

IMAGENS DE AMÉRICA LATINA NO FIGURINO E CORPO DA BAIANA DE CARMEN MIRANDA: MEMÓRIA SOCIAL E IDENTIDADE

Mara Rúbia Sant'Anna e Káaritha Bernardo Macedo

sant.anna.udesc@gmail.com; karitha23@yahoo.com.br

Universidade do Estado de Santa Catarina (BR)

RESUMO

Estudo sobre os figurinos usados por Carmen Miranda durante no filme hollywoodiano realizado em 1941, “*Aconteceu em Havana*” (*Week-End in Havana, 20th Century Fox*), em que se analisa os elementos constitutivos e se discute como esses são apropriados na atualidade pelo discurso de moda, reforçando ou perpetuando, de alguma forma, a discursividade construída pela performance de Carmen há muitas décadas atrás sobre o Brasil e a América Latina.

PALAVRAS-CHAVE

Carmen Miranda; figurino da “Baiana”; identidade; memória social

1. INTRODUÇÃO

Movimento lento, de um olhar que procura, ao som de um jazz e pontuado por pessoas que transitam em trajes escuros e cabisbaixos. Carmen Miranda e os músicos do “Bando da Lua” estão estáticos, no centro de uma cena, que representa uma vitrina qualquer. De repente o som surge, interrompendo e se somando ao olhar curioso. Os músicos se entrosam com seus instrumentos, o som de um trompete anuncia as delícias e promessas que serão declamadas em seguida. Um corpo vestido com sensualidade começa a dançar e cantar. A voz e seus arranjos vocais se combinam, perfeitamente, com o movimento das mãos e o sorriso emoldurado pelos lábios vermelhos que gesticulam, realizando a música. Tudo proporciona, pela performance da atriz, os sentidos a serem apreendidos na experiência estética desencadeada.

Como em toda experiência estética, não apenas apreciações de gosto são acionadas, mas um universo de valores e possibilidades de compreensão do mundo ou mesmo de composição dela. O cenário, a música, o gesto, o corpo revestido e os movimentos que executam são textos que se dão a ler, cuja mensagem ressoa na circularidade e na citacionalidade desses textos ontem e hoje. É sobre essas combinações de corpo, figurino, discursos, memórias e identidades que esse texto se debruça. Seu objetivo é apresentar um estudo sobre os figurinos utilizados por Carmen Miranda durante o filme produzido em 1941, “*Aconteceu em Havana*” (*Week-End in Havana, 20th Century Fox*), analisando os elementos que o constitui e discutindo como esses são apropriados, na atualidade, pelo discurso de moda, reforçando ou perpetuando, de alguma forma, a discursividade construída pela performance de Carmen há muitas décadas atrás sobre Brasil e América Latina.

No livro *“Pop culture in Latin America! Media, arts and lifestyle”*, as autoras Stephanie Denninson e Lisa Shaw (2005) enfatizam o papel fundamental de Carmen Miranda nas representações latino-americanas contemporâneas. Sua influência passa pela música, moda, Broadway até o cinema hollywoodiano. Denninson e Shaw (2005) apontam sua importância na Política da Boa Vizinhança, quando se tornou a imagem central da Boa Vizinhança hollywoodiana, uma “építome da identidade latina” nesse contexto. Ela foi uma importante artista na disseminação do samba nos Estados Unidos, mas é claro que em uma versão pasteurizada do ritmo para o gosto do país nos anos 1940 (Denninson & Shaw, 2005).

Durante a Política da Boa Vizinhança, ela também seria uma “figura chave nas publicidades da época, promovendo roupas baseadas em seu estilo exótico para a Saks da Quinta Avenida, junto com vários outros produtos de beleza” (Denninson & Shaw, 2005, tradução nossa). Denninson and Shaw (2005) mencionam o Museu Carmen Miranda como um importante museu turístico do no Rio de Janeiro, ao lado do Museu de Belas Artes. De acordo com as autoras, Carmen Miranda é um “ícone cultural” da América Latina, lado a lado com Che Guevara, Eva Perón e Salma Hayek (Denninson & Shaw, 2005). Contudo, o “status icônico” se deve principalmente a poderosa imagem retratada no cinema, geralmente dentro de “arquétipos unidimensionais, tais como a latina impetuoso e de sangue quente” (Denninson & Shaw, 2005, tradução nossa).

A pesquisa foi construída a partir do tratamento de fontes audiovisuais, levando em conta o figurino, a performance, o cenário e o contexto da narrativa fílmica. Nortearam essas questões, principalmente as teorias de Christian Metz, Marcel Martin, Jacques Aumont e Michel Marie, Antoine de Baecque e Christian Delage, Michele Lagny, Rick Altman, Paul Zumthor, Homi K. Bhabha, Stuart Hall, Edward W. Said e Frederick Pike.

Como em boa parte do estudo sobre imagens¹, nesse trabalho também se operou com uma quantidade de imagens que ultrapassou as citadas no texto. Todos os figurinos adotados pela atriz Carmen Miranda nos filmes produzidos nos Estados Unidos entre 1940 a 1945 foram analisados, compondo “séries objeto” que servem a diferentes discussões. Tendo em vista a proposta desse trabalho e com o objetivo de não tornar cansativa a leitura, optou-se pela análise de três figurinos que exemplificam claramente o pretendido. Destaca-se que os figurinos, analisados a partir de sua possibilidade de imagem fixa e em movimento, não são ilustrações dos princípios teóricos adotados, mas foram entendidos como agentes, nos contextos de suas apreensões, nas experiências estéticas que desencadearam. Portanto, os figurinos foram tratados como objetos de análise, constituindo por suas composições físicas e apropriações nas performances de Carmen Miranda os campos de interpretação alcançados.

