samba do coração (Fig. 72 b; c; d e e).



Fig. 72 a; b; c; d e e: Projeto 10. Artista: Alcione.
Fonte: Du Carmo Vido.

Duda Beat, nome artístico de Eduarda Bittencourt Simões, jovem cantora e compositora de Pernambuco, tem seu estilo musical identificado como *indie* dramático (estilo *underground* independente), com forte influência da região nordeste. Isso foi o mote para o desenvolvimento do projeto 11 (Fig. 73). Apelidada de rainha da sofrência pop, ganhou o Troféu APCA de revelação em 2018 e teve seu primeiro álbum na lista dos dez melhores discos nacionais na revista “*Rolling Stone*”. A ligação com Carmen Miranda se fez pelo lado *kitch* das duas cantoras, uma vez que os clips musicais de Duda mostram muitas miçangas e isto foi acrescentado ao adereço através de muitas formas e cores dando um colorido de forte impacto visual (Fig. 73 a).



Fig. 73 a; b; c; d e e: Projeto 11. Artista: Duda Beat.
Fonte: Du Carmo Vido.

A ideia era se aproximar de um turbante de Carmen bordado com pedrarias, mas após visita ao MCM percebeu-se que miçangas de plástico poderiam substituir as pedrarias e a cabeça poderia ficar mais baixa, através do uso de um coquinho moldado à cabeça. Como forração foi usado um tecido paetizado na cor azul e teve como elemento decorativo, dois frutos de abacaxi pequenos e estilizados de plástico, que foram comprados prontos e cobertos por purpurina, por meio de cola cascorez e muito glitter e depois envernizados com spray. Foram acrescentadas contas coloridas e colocados pendentes para formarem dois brincos, ladeando o adereço. Recobrimo a base baixa do adereço foram coladas miçangas em materiais e cores diferentes com cola quente, para lembrar o colorido kitsch de Duda Beach (Fig. 73 c; d e e).

O projeto 12 (fig. 74) faz uma homenagem à Karol Conka: curitibana, *rapper* e compositora, que exalta a força das mulheres na sociedade em suas canções, principalmente as mulheres negras. De personalidade impactante, a cantora está sempre em transformações visuais. No clip “Lalá”, inspiração para o projeto, a artista aborda a intimidade do sexo oral sob o ponto de vista das mulheres, com a intenção de quebrar o tabu de uma maneira informal e divertida, segundo ela. Para associar essa artista à

Carmen Miranda foi selecionado um adereço em que a cor de rosa era a matiz dominante, uma vez que demonstra a feminilidade das duas cantoras (Fig. 74 a).

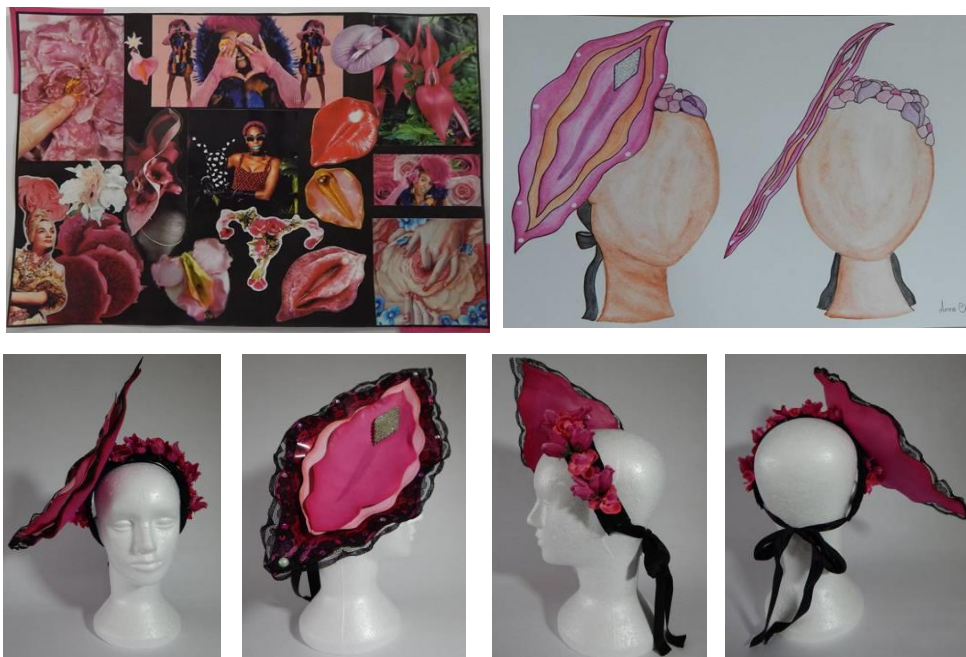


Fig. 74 a; b; c; d e e: Projeto 12. Artista: Karol Conka.
Fonte: Du Carmo Vido.

Como elementos visuais foram escolhidas flores de plástico em tons de rosa, compradas prontas, colocadas por cima de um arco confeccionado em arame e forrado com EVA e renda preta. Mas, por cima de tudo, o principal elemento decorativo era a estilização de uma grande vagina, diretamente inspirada pelo clip da música “Lalá”. Ela foi feita de EVA, em tons de rosa. Para dar movimento ao EVA que é plano, o material foi esquentado dando aderência à modelagem. O adereço foi, primeiramente, feito em protótipo reduzido para que se observasse o efeito visual do material. Um broche de *strass* foi colocado em lugar estratégico para representar o clitóris, além uma renda fina preta com pequenas pérolas para finalização. O turbante explora a ideia da natureza com o feminino, o cabelo de Karol, mesmo diferente, mostra sempre raiz afro, então optou-se por mostrar o cabelo da cantora representando o empoderamento da mulher negra de mostrar este cabelo (Fig. 74 c; d e e).