O texto será estruturado em três partes. Inicialmente será apresentado o contexto de produção dos filmes e dos conceitos que norteiam o desenvolvimento deste artigo. Em um segundo momento, partir-se-á para a descrição e análise dos figurinos, observando as mudanças nas formas, adereços, cores e exposição do corpo. Concluindo, serão observadas nas coleções e editoriais selecionados, como os elementos emblemáticos de uma identidade latina se perpetuam, num processo de citacionalidade, conforme definição de Jacques Derrida.

¹ Ver Sant'anna, 2010

2. FILMES PARA UMA “BOA VIZINHANÇA”

No contexto da Política da Boa Vizinhança (1933-1945) uma série de filmes com temas e artistas latino-americanos (entre outras ações) foram realizados a fim de estreitar relações entre Estados Unidos e os países abaixo do Rio Grande³, Carmen Miranda destacou-se dentre esses artistas². Nos filmes em que participou, especificamente no período entre 1940 e 1945, existia um esforço para se criar representações de latinidade a partir dos enredos, cenários, personagens, figurinos, performances e de toda a complexidade da linguagem cinematográfica, os quais ressonam no século XXI como subsídios narrativas de identidade latino-americana².

Com a aproximação da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos buscavam estabelecer novas relações econômicas e políticas. Nesse processo, a América Latina tornou-se alvo de cobiça. Os mecanismos para conquistar a América Latina foram desenvolvidos principalmente por meio da “Política da Boa Vizinhança”, implementada pelo governo de Franklin Delano Roosevelt (1933 a 1945) que se constituiu de variadas estratégias de relacionamento com a América Latina, a fim de impedir o avanço da influência europeia na América, manter a estabilidade política e garantir a liderança política e econômica dos EUA nessa região (Tota, 2000).

Em 16 de agosto de 1940 foi criado sob a coordenação de Nelson Rockefeller o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*- OCIAA (Moura, 1991; Maud, 2005). Era uma agência especializada em melhorar as relações culturais e comerciais entre as Américas. Um dos focos do OCIAA era promover a presença estadunidense pelos meios de comunicação de massa. Assim, a OCIAA mantinha uma filial em Hollywood e estreitas relações com os grandes estúdios, um ponto marcante dessa relação era o incentivo a “inclusão de artistas latino-americanos” no cinema (Tota, 2000), o que levou Carmen Miranda às produções da *20th Century Fox* em 1940. Além dos filmes com Carmen Miranda, a OCIAA enviou Orson Welles ao Brasil em 1941 para fazer um documentário “Panamericano” e financiou os filmes da Disney *Alô, Amigos (Saludos Amigos, 1942)* e *Você já foi à Bahia? (The Three Caballeros, 1944)*.

De uma carreira de sucesso no Brasil como cantora e estrela de musicais carnavalescos do jovem cinema brasileiro, Carmen Miranda saiu do país como a “Embaixadora do Samba” para nos Estados Unidos se tornar um instrumental de diálogos diplomáticos. Em Hollywood, a Pequena Notável desempenharia uma função clara, representar o gênero feminino e a cultura latino-americana como um território existencial. Nos Estados Unidos, Carmen Miranda daria continuidade a personagem “baiana”³, criada em seu último filme no Brasil, “Banana da Terra” (1939, Sonofilms e Wallace Downey), em que interpretava a canção de Dorival Caymmi, “O que é que a baiana tem”.

² Outros artistas latino-americanos como Dolores Del Rio, Lupe Vélez, Carlos Ramirez e Xavier Cugat, também ganharam evidência sob os holofotes de Hollywood, muito embora, Carmen Miranda tenha sido considerada a musa maior, a “*Brazilian Bombshell*” (Garcia, 2004; Mendonça, 1999).

³ Baianas são literalmente as mulheres que nascem no Estado da Bahia (Brasil), mas o termo também é uma denominação das mulheres de origem afro-brasileira que “se vestem com um tradicional vestido branco, blusa de renda e turbante” (Denninson & Shaw, 2005), outro traço do traje é a saia larga e longa. O traje está ligado às práticas e rituais da religião “Candomblé”.

Os filmes em que Carmen Miranda participou eram classificados como musicais e tinham nos números cantados e coreografados uma indexação do gênero. As histórias também envolviam um tom de leve comédia e romance, sempre centrados em um casal. Os musicais em que Carmen Miranda atuava abarcavam o *show business* e seus bastidores. Os roteiros desses filmes frequentemente eram adaptações de shows da Broadway, dando lugar aos números elaborados da artista que começou a carreira como cantora.

Na medida que a Segunda Guerra Mundial se desenvolvia, os musicais ganhavam cada vez mais importância, pois eles representavam essencialmente o avesso das experiências dolorosas da guerra. Trazendo para as telas grandes espetáculos claramente inspirados nas casas de show daquele período, os musicais ofereciam entretenimento alegre, colorido e luxuoso, além de mover grandes somas de dinheiro. A *20th Century Fox* se esforçava para criá-los dentro dos melhores padrões de qualidade, eram geralmente feitos em *Technicolor*. De fato, a *Fox* seria líder nas produções em cores (Schatz, 1999), enriquecendo as participações e números de Carmen Miranda com cenários e figurinos ricamente coloridos.