O projeto 13 (Fig. 75) apresenta Karol Conka relida de uma outra maneira, buscando, também, um elemento da força feminina e quebra de padrões, trabalhando a parte social e política da mulher. No caso dos adereços de Carmen alguns adereços escolhidos privilegiam as temáticas mais florais e os tons de rosa. Embora Karol mude muito o visual, o *pink* e o rosa são seu forte (Fig. 75 a). A proposta previu uma abertura na parte de cima do turbante para passar o cabelo da artista, referindo-se também a

alguns modelos de Carmen. O adereço foi feito tendo por base um casquete moldado no manequim em EVA, forrado de cetim rosa em torções para o formato do turbante. A inspiração foi o clip “Vou lá” onde aparecem flores, como: a rosa, os lírios e a orquídea, compradas prontas, que foram colocadas no alto da cabeça em posição vertical e os brincos, presos ao turbante, foram feitos com bolas de isopor também forradas de cetim, agora em lilás (Fig. 75 c; d e e).



Fig. 75 a; b; c; d e e: Projeto 13. Artista: Karol Conka.
Fonte: Du Carmo Vido.

O projeto 14 (Fig. 76) teve o desafio de ligar a “dor de cotovelo” das músicas da cantora Maysa à contrastante alegria de Carmen Miranda. O hibridismo entre as duas artistas foi feito pelo viés da tragédia. Maysa morreu ainda jovem de acidente de carro, aos 40 anos, em 1977, suas músicas representavam a fossa e a dor da vida sentidas profundamente. A prancha imagética possui tons soturnos dando o peso dramático à composição (Fig. 76 a).



Fig. 76 a; b; c; d e: Projeto 14. Artista: Maysa.
Fonte: Du Carmo Vido.

Assim, o projeto enfatizou o tom dramático por meio do véu em filó preto, usado pela necessidade da cantora de não ser vista, mas, ao mesmo tempo, querer chamar atenção. Tudo com forte simbolismo, que remete ao luto e à morte. O turbante em tom cinza feito de malha manchada em cinza ganhou torções e foi finalizado com um grande coque também torcido com abertura na base superior para passagem do cabelo. Há aplicações de canutilhos prateados que dão certo brilho ao produto. No final do véu usou-se medalhas circulares prateadas dando caimento e peso à peça (Fig. 76 c; d e e). As figuras 76 b e c mostram o detalhe da abertura no alto da cabeça para a passagem dos cabelos e o bordado feito na frente respectivamente.

O cantor Johnny Hooker é o artista homenageado no projeto 15 (Fig. 77). John Donovan Maia, nascido em Recife, é um cantor versátil que não perdeu sua essência, desde o início da carreira. Seu visual se baseia no *glam rock* e no tropicalismo e seus shows apresentam alto teor performático e subversivo, com figurinos e maquiagens carregados. Em 2011 recebeu o prêmio “Multishow de música brasileira” como artista revelação. O projeto retrata o segundo álbum intitulado “Coração”, que trata muito das dores e mágoas já cantados no primeiro álbum. Mas, dessa vez ele privilegiava a renovação, o renascer. A música representante é “Touro”, onde ele diz ser forte como o animal, após o renascimento (Fig. 77 a).

A composição visual usa a estética metalizada junto à cor preta e as flores em filó azul e preto, que lembram alguns adereços de Carmen. A base do adereço contou com um “coquinho” que foi forrado de preto com partes brilhantes, tendo em sua

estrutura o arame que dá suporte ao peso dos chifres, que tinham como base arame e rolo de macarrão (de piscina), esculpido e forrado por correntes (Fig. 77 c; d e e).



Fig. 77 a; b; c; d e e: Projeto 15. Artista: Johnny Hooker.
Fonte: Du Carmo Vido.

No projeto 16 (Fig. 78) a artista selecionada foi a cantora e compositora mineira Paula Fernandes, nascida em 1984, a artista optou pelo estilo sertanejo e regionalista, se destacando no circuito nacional. O mote para o desenvolvimento do trabalho foi a música “Eu gosto da minha terra” cantada por Carmen Miranda e que na voz de Paula Fernandes tem um tom jocosos de Minas Gerais, lugar de origem da jovem cantora. Assim, o tema que uniu as duas artistas pode ser entendido a partir das raízes e do sentimento de pertencimento.

Para se chegar à composição visual foram usadas as ideias de campo e de natureza, presentes no interior de Minas Gerais (Fig. 78 a). A forma de representação não foi o desenho, mas sim uma colagem com o rosto de Paula Fernandes complementados por desenhos de um violão, coberto pela grama verde (Fig. 78 b). A Paula Fernandes “regional” foi a escolhida. Para a cabeça foi confeccionado um coquinho forrado com grama sintética. O chapéu, no topo da cabeça, foi confeccionado com fitas de gorgorão trabalhadas como fuxicos. O violão foi feito de isopor esculpido e forrado, também, por fuxicos feitos desta vez com retalhos de tecidos. Além disso, um applique do tipo “Maria Chiquinha” foi acrescentado nas laterais do turbante, simulando

os cabelos longos da artista. No alto da cabeça um arame forrado e modelado demonstra a silhueta das montanhas da região mineira (Fig. 78 a; b; c; d e e).



Fig. 78 a; b; c; d e e: Projeto 16. Artista: Paula Fernandes.
Fonte: Du Carmo Vido.

Ao longo do trabalho ficamos atentos para apresentar cada persona escolhida hibridizada com Carmen Miranda, em momentos diferentes de sua trajetória. Por meio das diversas imagens apresentadas e pesquisadas, o resultado foi apresentado em pranchas imagéticas com referências dos artistas escolhidos que serviram de base para a criação de formas, cores e texturas.

O desenvolvimento de cada modelo partiu da individualização do adereço apresentado e das técnicas necessárias à sua produção, descritas aqui seu passo a passo. A escolha de materiais e de formas de construção do adereço de cabeça (turbante), produto da oficina, também foi individualizada. Vale ratificar que a ação docente como mediadora de todo o processo foi fundamental para esta formação, partindo de uma metodologia de ação.

A apresentação dos projetos se deu por meio de banca avaliadora (Fig. 79 a), contando com a participação da professora da disciplina Erika Schwarz e do professor orientador da pesquisa Madson Oliveira (Fig. 79 b). Nela todos os participantes apresentaram suas propostas de forma individual, defendendo suas ideias e concepções.

Todos os trabalhos e apresentações foram gravadas e fotografadas para registro e posterior descrição.



Fig. 79 a e b: Banca avaliadora e os avaliadores.
Fonte: Du Carmo Vido.

Os estudantes da disciplina participaram do processo de nossa pesquisa sobre Carmen Miranda que, mesclando ao artista escolhido, o resultado foi apresentado por meio de pranchas imagéticas que serviram para a realização dos croquis, do estudo de cores, exploração das formas e dos materiais para o desenvolvimento do produto adereço de figurino, no caso os turbantes. Os diversos olhares sobre o projeto e as diferentes técnicas usadas para sua confecção, além dos processos de modelagem da cabeça nos permitiu desenvolver diálogos múltiplos dentro do espaço de ensino, como mediação do saber.

A experiência em sala de aula, através da oficina desenvolvida, nos permitiu legitimar o processo de design ao processo da construção de figurino, tendo como foco os adereços. Claro que não pretendemos esgotar o tema e sim iniciarmos um pensamento de pesquisa a respeito desse assunto. O design como área interdisciplinar nos permitiu esta interação de processos através da metodologia aplicada às Artes Cênicas.

5. CONCLUSÃO

Carmen Miranda já era aclamada mesmo antes de se apropriar da figura de baiana para si. Na concepção do figurino uma figura é construída e inventada, sendo que Carmen Miranda foi esta artista que se despiu de si para virar um personagem, representando o Brasil e a América Latina nos Estados Unidos, tornando-se um ícone de brasilidade naquele país e no mundo. Todos, a partir de então, a imitavam, em seu colorido exuberante e em sua performance, seus turbantes e balangandãs foram parar nas mais conceituadas vitrines.

A figura da baiana estava em voga por volta das décadas de 1920 e 1930 e várias artistas já haviam se apresentado de baiana para o Teatro de Revista. Percebemos diversos pontos de ligações entre suas imagens e seus gestuais no figurino de Carmen Miranda. O porquê nenhuma conseguiu a projeção de Carmen, nos perguntamos. Ter o controle total de seu corpo e de suas ações podem ter levado a artista a perceber o momento certo para entrar em cena, além da pele branca o que condiz com o branqueamento do samba, que regia o momento.

Nesta época de grandes mudanças as culturas populares passaram a se hibridar com o urbano e, a partir da década de 1920, com os movimentos modernistas que buscavam a valorização das raízes brasileiras. Elementos como o samba e as festas populares tomaram forma e surgiram os tipos populares como: o malandro, o caipira, a mulata e a baiana. Neste contexto, a cultura popular passa a ocupar cada vez mais o protagonismo junto a sociedade.

No final da década 1930, o presidente Getúlio Vargas participou da chamada “política da boa vizinhança” com os Estados Unidos, numa tentativa de aproximação e amizade e apoio da América Latina para com os americanos do norte. Nesse sentido, Carmen Miranda parecia ser a pessoa certa para representar a cultura popular da América Latina por meio de sua performance de baiana. Branca, de olhos verdes e com um magnetismo a toda prova, ela se destacou daquelas outras artistas que se vestiram antes de baiana que, mesmo não sendo a cantora mais entonada, era a que tinha o “*it*”.

Encontramos vários colaboradores junto a estes primeiros figurinos que levaram-na a transformar sua baiana numa figura imortal: Alceu Penna, Dorival Caymmi, Jotinha e Trompowsky desfilam como co-criadores de seus figurinos, muito embora entendamos a artista como uma espécie de regente destas criações, por meio de vários

escritos consultados. Ademais, a música de Dorival Caymmi, “O que é que a baiana tem?”, deu o tempero a estas criações e norteou parte da performance e figurino.

Investigamos o que a artista tinha para se tornar um símbolo de brasilidade através de seu figurino-baiana e como este traje pode ser entendido diante do processo de design. Para este propósito, ela se apropriou de alguns elementos visuais e culturais nesta representação que se transformou em ícone criado a partir do imagético eternizado na memória e no imaginário coletivo, principalmente através dos figurinos usados por ela.

Carmen tinha ligações com o mundo do espetáculo que foi o responsável pela reinvenção da indumentária de baiana. A construção de seu figurino permitiu ser constantemente reinventado em uma espécie de bricolagem, como apontado em alguns estudos, nos quais novas versões poderiam ser acrescidas de acordo com o tempo e o espaço, além da junção de outras culturas a ele. Este hibridismo nos mostra a inserção das relações culturais, quando representa, reproduz e transforma o sistema social, influenciando e sendo influenciada por relações simbólicas. Na década de 1930, as culturas populares se misturaram com as culturas urbanas, legitimando as referências nacionais dentro destes espaços, o que se mostrou propício para o panorama da baiana espetáculo.

A identidade visual de Carmen Miranda, por meio de seu figurino de “baiana” foi construído como produto da cultura brasileira, em que sua composição estética a transformaram em um ícone nacional, permeado por vários elementos visuais e performáticos.