Entretanto, as participações de Carmen Miranda eram essencialmente restritas às “representações estereotipadas de uma subjetividade feminina latino-americana genérica, caracterizada pelo inglês enrolado, temperamento explosivo e roupas extravagantes, que conspiravam para criar uma visão clichê do exotismo e da alteridade latino-americana” (Shaw, 2013, tradução nossa). Nesses filmes, ao conduzir estas e outras narrativas interamericanas, por meio de “retratos imaginários”, criava uma performatização de América Latina e gerava com isso, certas expectativas no seu público em relação aos países vizinhos, seu comportamento, cultura, paisagens, economia, etc. Contribuindo, por conseguinte, com a naturalização e dispersão de razões que justificavam certas políticas interamericanas, ou mesmo, criando simbolicamente motivações para estas políticas (Melgosa, 2012).

Nas películas, aparentemente o maior valor que se poderia atribuir às terras dos novos amigos era como destino turístico e *locus* escapista, haréns de prazer, diversão, calor e romance, alheios e isolados das tensões e privações causadas pela guerra. Primeiro, houve a influência da Depressão, que fez com que os turistas estadunidenses abandonassem seus planos de viagem à Europa e se “contentassem com *tours* mais baratos à Havana, Cidade do México, Rio de Janeiro e Buenos Aires”, ou seja, viagens não tão boas, mas que traziam na mala recordações dos “ritmos” e das “danças ardentes” do Sul da Fronteira (Zolotow, *The New York Times*, 18. fev. 1940).

Posteriormente, em virtude dos conflitos provocados na Europa pela guerra, a América Latina tornou-se o destino de férias mais viável naquelas circunstâncias, contribuindo com a imagem que se formava a respeito dos países do sul. Um jornalista observa que o “apreço repentino pela América Latina e sua cultura popular poderia ser explicado, em parte, como um reflexo psíquico da nossa nova orientação econômica e política para o sul” (Zolotow, *The New York Times*, fev.18, 1940, tradução nossa).

Entretanto, tais prazeres não estavam ao alcance de todos e os filmes paradisíacos com Carmen Miranda, eram uma forma dessa população fruir. Os filmes musicais criavam uma sensação prazerosa de coparticipação daquele espetáculo idílico. Os

movimentos de câmera durante a performance musical transformavam o discurso dos artistas em uma abordagem mais direta que causava a sensação de realidade. Os artistas cantavam e dançavam diretamente para a câmera, como se estivessem falando com o espectador. Mas o ingrediente principal dessas produções era a fantasia, muito mais voltada ao gosto do público dos Estados Unidos que a uma tentativa de aproximação com a realidade dos países ou culturas latinas que abordava.

Essas representações cinematográficas são um indicativo de como os estadunidenses enxergavam os latino-americanos e podem ser entendidas como uma forma de justificativa de sua intervenção e da necessidade da Boa Vizinhança, pois manifestavam uma lógica de sua perfeição que permite a exploração e intervenção sobre outras culturas (Maud, 2005).

3. TECIDOS E CORES PARA UMA IDENTIDADE LATINA

O rosa, verde e branco do figurino de Carmen Miranda, no filme “Aconteceu em Havana” (Week-End in Havana, 20th Century Fox, 1941), enchem de colorido o palco onde ela dança e sorri ao público⁴. Seu corpo está mais à mostra que nos dois filmes anteriores produzidos nos Estados Unidos desde 1940. A blusa é bem curta e deixa entrever uma barriga bem definida. Carmen também está mais magra que no filme anterior e goza de um corpo esculpido. O abdômen, os ombros, braços e o quadril, evidenciados pelos cortes na lateral da saia, são focos de atenção e fazem ressonância à canção executada que convida aos prazeres tropicais.

Além do expressivo sorriso branco e dos lábios vermelhos, ela leva na cabeça um turbante branco que tem um grande arranjo de flores artificiais, folhas e borboletas. Esta versão se distancia do modesto arranjo de cabeça de seu primeiro traje de baiana, no filme “Banana da Terra” (1939, Sonofilms e Wallace Downey). Como um buquê floral, o turbante de Carmen é arrematado por trás com um tecido listrado como o da blusa, e tem folhas verdes e brilhantes caindo como brincos. A artificialidade do arranjo do turbante é reforçada pelo rosto de Carmen, impecavelmente maquiado. A artificialidade também é percebida no conjunto da situação, uma performance musical que se passa atrás de uma vitrine. As tomadas de plano médio da câmera concentram o espectador no rosto da cantora, permitindo que sejam notadas as unhas vermelhas, a rigidez da barriga, as ondulações do quadril, a sensualidade dos ombros desnudos e a leveza dos braços e das mãos. Mesmo sem a imagem em *close-up*, seu olhar fascinante atrai o espectador.

Ela veste uma blusa no estilo consagrado para o figurino da baiana, com mangas bufantes, que lembram o formato de um sino, como as adotadas no filme anterior “Uma noite no Rio” (That Night in Rio, 1941, 20th Century Fox). O seu tecido é listrado em rosa e branco, trazendo no decote um babado pouco perceptível e grandes miçangas verdes bordadas em toda a extensão, compondo um acabamento que se completa com os vários colares feito com miçangas grandes em branco e dourado. O colar se estende até a blusa, reduzindo a importância dos seios, já minimizada pelas listras verticais e pelo babado sobreposto no mesmo tecido e sem muito volume. Também usa pulseiras feitas

⁴ Exibição disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H1KmUV7jaag>>.

nos mesmos moldes e materiais do colar. Os acessórios acentuam e valorizam as mãos e o rosto sorridente.