A inserção do aspecto cultural da representação da baiana de Carmen Miranda passa a ser fundamental como produto de design, pensado à época com o propósito de produzir uma figura retirada da representação de popular como a baiana e transmutada para grande parte da sociedade, transformando-se em identidade nacional. Um estereótipo formado por vários elementos, dentre eles, a indumentária baiana, o turbante e os balangandãs.

Defendemos aqui Carmen como uma espécie de “designer de si mesma”, colaborando ativamente para a construção de sua imagem, sendo assim, produto e produtor do processo criador. Cunhamos essa expressão ao olharmos retrospectivamente para a virada dos anos 1930 para os anos 1940, mesmo conhecendo o “mito fundador o do design no Brasil”, datado por historiadores, no início dos anos 1960 (CARDOSO, 2005). A necessidade de se pensar o design como atividade de uma

relação que inclui o meio, o lugar, o objeto, o coletivo e a subjetividade, estes decorrentes da cultura em relações ao ser e ao estar no mundo e que este processo se dá através da hibridação de processos artísticos, culturais, históricos e de design.

A cultura está vinculada ao próprio processo de formação das sociedades, expressando seus valores, seus gestos e seu comportamento, formando assim, sua identidade, onde o design passa a ser mediador entre artefatos e pessoas dentro da construção da própria sociedade. Tanto os colaboradores, quanto a própria artista fizeram parte deste processo construtivo e, tendo tanto sua criação como desenvolvimento dentro da estrutura de produção do design como hoje o entendemos.

Com base nestes preceitos, construímos a oficina apresentada “A Chica Chica Boom do século XXI”, na qual tomamos por base a representatividade da baiana de Carmen Miranda para o trabalho com jovens e futuros profissionais de indumentária/figurino. Hibridizar sua figura com os artistas da contemporaneidade, através da construção de adereços de cabeça, em forma de novos turbantes, foi o desafio assumido, que conseguimos através da explanação do processo de nossa pesquisa, da visita feita ao Museu Carmen Miranda – MCM e de metodologias próprias ao design, vinculadas ao figurino em seus processos construtivos.

Nesse sentido, tanto a oficina acima citada, bem como a pesquisa como um todo mostram que Carmen Miranda ainda hoje, em pleno século XXI, contextualiza o figurino-baiana como ícone de uma nacionalidade parcial latina, mas simboliza a riqueza e diversidade de um país também tão diverso quanto o Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Livros, artigos e trabalhos acadêmicos

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

AZEVEDO, Cecília. “Identidades compartilhadas: a identidade nacional em questão”. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BALIEIRO, Fernando de F. “Carmen Miranda e a performatividade da baiana”. In: **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 5, n. 1, jan.-jun. 2015.

_____. **Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória**. São Carlos: UFSCar, 2014a.

_____. “Seria Carmen Miranda uma Drag Queen? Uma análise queer da trajetória e recepção da cantora e entertainer brasileira”. In: **Florestan**, p. 90, 2014b. Disponível em: www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/download/66/pdf_26. Acesso: 29 ago. 2019.

BARSANTE, Cássio E. **Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: ELFOS Editora, 1994.

BAUER, Martin W. & GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Rio de Janeiro: Vozes; 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense; 1994.

BRAGA, João & PRADO, Luís A. **História da moda no Brasil: das influências às autorreferências**. São Paulo: PYXIS Editorial, 2011.

BRANDÃO, Gil. **A moda através dos tempos**. Rio de Janeiro: Editora Três, s/d.

BONADIO, Maria Claudia. **O Brasil na ponta do lápis: Alceu Penna modas e figurinos**. Disponível em: <https://www.academia.edu/1431788/>. Acesso: 29 ago. 2019.

BONADIO, Maria C.; GUIMARÃES, Maria E. A. “Alceu Penna e a construção de um estilo brasileiro: modas e figurinos”. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 16, n. 33, jan./jun. 2010.

BOMFIM, Gustavo Amarante. “Coordenadas cronológicas e cosmológicas como espaço das transformações formais”. In: COUTO, Rita Maria de Souza, OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de (org.). **Formas de design: por uma metodologia interdisciplinar**. Rio de Janeiro: 2AB / PUC-Rio, 2014.

BONSIEPE, Gui. **Do material ao digital**. São Paulo: Blucher, 2015.

- _____. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.
- _____. **Hibridismo Cultural**. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2003.
- CALS, Soraia. **Catálogo da coleção Haroldo Coronel – Coleção Carmen Miranda: Personal & afins**. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2020.
- CANCLINI, Garcia. “Culturas híbridas, poderes oblíquos”. In: **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.
- _____. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- CARDOSO JUNIOR, Abel. **Carmen Miranda, a cantora do Brasil**. São Paulo: Edição particular do autor, 1978.
- CARDOSO, Rafael (org.). **O Design Brasileiro Antes do Design**. São Paulo: CosacNaify; 2011.
- CASTRO, Ruy. **Carmen, uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras: 2005.
- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo**. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. “Cultura e democracia”. In: Crítica y emancipación: **Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**. Año 1, no. 1 (jun. 2008-). Buenos Aires: CLACSO, 2008.
- CIPINIUK, Alberto. “Sociedade”. In: COELHO, Luiz Antonio L. (org.) **Conceitos-chave em design**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. Novas Ideias 2008.
- CIPINIUK, Alberto, PORTINARI, Denise e BOMFIM, Gustavo Amarante. Cultura e Cultura Material. P 60-64. In: COELHO, Luiz Antonio L. (org.). **Conceitos-chave em design**. Organizador Luiz Antonio L. Coelho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. Novas Ideias 2008.
- _____. “Sobre métodos de Design”. In: COELHO, Luiz Antonio L. (org.). **Design Método**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Teresópolis: Novas Ideias, 2006.
- COELHO, Luiz Antonio L. **“Percebendo o método” Revisado**. In: COUTO, Rita Maria de Souza, et al. **Formas do Design: por uma metodologia interdisciplinar**. Rio de Janeiro: Rio Book’s, 2ª Edição revisada e ampliada, 2014.
- _____. (org.). **Design Método**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. Novas Ideias, 2006.
- COUTO, Rita Maria de Souza, OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de (org.). **Formas de design: por uma metodologia interdisciplinar**. Rio de Janeiro: 2AB / PUC-Rio, 2014;

COUTO, Rita Maria de Souza. **Escritos sobre ensino de Design no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 1ª Edição, 2008.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru (São Paulo): EdUSC, 1999.

CUNHA, Carlos Alberto Nunes. **Objeto Adereço: um elemento cênico do teatro**. Orientador: Prof. Dr. José da Silva Dias. Dissertação de mestrado do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - Centro de Letras e Artes – CLA da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UNIRIO. Rio de Janeiro: 2019. Disponível em: < www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12891>. Acesso: 10 jan. 2020.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FILIPECKI, Beth. In: **Entre tramas, rendas e fuxicos/Memória Globo**. São Paulo: Globo, 2007, pp. 18-19.

FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda**. Tradução: Débora Chaves, Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra LTDA, 1971.

GARCIA, Tânia da C. **O “it” verde e amarelo de Carmen Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2004.

GIL-MONTEIRO, Martha. **Carmen Miranda: a pequena notável – Uma biografia não autorizada**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A; 2006.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo, Campinas: Papyrus, 1996.

JUNIOR, G. **Alceu Penna e as garotas do Brasil: moda e imprensa – 1933 a 1975**. Capa dura. São Paulo: Amarilys; 2011.

_____. **Alceu Penna e as garotas do Brasil: moda e imprensa – 1933/1980**. São Paulo: CLUQ (Clube dos Quadrinhos); 2004.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana S. **O que é o Imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEAL, Léa Maria Schmitt. **A Performance e a moda da Baiana: traje, corpo e interpretação cênica**. Dissertação de mestrado. Orientador: José Luiz Ligiéro Coelho. Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. **Carmen Miranda**: uma performance afro-brasileira. Rio de Janeiro: Editora Publit, 2006.

MALVA, Filipa. **História de um Adereço**: do cotidiano ao palco. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 601-616, maio/ago. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 02 abr. 2020.

MATOS, Maria Aparecida. **Mãe baiana, corpo-linguagem**: um estudo sobre o mito na cultura do samba do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (Poética), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

MEIRELES, Cecília. **Batuque, samba e macumba**: estudos de gosto e ritmo, 1926-1934. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi à Washington**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MOURA, Mônica. “A moda entre a arte e o design”. In: PIRES, Dorotéia Baduy (org). **Design de moda**: olhares diversos. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus**: o figurino em cena. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

NASSER, David. **A vida trepidante de Carmem Miranda**. Coleções de Bolso. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966.

O'KEEFFE, Linda. **Sapatos**. Colônia: Könnemann, 1996.

OLIVEIRA, Aloysio de. **De banda pra Lua**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

OLIVEIRA, Madson. “Trajes carnavalescos, de ‘ontem’ e de ‘hoje’”. In: VIANA, Fausto; MOURA, Carolina Bassi de (orgs.). **Dos bastidores eu vejo o mundo**: cenografia, figurino, maquiagem e mais. Vol. II. São Paulo: ECA/USP, 2017.

_____. **Imaginários da criação**: o Tempo e o Espaço dos Souvenirs Carnavalescos. Rio de Janeiro: PUC-Rio (Tese de Doutorado), 2010.

_____. **Bordado como assinatura**: tradição e inovação do artesanato na comunidade de Barateiro – Itapajé/CE. Rio de Janeiro: PUC-Rio (Dissertação de Mestrado em Design), 2006;

PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology**. New York: Oxford UP, 1939.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva. 2008.

PENNA, Gabriela Ordones. **Vamos garotas! Alceu Penna**: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957). São Paulo: (Dissertação de Mestrado) Centro Universitário

SENAC, Campus Santo Amaro, 2007. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp042171.pdf>. Acesso: 10 mar. 2018.

PERDIGÃO, João. CONRRADI, Euler. **O rei da roleta: a incrível vida de Joaquim Rolla**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

PINTO, Bruna Martins. **Baianas de Alceu Penna – O Cruzeiro (1934-1964)**. São Paulo: Centro Universitário SENAC (Trabalho de Conclusão de Curso), 2009.

PORTINARI, Denise. A noção do Imaginário no Campo de Design. In: COUTO, Rita Maria de Souza, OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de (org.). **Formas de design: por uma metodologia interdisciplinar**. Rio de Janeiro: 2AB / PUC-Rio, 2014;

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba Negro, Espoliação Branca**. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

ROSA JÚNIOR, João Dalla. **Design e memória: a economia simbólica da produção de Ronaldo Fraga**. Dissertação de Mestrado. Orientador: Alberto Cipiniuk. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2012.

SAIA, Luiz Henrique. **Carmen Miranda**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTOS, José Luiz. **O que é Cultura**. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SEELING, Charlotte. **Moda o século dos estilistas – 1900-1999**. Colônia: Könemann, 1999.