No entanto, o grande destaque no figurino é a saia, que inovadoramente traz dois recortes simétricos na lateral dos quadris, na forma de semicírculos logo abaixo do cós. No lugar dos recortes é incluído uma rede rosa e fina que faz com que a saia assente no corpo e previne que não escorregue, praticamente invisível para a câmera, deixando o quadril à mostra. Ao longo da estampa horizontal e sinuosa no centro, feita por largas listras em rosa, branco e azul turquesa, caem franjas que estendem o rebolado adocicado de Carmen. O modelo tem uma vaga referência à saia da segunda versão do traje da baiana usado por Carmen nos clubes noturnos do Rio de Janeiro, que possuía recortes abaixo do cós na forma de triângulos.

A cada movimento, as franjas atraem os olhos para o movimento de quadris e sensualizam a dança, reforçando o sentido que se buscava constituir como atrativo para a visita ao caribe. As noites românticas, prometidas na composição musical, se materializam em sentidos sutis a partir da sinuosidade das listras, no contraste das cores que se remetem ao próprio Caribe, pois fazem interconicidade com as cores nacionais do México e, nas franjas, expressão vestimentar já associada historicamente à sensualidade desde a consagração do Charleston e das performances de Josephine Baker com seus figurinos plenos de apelos sexuais e franjas. Se os seios são minimizados, o baixo ventre com suas cores e possibilidades de movimento são valorizados, a despeito do excesso de pano que não escandalizando, promete prazeres a serem descobertos num ponto mais distante, porém não inatingível, na vizinha América Latina.

A figurinista desse filme foi Gwen Wakeling e seu toque sobre a “baiana internacional” causou furor. De acordo com Martha Gil-Montero (1989), este foi “o traje mais ousado de uma estrela desde o advento do Código de Censura Hays”. A saia desse traje causou complicações perante a censura por conta da parte exposta na lateral dos quadris. Em um memorando interno do estúdio, foi explicado que a equipe do figurino havia conseguido fotos dos trajes originais ainda mais ousados, e como havia a necessidade de manter o máximo de fidelidade, a saia havia sido autorizada, mas Gil-Montero (1989) enfatiza que “é claro que as baianas de Hollywood nunca foram fiéis ao original” (ver figura 1).



Figura 1: cena 1 – *Week-end in Havana*, 20th Century Fox, 1941

O Bando da Lua, no mesmo cenário, fica marginalizado no canto direito da tela, estão vestidos de maneira uniformizada com camisas brancas de mangas bufantes e com babados de extremidades vermelha que seguem a mesma proposta do top de Carmen. Esses babados sobrepostos vão de uma extremidade a outra da camisa, abaixo da gola, compondo uma sugestão do estilo rumbeiro. Eles usam calças largas com pregas na cor bege e tem um lenço amarrado ao pescoço, que imediatamente remete aos gaúchos retratados no filme anterior de Carmen, “Serenata Tropical” (Down Argentine Way, 20th Century Fox, 1940). Há uma mistura entre as referências das tendências de moda do período, com a vaga noção que tinham de Cuba, do Caribe e de outros países “latinos”. Os cabelos dos rapazes estão com brilhantina, perfeitamente em ordem. Alguns trazem um discreto bigode e todos um sorriso farto.

Em meio a uma vitrina, Carmen Miranda e seu Bando da Lua anunciavam a partir de seu corpo, de seus figurinos, de sua música e de sua performance o pacote turístico que estava ao sul, mote de “Aconteceu em Havana” (Week-End in Havana, 20th Century Fox, 1941). Ao longo do filme, Carmen Miranda irá fazer outras duas performances musicais vestindo-se de “baiana estilizada”, criando um diálogo entre esses figurinos e o primeiro, com a promessa de uma “*Tropical Magic*”⁵. Aos dezoito minutos do início, Carmen entra em cena no Cassino Madrileño, onde todos os seus espetáculos no filme se desenrolam, cantando primeiro em português, “Rebola bola”, e depois em inglês, “*When I love I love*”⁶.

Inicialmente, um grupo de quatorze bailarinas dançam sacudindo seus leques coloridos ao som de uma batucada. O arranjo logo se completa quando o Bando da Lua desce para o palco, revelando que são eles quem tocam a música. O grupo todo cria uma espécie de “roda de samba”⁷ no palco, abrindo espaço para Carmen Miranda entrar com destaque no centro. As bailarinas estão vestidas com saias rodadas e floridas em diferentes cores e com um top dourado que se confunde com seus braços e costas nuas. Seus movimentos enfatizam a saia, que dança junto com o corpo e cria desenhos no ar com o seu volume.

O pequeno turbante é feito do mesmo tecido da saia e o traje como um todo inspira-se nas primeiras “bairanas estilizadas” de Carmen Miranda. Essa versão usada pelas bailarinas é muito próxima do modelo usado pelas dançarinas na abertura de “Uma Noite no Rio” (That Night in Rio, 20th Century Fox, 1941), indicando uma percepção pasteurizada que Hollywood tinha acerca dos sujeitos latino-americanos. Fosse o Rio de Janeiro ou Havana, a caracterização não apresentava muitas diferenças. Gradativamente o Bando da Lua e as bailarinas se dissipam, até que a câmera fecha sobre o corpo de Carmen, que começa a cantar e dançar sozinha no palco.