SEIGEL, Micol; GOMES, Tiago de M. “Sabina das laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. In: **Revista Brasileira de História**. Vol. 22, no. 43. São Paulo, 2002. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882002000100010>. Acesso: 23 jul. 2019.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. cap. 7. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **A História da vida privada no Brasil vol. 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Renata Cardoso da. **Margarida Max: do traje de cena à representação do feminino**. Tese doutorado em Artes Cênicas, orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

SILVA, Roberta Paula Gomes et al. **Elegância nos trópicos: as crônicas sociais de Gilberto Trompowsky nas revistas ilustradas nos anos de 1931 a 1957**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Área de concentração: História e Cultura. Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Spini, 2018.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Federal de Campinas, 1991.

VICENTE, T. A. de S. **Metodologia da análise das imagens**. Niterói: Contratempo (UFF), v. 4, 2000.

VILLAS-BOAS, André. “A complexidade da inserção do design visual na dinâmica da cultura”. In: GRIMALDI, Madalena; PIRES, Julie (org.). **Arquivos 30**. Rio de Janeiro: Rio Book’s, 2020.

b) Documentários, filmes e Entrevistas

Documentário: Carmen Miranda: The Girl From Rio Carmen Miranda, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mgM_hOeaKml. Acesso: 12 set. 2018.

Depoimento - da sobrinha Carminha para o São Paulo Fashion Week (SPFW), que teve Carmen Miranda como homenageada, datada de 21 de jan. de 2009.

Entrevista - Carmen de Carvalho Guimarães - Closet | Carmem Miranda | 31.10.2012 - <https://www.youtube.com/watch?v=67aje-IDLGw>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Entrevista - Ronaldo Fraga, entrevista à BBC Brasil de 26 de abril de 2018.

Filme parcial - CARMEN MIRANDA - O QUE É QUE A BAIANA TEM (REMIX 2009). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ogocPE7WaI>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Filme parcial – Flying down to Rio (Carioca) 1933 (3b) – música Carioca com Ettet Moten. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l8iw69RExbk>. Acesso em: 04 set. 2009.

c) Museu

Museu Carmen Miranda

Museu do Ingá

Museu da Moda – Casa da Marquesa

Museu de Arte do Rio – MAR

d) Periódicos

A Noite, 24/05/1939, p. 02. Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Acesso em: 10 jan. 2020.

O Jornal, 02/12/1938, p. 08. Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Acesso em: 10 jan. 2020.

Diário Carioca, 06/12/1930, p.10. Fonte: Hemeroteca Nacional. Acesso em: 15 jan. 2020.

Diário carioca, 28-05-1936, ed. 2412, p. 3. Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Acesso: 15 jan. 2020.

Diário carioca, 24-05-1939, p. 03. Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Acesso em: 15 jan. 2020.

e) Sites

AS LARANJAS DA SABINA. Disponível em: <https://cifrantiga3.blogspot.com/2013/08/as-laranjas-da-sabina.html>. Acesso em: 03 set. 2019.

BAHIA WS. **O traje das Baianas tem influência da cultura africana.** Disponível em: <https://www.bahia.ws/traje-das-baianas/>. Acesso em: 07 set. 2019

BONAVIDES. **Aracy Cortes: 29 anos de saudade.** Disponível em: <https://bonavides75.blogspot.com/2014/01/aracy-cortes-29-anos-de-saudade.html>. Acesso em: 04 set. 2019.

_____. **Aracy Cortes: 30 anos de saudade.** Disponível em: <https://bonavides75.blogspot.com/2015/01/aracy-cortes-30-anos-de-saudade.html>. Acesso em: 04 set. 2019.

CARMEN MIRANDA. **O que é que a baiana tem** (remix 2009). Vídeo do YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ogocPE7WaI>. Acesso em: 10 jan. 2019.

CULTURA DIGITAL. **Aracy Cortes.** Disponível em: <http://culturadigital.br/acervodovale/tag/aracy-cortes/>. Acesso em: 04 set. 2019.

DORIVAL CAYMMI. **O que que a baiana tem?** Disponível em: <https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/356574/>. Acesso em: 12 set. 2019.

ESTADAO. **Anitta usa look inspirado em Carmen Miranda no Rock in Rio Lisboa.** Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-e-beleza,anitta-usa-look-inspirado-em-carmen-miranda-no-rock-in-rio-lisboa,70002367799>. Acesso em: 10 jan. 2019.

GELEDES. **Significado de Blackface.** Disponível em: <https://www.geledes.org.br/significado-de-blackface/>. Acesso em: 23 set. 2020.

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia.** Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 17 jul. 2019.

JOÃO DO RIO, um flaneur de alma encantadora. Disponível em: <http://reverberodaeco.blogspot.com/2009/11/joao-do-rio-um-flaneur-de-alma.html>. Acesso em: out. 2019.

JOHN CANEMAKER'S. **Animated Eye**. Disponível em: <http://animatedeye.johncanemaker.com/>. Acesso em: 27 ago. 2019.

MARÍLIA PÊRA. **Canta Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: LGK MUSIC. Disponível em: http://lgkmusic.com.br/dvd_mariliapera.htm. Acesso em: 12 ago. 2019.

_____. **Como Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: Muitos Carnavais. Disponível em: <http://muitoscarnavais.com.br/category/marilia-pera/>. Acesso em 12 ago. 2019.

SHCOLNIK. **Gaby Amarantos fala de empoderamento e Carmen Miranda em “Sou + Eu”**. Disponível em: <https://rotacult.com.br/2018/05/gaby-amarantos-fala-de-empoderamento-e-carmen-miranda-em-sou->. Acesso em: 10 jan. 2019.

TEATRO BR. **Aracy Cortes**. <https://teatrobr.blogspot.com/2010/12/aracy-cortes.html>. Acesso: 13 set. 2019.