Diferente do traje das bailarinas que deixava boa parte do dorso desnudo, Carmen apresenta um corpo bastante coberto, em que nem mesmo os braços ficam à mostra. Entretanto, as curvas de seu corpo continuam em evidência, os seios sobressaem no

⁵ “*Tropical Magic*” é o título de uma das canções do filme, interpretada por Alice Faye e John Payne.

⁶ Exibição disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gQtRPvBlkKY>>.

⁷ Roda de samba é uma formação circular, na qual algumas pessoas tocam samba e outras dançam no centro (Ver Samson & Sandroni, 2013).

top ajustado com os colares pendentes no meio e o pequeno fragmento do abdômen bronzeado que fica exposto, funciona como um convite para os movimentos ondulares de seus quadris. Esse figurino traz um novo formato de turbante distante das primeiras baianas. O modelo mais sofisticado e elaborado foi estabelecido em “Uma Noite no Rio” (*That Night in Rio*, 20th Century Fox, 1941). O turbante usado por Carmen Miranda nesse número é branco e serve de suporte a uma estrutura decorativa bastante alta, feito de muitas penas de cores variadas, vermelho, verde, amarelo, branco listrado com preto, e algumas flores e frutinhas, que parecem ameixas amarelas.

A composição simétrica do traje faz ressonância com uma estrutura decorativa na forma de penas ou folhas gigantes de tom prateado ao fundo do palco, e diante do qual Carmen concentra sua performance. A peça decorativa parece uma releitura do adereço de cabeça de Carmen, e com a artista posicionada exatamente na frente desse objeto, ele dá continuidade ao seu figurino, criando profundidade e produzindo um efeito de perspectiva do turbante, como se suas penas estivessem sendo ampliadas ao fundo. Efeito estético que foi aproveitado em outros filmes e performances de Carmen no cinema hollywoodiano.

O figurino que encobre não anula o corpo, porém o secundariza em favor da fala e da interpretação da cantora que é impressionante. A música em português tem ênfase na sonoridade das palavras muito mais do que em seus significados, está cheia de trava-línguas executadas com rapidez. No ápice dessa interpretação, a câmera anula a presença dos demais elementos cênicos e se fixa em plano médio no corpo de Carmen, focalizando dos quadris à cabeça. As mãos e os lábios, com as expressões faciais marcadas pelo seu abrir e fechar de olhos, que são os recursos mais significativos da interpretação da cantora. Seu rebolado é sutil, quase um simples requebrar de quadris. Sem muitos deslocamentos em torno da cena, o que importa são as performances sonoras desenvolvidas com os trava-línguas que executa perfeitamente e suas expressões.

Vestida de verde, vermelho, branco, amarelo, sua blusa lembra uma outra branca, usada em “Uma Noite no Rio” (*That Night in Rio*, 20th Century Fox, 1941), bastante distante do modelo da baiana de 1939. A blusa consiste num modelo transpassado de mangas longas, sendo no lado direito vermelho e o esquerdo verde. Os ombros são estruturados com ombreiras que dão maior largura aos ombros e afinam os braços, além de indicarem uma tentativa de atualização do traje de baiana com as tendências de moda dos anos 1940.

O transpasse deveria produzir um decote acentuado, mas ao ser encoberto pela profusão de colares ameniza o destaque aos seios e reforça uma imagem ligada aos povos nativos da América com as miçangas dos acessórios. A blusa parece fundir-se com a saia, porém é apenas um efeito visual que o cóis bicolor, como a blusa, sugere. Uma pequena porção da barriga fica à mostra, devido a proximidade da blusa e da saia. O mesmo efeito do transpasse bicolor da blusa e do cóis da saia se repete na parte de trás do turbante.

A saia, por sua vez, segue o modelo que desde “Banana da Terra” havia se imposto, preso na cintura, colado no quadril e rodada nos pés. Ela é branca com estampa

de flores, no caso hibiscos amarelos e vermelhos acompanhado de suas folhas verdes. Bem rodada, como das demais bailarinas, a saia acompanha o rebolado de Carmen o estendendo por alguns segundos. Seu fundo branco predominante faz contraste com o excesso de cores e volumes da parte superior e se completa com o branco da base do turbante. Nas mãos ela traz um leque que faz parte da coreografia, um pouco mais colorido que o das bailarinas, fazendo conjunto com os elementos do turbante. Usa brincos dourados, estilo candelabro com miçangas penduradas que parecem estar presos no turbante. A concentração da câmera no tronco da atriz faz enfatizar os vários colares sobrepostos e braceletes em dourado, vermelho, algumas peças em verde e azul.

O figurino dessa performance é bem menos sensualizado que o da anterior, assim como o conteúdo musical não se coloca como complementar da ideia anterior, que prometia prazeres e noites românticas, que descrevia o Caribe e, por consequência, o que havia na América Latina- lugar paradisíaco, apropriado para as férias e as aventuras que a cidade grande e a “civilização” não podiam proporcionar (ver figura 2).



Figura 2: cena 2 – Week-end in Havana, 20th Century Fox, 1941

Pelo extraordinário efeito sonoro que os travas-línguas executados produzem, o que parece sugerir é que, nesse caso, o que estava em evidência era o exótico musical possível de ser encontrado nas terras quentes abaixo do Rio Grande. O corte da câmera que se desloca do palco para mostrar o casal apreciando o espetáculo reforça essa possibilidade de interpretação. O fato de ser cantado em português, sem mesmo haver legenda, denota que o número musical não tinha função narrativa, ou seja, não acrescentava sentidos ao enredo. Esse show de Carmen era um efeito decorativo e um gostinho da “loucura latino-americana” (Zolotow, *The New York Times*, feb.18, 1940).

Caso muito distinto é a sequência do espetáculo, quando então Carmen Miranda canta em inglês. Todo figurino e o corpo encoberto faziam contraste com a letra da canção, cujo apelos sexuais não eram discretos. Com a música “*When I love I love*”, ou seja, “quando eu amo, eu amo”, Carmen expressa a independência amorosa e ao mesmo tempo a intensidade das paixões vividas pelos latinos, cuja identidade ela emblematizava.

Quando amava, dizia a canção, ela amava todos os dias e não podia viver sem amar. Se sua boca dissesse “não”, isso seria uma mentira, pois os olhos diriam “sim” e neles que se precisaria acreditar. Com um gesto imitando a execução de tambores e com a vocalização do som produzido, ela completa que é “assim que seu coração faz quando é beijada”, ela “não pode resistir” porque fica muito “excitada” e, assim, cai de paixão.

Em seguida, a canção diz que quando encontra um belo homem, ela sorri e flerta dizendo “hey, o que está acontecendo”, e quando ele a abraça forte e cola seu rosto no dela, ela sente-se “tão maravilhada”, “tão divina”, tão eufórica como se o Mickey Mouse corresse pela sua espinha, o que ela representa com gestos durante sua performance. Ela então perde todos os limites, se entrega sem obstáculos, como enfatiza a última estrofe: “quando eu sonho, eu sonho, quando eu me apaixono, eu me apaixono, quando eu me empolgo, eu me empolgo, quando eu beijo, eu beijo, e quando eu amo, eu ... amo”.

Portanto, agora em inglês, num compasso que permite a perfeita compreensão do que é dito, com ritmo e gestuais que expressam com precisão o conteúdo semântico da canção, o figurino esconde um corpo que é traduzido por seus desejos, os mais intensos e irracionais. Se o figurino expusesse o corpo de maneira mais evidente, as fronteiras do descente ou mesmo agressivo poderiam ficar ameaçadas, comprometendo a boa vizinhança que deveria ser praticada. A performance e a canção já eram tão expressivas do conteúdo sexual que o figurino poderia se abster de uma menção mais evidente do corpo.

A personagem de Carmen Miranda é movida por sua atração pela beleza masculina e seus impulsos amorosos, sem moral nem limites. Dos setenta e cinco segundos que duram a performance, ao longo de quarenta e dois segundos a câmera não se afasta do tronco de Carmen, onde mãos e expressões faciais dançam a canção executada. Além do “eu” enunciado, o corpo personalizado no rosto, reforça o sentido desejado: emblematizar na mulher Carmen as demais mulheres latinas, que mesmo que digam “não”, tem olhos que dizem “sim”.

Aplaudida, Carmen se despende com beijinhos que joga para a plateia e sai pela escada cênica. O filme continua com a cena do casal estadunidense conversando, em que a moça representa um contraponto de Carmen Miranda. A estadunidense loira e bem comportada, vestida de azul com elegância e sem excessos, usa da sua razão antes do coração para decidir sobre seu futuro. Mesmo embebida pela canção que diz para apenas “amar”, a protagonista se mantém firme em sua educação casta e na “boa” racionalidade branca da América do Norte.

Encerrando o filme, de forma apoteótica, Carmen interpreta seu último número musical. Com um figurino que se destaca pelo modelo diferenciado do cóis da saia, a atriz volta a desnudar ombros e barriga. Acompanham-na mais dezoito bailarinas e doze cavalheiros. Os trajes do corpo de baile são mais simples, mas chamam atenção para as pernas do corpo a ser desejado. Clientes do Cassino Madrileño e os principais personagens estavam na cena, fazendo o fechamento alegre e convidativo de passar um final de semana em Havana (*Week-end in Havana*), onde estadunidenses e latino-americanos convivem harmoniosamente (ver figura 3).



Figura 3: cena 3 – Week-end in Havana, 20th Century Fox, 1941

Carmen Miranda canta em inglês a canção *The Ñango*, que no filme designaria um novo ritmo cubano, mas que nessa performance soa mais próximo do jazz estadunidense. As percussões da rumba são misturadas ao swing da Big Band (Garcia, 2004) para criar a atmosfera de sedução que a canção propõe. Sorrindo para os clientes do clube, ela interpreta os versos da canção que ensina o público masculino como conquistar uma *señorita* com facilidade. Após percorrer todo o palco, Carmen sobe uma escada cenográfica e entra atrás de um biombo.

Para a surpresa do telespectador, no lugar de Carmen Miranda saem inúmeras bailarinas que deslizam até o palco, como se a *Brazilian Bombshell* tivesse se multiplicado em versões menos elaboradas, todavia, extremamente sensualizadas. Sem demora, as bailarinas logo começam a sacudir suas maracas e a dançar o ritmo *caliente* que Carmen Miranda as ensinou, contorcendo todo o corpo. Seus movimentos atraem dançarinos masculinos para a *fiesta*, que deixam seus instrumentos (pequenos tambores e percussões) de lado para dançar colados com as “ninfas exóticas”⁸.

As dançarinas usam uma saia listrada em vermelho, verde e amarelo, que imita um sarongue amarrado na cintura com um leve babado na ponta, deixando a perna direita à mostra desde o alto da coxa. Seus bustiês recobrem apenas os seios, revelando a barriga e os braços, onde uma tira retorcida de tecido nas cores do traje se enrosca substituindo as inúmeras pulseiras da “baiana” estilizada de Carmen Miranda. Como Carmen, usam muitos colares e um turbante do mesmo tecido da saia, com flores e frutas. Os sapatos são vermelhos, a cor que predomina nesse número. Os homens estão vestidos com uma calça de duas cores, verde e vermelho, com cós amarelo. Sua blusa é curta como o bustiê das moças, deixando o abdômen à mostra, e tem mangas volumosas com muitas camadas verticais de babados em vermelho. Na cabeça, usam um chapéu nas mesmas cores.