_____. **Margarida Max**. Disponível em: https://teatrobr.blogspot.com/2010_12_07_archive.html. Acesso em: 04 set. 2019.

_____. **Pepa Delgado**. <https://teatrobr.blogspot.com/2010/12/pepa-delgado.html>. Acesso: 03 de set. 2019.

TEATRO DE REVISTA. **As laranjas da Sabina**. Disponível em: http://espanca.com/real/2015/07/11/teatro-de-revista_cap2-as-laranjas-da-sabina/. Acesso em: 03 set. 2019.

THORNTON FREELAND. **Flying down to rio**. Imagens Etta Moten. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=18iw69RExbk..> Acesso: 04 set. 2019.

WIKIPEDIA. **Cinédia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinédia>. Acesso em: 10 jan. 2019.

_____. **Chanchada**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Chanchada>. Acesso em: 10 jan. 2019.

_____. **Dorival Caymmi**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dorival_Caymmi. Acesso em: 12 set. 2019.

_____. **Etta Barnett Moten**. Disponível em: <http://Wikipédia.com.br/ Etta Barnett Moten>>. Acesso em: 03 set. 2019.

ZILDA, a rainha do samba. <https://cifrantiga2.blogspot.com/2014/01/zilda-rainha-do-samba.html>. Acesso: 04 set. 2019.

ANEXOS

ANEXO 01 – Termo de cessão de direito de imagem



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
Escola de Belas Artes - EBA
Programa de Pós-Graduação em Design - PPGD

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DA IMAGEM

Eu, _____,
Nacionalidade _____, estado civil _____, portador da cédula de
identidade nº. _____, expedida por _____, inscrito (a) no
CPF/MF sob nº. _____, residente à (Av./Rua)
_____, nº. _____,
município _____, RJ, AUTORIZO, por meio deste documento, a
Pesquisadora Maria do Carmo Martins Vido, CPF 791271697-15, fazer, reproduzir ou multiplicar
fotografias e imagens, em que eu apareça, assim como, os trabalhos produzidos (colagens,
adereços e etc.), seu respectivo desenvolvimento e o produto final da atividade, unicamente para
fins de pesquisa e ensino, como divulgação em jornais e revistas científicas, em trabalhos de
natureza acadêmica, em apresentações de congressos e encontros científicos e em catálogos
e/ou exposição inerentes a pesquisa.

Declaro ter conhecimento da cessão das imagens obtidas por meio da pesquisa "A identidade
visual no figurino de "baiana" de Carmem Miranda, como síntese de parte da cultura brasileira"
(título provisório), sem restrições quanto aos seus direitos patrimoniais e financeiros. Estas
imagens serão obtidas no período de março a maio de 2019, na atividade "A Chica Chica Boom
do século XXI", como parte do estudo da Pesquisadora acima citada. Esta atividade é parte do
estágio docente do Programa da Pós-Graduação em Design – PPGD (Mestrado Acadêmico), na
Escola de Belas Artes – EBA/UFRJ, estando inserida nas disciplinas de Adereço para Figurino e
Adereço Cênico do Curso de Graduação em Artes Cênicas - Indumentária e Artes Cênicas -
Cenografia respectivamente, ministradas pela Profª Drª Erika Schwarz.

Autorizo, ainda, que a reprodução e multiplicação das fotografias e imagens possam ser
acompanhadas ou não de texto explanatório. Compreendo que não haverá nenhuma
compensação financeira pelo uso das fotografias e imagens. Por esta ser a expressão da minha
vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de
direitos associados à minha imagem, e assino a presente autorização em duas (02) vias de igual
teor e forma.

Nome pelo qual quer ser identificado no trabalho: _____
Telefone: _____ E-mail: _____
Assinatura do (a) aluno (a): _____

Rio de Janeiro, _____ de _____ de 2019.

Nome da pesquisadora: Maria do Carmo Martins Vido/ Telefone: (21) 99712 2819 / e-mail:
ducarmovido.eduarte@gmail.com.
Curso de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Design da EBA/UFRJ, na linha de pesquisa
Design e Cultura. Secretaria do Programa, na Faculdade de Letras, Biblioteca – Setor EBA, Av.
Horácio Macedo, 2151, CEP: 21941-917 Cidade Universitária/Ilha do Fundão, Rio de Janeiro – RJ.

ANEXO 02 – Cronograma das aulas

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Escola de Belas Artes
Curso de Artes Cênicas

Professora: Erika Schwarz

Departamento de Artes Teatrais / BAT
DISCIPLINA: Adereços para Figurino

CÓDIGO: BAT 410

2019.1

AULA	DATA	MATÉRIA LECIONADA
01	13/03	Distribuição do programa: apresentação do curso, metodologia, textos recomendados, forma de avaliação e bibliografia.
02	20/03	Módulo 1 – Execução de adereço de cabeça em diversas técnicas e materiais: apresentação do módulo e da proposta da professora-estagiária Du Carmo Vido – “A Chica Chica Boom do séc. XXI”.
03	27/03	Módulo 1 – Execução de adereço de cabeça em diversas técnicas e materiais: apresentação das referências pesquisadas pelos alunos; criação da colagem da prancha em aula. Exibição de filme e/ou slides.
04	03/04	Módulo 1 – Execução de adereço de cabeça em diversas técnicas e materiais: criação de croquis e decupagem de materiais em aula. Exibição de filme e/ou slides.
05	10/04	Módulo 1 – Execução de adereço de cabeça em diversas técnicas e materiais: confecção do adereço em aula.
06	17/04	Módulo 1 – Execução de adereço de cabeça em diversas técnicas e materiais: confecção do adereço em aula.
07	24/04	Módulo 1 – Execução de adereço de cabeça em diversas técnicas e materiais: confecção do adereço em aula.
08	01/05	FERIADO
09	08/05	Finalização do Módulo 1 – BANCA
10	15/05	Módulo 2 - Execução de máscara em diversas técnicas e materiais: apresentação do módulo e da proposta; execução do negativo em tala gessada.
11	22/05	Módulo 2 - Execução de máscara em diversas técnicas e materiais: apresentação de croquis; decupagem de materiais para acabamento; empapelamento do positivo em aula.
12	29/05	Módulo 2 - Execução de máscara em diversas técnicas e materiais: acabamentos no positivo de papel.
13	05/06	Módulo 2 - Execução de máscara em diversas técnicas e materiais: acabamentos no positivo de papel.
14	12/06	Módulo 2 - Execução de máscara em diversas técnicas e materiais: acabamentos no positivo de papel.
15	19/06	Finalização do Módulo 2 – BANCA