O figurino de Carmen é o mais luxuoso, definindo claramente seu lugar de destaque no número musical. As cores seguem o padrão dos demais, porém seu top e a saia são dourado reluzente. Tem destaque no traje o volumoso babado feito de várias camadas de tule multicolorido na barra da saia e também nos braços, criando mangas que se

⁸ Exibição disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eJ01eOhs1nc>>.

assemelham às da blusa dos dançarinos. A blusa consiste num bustiê dourado, fechado nas costas e decotado na frente. Todavia ele fica imperceptível devido ao excesso de colares que ultrapassam o tamanho do bustiê. Esses colares são feitos de diferentes miçangas, algumas parecendo pequenas bolas natalinas. No braço direito traz grosso bracelete dourado e no esquerdo várias pulseiras de miçangas. Os brincos são grandes, com uma placa dourada que possui uma estrela vazada no meio e pequenos pingentes na ponta.

A saia é uma releitura do sarongue, cujo cós faz menção ao efeito resultante do nó das duas pontas do sarongue tradicional. Esse efeito puxa o cós levemente para baixo, criando um formato triangular que aponta para os quadris como uma seta, e sugere a possibilidade da fácil retirada da peça. Enquanto as pernas das bailarinas ficam à mostra, a de Carmen continua coberta (algo que deixará de ocorrer em filmes posteriores), todavia, o efeito produzido no cós que deve ter exigido uma tela transparente para garantir a firmeza da saia enquanto Carmen dançava é muito mais sedutor e convidativo. A sensualidade da roupa e os rumores acerca do apetite sexual latino foram intensificados com uma foto das gravações desse filme em que Carmen Miranda aparece sem a calcinha. Essa imagem, em 1942, foi publicada na capa da revista “*True Police Cases*”⁹ (Castro, 2005).

A canção que ela canta fala do novo ritmo que seria convidativo e divertido. Seria um ritmo que estava sendo adotado nos clubes mais chiques do mundo. Mesmo quem não soubesse pronunciar a palavra ñango não deveria desistir de aprender a dizer e a dançar, deixando-se levar pela música. Era preciso esquecer o tango e se permite ao ñango. A estrutura narrativa da composição musical se dirige ao sexo masculino, reforçando a noção de sedução autorizado ao homem. Embebido pelo novo ritmo, o sedutor iria encontrar a eloquência no momento oportuno, dizer belas frases, como: “Que belos olhos” ou “como és graciosa” e, assim, ela o abraçaria imediatamente, dizendo “sim senhor”. Nessa estrofe, Carmen pronuncia em espanhol “*si, señor*”, “*como es grandioso e amoroso*”, deixando marcado nas entrelinhas que seria uma latina quem se deixa seduzir por galanteios e não todas as mulheres, preservando a imagem das moças estadunidenses. Essa mulher seduzida por um ritmo “quente” e quaisquer frases banais então se entregaria e o beijaria ainda mais.

Na segunda parte, quando o público é convidado a dançar com as bailarinas e dançarinos, os clientes demonstram realmente deixar-se envolver pela música como Carmen sugerira. O paraíso tropical é um lugar “sem regras”, permitindo que todos desfrutem da atmosfera e dos prazeres propostos pelo Ñango, Carmen Miranda e seus dançarinos. Uma senhora de idade mais avançada é centralizada pela câmera e assim, o espectador a vê de olhos fechados, cabeça colada ao rosto do dançarino muito mais jovem, entregando-se à música e ao seu par “latinizado” pelo figurino de rumbeiro. Igualmente, um

⁹ Uma das versões é que Carmen Miranda usava uma calcinha especial presa com colchetes para adequar-se à saia, e após as gravações ela a retirou em seu camarim porque a peça a estava incomodando. Mas quando foi convocada de urgência para tirar mais algumas fotos dançando com César Romero, ela estava sem a roupa íntima e a câmera revelou o que não devia durante um passo de dança (Castro, 2005).

senhor mais velho dança sorridente com uma bailarina e, numa tentativa de intensificar sua experiência tropical, durante a troca de passo ele sorratamente coloca a mão próximos aos seios dela, mas o ato indevido é discretamente repreendido por ela.

Mesmo a jovem protagonista, frustrada pelo insucesso de suas pretensões, triste e sozinha, aceita a proposta de Carmen e sai dançando sorridente com outro cavalheiro. O galã da trama, também é envolvido pela música e toma as resoluções exigidas para o “final feliz”. Assim, nos derradeiros segundos mocinha, galã, vilão, Carmen Miranda e todo o elenco se reúnem no centro do palco envolvidos pela música, para propor aos espectadores, que também estavam emersos na musicalidade da cena, a virem viver um final de semana em Havana.