- FALTAS:

Os alunos têm direito a 25% de faltas em horas, calculadas sobre a carga horária total da disciplina. No caso, $45 \times 25/100 = 11,25$; $11,25/3$ (carga horária de cada encontro) = **3,75**.

- AVALIAÇÃO:

Cálculo da Média Final = (Mód. 1) + (Mód. 2) / 2. Obs: Cada módulo vale 10,0 (dez) pontos

ANEXO 03 – Pedido para visita ao Museu Carmen Miranda



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
Escola de Belas Artes – EBA
Programa de Pós-Graduação em Design - PPGD

Ao Sr. Cesar Balbi
Diretor do Museu Carmen Miranda
Av. Rui Barbosa (em frente ao nº 560)
CEP: 22250-020, Parque do Flamengo, Rio de Janeiro - RJ.

Prezado Senhor,

Pedimos a permissão para visita técnica ao Museu Carmen Miranda sob sua curatela, das turmas de Adereço para Figurino e Adereço Cênico do Curso de Graduação em Artes Cênicas – Indumentária e Artes Cênicas – Cenografia, respectivamente. As disciplinas são ministradas pela Profª Drª Erika Schwarz, tendo a Pesquisadora Maria do Carmo Martins Vido participante em nível de estágio docente, como parte do programa da Pós-Graduação em Design – PPGD (Mestrado Acadêmico), na Escola de Belas Artes – EBA/UFRJ.

A visita tem como objetivo a visualização do acervo de Carmen Miranda, referente aos adereços, figurinos e suportes expositivos (materiais, formas, cores, etc.). É de suma importância que os alunos entrem em contato com parte da história do Brasil, por meio dessa visita *in loco* ao importante acervo das peças usadas por Carmem Miranda. Ademais, a visita também oportunizará aos estudantes de figurino e cenografia o conhecimento do museu.

Os alunos de Adereço para Figurino desenvolverão adereços de cabeças inspirados nos adornos de Carmen Miranda, mas criados para cantoras da atualidade, com a intenção da interseção das duas personalidades nos trabalhos, proporcionando uma "Carmen híbrida" e transposta para o século XXI. Da mesma forma, os alunos de Adereço Cênico desenvolverão suportes expositivos criados em função dos adereços de cabeça, sendo que, a pesquisa tem como intenção a divulgação do processo criativo dos estudantes

de ambos os cursos, além de proporcionar uma ação cultural em que Carmem Miranda será a estrela maior.

A visita será parte das etapas de desenvolvimento da atividade "A Chica Chica Boom do século XXI", integrante do estudo "A identidade visual no figurino de 'baiana' de Carmem Miranda, como síntese de parte da cultura brasileira" (título provisório da dissertação), da Pesquisadora Maria do Carmo Martins Vido, CPF 791.271.697-15, Identidade 06.694.593-2, residente à Rua Ápia, 193 – casa 01, CEP: 21221-250, Vila da Penha, Rio de Janeiro – RJ. Estando devidamente matriculada sob o nº 118135705, no programa de mestrado PPGD, mencionado acima, sob a orientação do Prof. Dr. Madson Luis Gomes de Oliveira, docente permanente do PPGD.

As turmas têm uma média de trinta alunos cada e pensamos dividi-los em quatro grupos de quinze alunos cada. As visitas durariam sessenta minutos cada, em um total de quatro horas. Sugerimos o dia 06 de abril de 2019, de 13 às 17h, para agendamento da visita. A Professora Erika e a Pesquisadora Maria do Carmo acompanharão as respectivas visitas em toda a sua extensão.

Esperamos, assim, contribuir para fortalecer a produção na área de Arte, Moda, Figurino e, portanto, Design, bem como para a produção científica da Linha de Pesquisa "Design e Cultura" do PPGD/EBA/UFRJ e compartilhar os resultados com a sociedade.

Para tanto, respeitosamente solicitamos a V. S.^a autorização para realização desta visita, respeitando a legislação em vigor sobre ética em pesquisa em seres humanos no Brasil (Resolução do Conselho Nacional de Saúde nº 196/96 e regulamentações correlatas).

Rio de Janeiro, 25 de março de 2019



Maria do Carmo Martins Vido



Madson Luis Gomes de Oliveira

Curso de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Design da EBA/UFRJ, na linha de pesquisa Design e Cultura. Secretaria do Programa, na Faculdade de Letras, Biblioteca – Setor EBA, Av. Horácio Macedo, 2151, CEP: 21941-917 Cidade Universitária/Ilha do Fundão, Rio de Janeiro – RJ.

ANEXO 04



Croquis Originais de Turbantes para Shows e Uso Pessoal de Carmen Miranda grafite e guache s/ papel, e fotografia de Carmen com o famoso turbante Mickey Mouse, criados pela figurinista de Hollywood Lilly Daché (1898-1989). Foto 59.

Fonte: CALS, Soraia. **Catálogo da coleção Haroldo Coronel** – Coleção Carmen Miranda: Personal & afins. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2020.