Portanto, o figurino dos derradeiros minutos de Carmen, assim como o primeiro, prometem sensualidade, romance e os prazeres que o mundo latino podia oferecer a quem o desejasse. Fossem noites românticas ou um ritmo *caliente* como o ñango. Nos dois figurinos a região do ventre e dos quadris é valorizada, enfatizando uma zona erógena importante na realização dos desejos masculinos. O primeiro mostra os quadris nos recortes laterais, o segundo tem o efeito do nó da saia que mostra um pouco mais do abdômen. Desejos que a narrativa fílmica enfatiza de diferentes maneiras, pelos seus galãs, por suas músicas e pelo lugar ocupada por Carmen Miranda, através de sua personagem Rosita Rivas. Enfim, uma América Latina disponível para que o “bom” vizinho a seduzisse. Receptiva e de braços abertos para satisfazer os desejos insaciados dos visitantes, porém exótica na “medida certa” para não ser levada a sério, apenas um pasatempo ou entretenimento.

Os três figurinos analisados compõem uma mensagem visual, como define Martine Joly que se estrutura em elementos plásticos precisos:

- Presença de três peças caracterizadores dos figurinos: turbante, bustiê e saia longa, acompanhada de colares exagerados, brincos e pulseiras;
- Tecidos florais coloridos ou composição de cores em listras, propondo texturas alegres e sinuosas que acompanham as formas das saias onde fica enfatizado os quadris;
- Ênfase no rosto, marcado pela maquiagem impecável, onde se destaca os lábios vermelhos em harmonia com o olhar bem delineado com o delineador preto;
- Performance intensa de mãos e pernas, sendo que os membros superiores reafirmam o conteúdo literal das canções, enquanto os inferiores marcam o compasso e ritmo.

Tais elementos plásticos permitem a apreensão da mensagem icônica ou conotativa, como sintetizada na “tabela 1: Elementos Plásticos”.

SIGNIFICANTES ICÔNICOS	1º NÍVEL DO SIGNIFICADO	2º NÍVEL CONOTAÇÕES	
Figurino	Teatralidade	Diversão	Ausência de realidade
Tecidos: cores e texturas	Alegria	Exotismo	Sensualidade
Face	Beleza	Personalização	Proximidade, disponibilidade
Performance	Artística	Convite, envolvimento emocional	Sedução, paixão

Quadro 1: Elementos Plásticos

Na constituição do quadro conotativo, conforme Joly propõe, observa-se a predominância de expressões de uma relação entre imagem e espectador que é de servidão, onde o conjunto se dá a ver se propondo ao consumo pelas artimanhas da sedução. A mensagem linguística, terceira etapa da metodologia proposta pela autora francesa, reforça e multiplica os dois níveis de análise anterior, pois ela se compõe do que é dito pelas canções interpretadas e pelo contexto da produção fílmica, que determina os vetores de apreensão. Nas quatro canções, que acompanham a presença dos três figurinos analisados, as ideias do amor, do prazer e da sedução se multiplicaram em diferentes frases e são reforçadas pelo ritmo rápido e envolvente das músicas executadas.

Havana, palco e mote do filme e das performances de Carmen, é significada como o lugar prometido, paraíso perdido a ser recuperado num final de semana, no qual seria apenas preciso se deixar entregar ao Ñango, às noites românticas, ao calor do caribe e se propor a seduzir uma *señorita*, sempre disponível e sorridente como Carmen.

4. DO PASSADO AO PRESENTE, A CARMEN RECARREGADA DA VOGUE BRASIL

Em maio de 1975 foi publicado pela Editora Três o primeiro exemplar de “Vogue Brasil”. No comando da empreitada estavam os empresários e sócios Luís Carta, Domingo Alzugary e Fabrizio Fasano. Segundo o jornalista Francisco Viana (2000), o fundador Luís Carta acreditava que o público brasileiro estava pronto para receber uma revista que tinha uma tradição mundial, baseada em décadas de sucesso, durante as quais se tornou “sinônimo de elegância, estilo de vida, requinte absoluto”. Em outubro de 1976, Luís Carta funda a Carta Editorial — segunda editora da revista, obtendo a concessão do título no Brasil. As capas dos exemplares exibiam *socialites*, modelos e atrizes de cinema, nacionais e internacionais, convocando a elite nacional para o reconhecimento de si e para a adoção da fórmula moda/beleza/gente de sucesso, seguindo os passos da *Vogue* americana. Segundo o jornalista biógrafo da *Vogue*:

Polêmica, audaciosa, perspicaz, a revista falava tanto da revolução de St. Laurent como da vida ‘lá fora’ — a Espanha, a África, a Ásia e, sobretudo, a Itália, de Florinda Bolkan. De um lado, a revista se tornou mais próxima do mundo da moda brasileira que ela ajudou a construir e a projetar internacionalmente. De outro, a revista evoluiu continuamente, no formato, no design e no conteúdo. A *Vogue* dos dias atuais é também informação, tendência, serviço, cultura em todas as suas versões. Os suplementos especiais tratam de temas tão diversos quanto o universo da Bahia, Brasília, Belo Horizonte e Maceió, a decoração e a arquitetura, os criadores publicitários e a cozinha do Norte da Itália ou exposições como a *Mostra do Redescobrimento*, comemorativa dos 500 anos do descobrimento do Brasil (Viana, 2000).

A jornalista Patrícia Carta, especializada em moda e filha de Luís Carta, de 2003 a 2010, assumiu a direção da “Vogue Brasil”, com a preocupação maior de ampliar a receita dos títulos, e não necessariamente o número de exemplares vendidos. A meta era

atingir um crescimento de 20% sobre o faturamento — a revista possuía uma circulação mensal de cinquenta mil exemplares (Revista Marketing, 2008 Apud Novelli, 2009). No Brasil, a publicação da revista é dirigida às classes A e B, tendo como público-alvo pessoas consideradas como formadores de opinião. Segundo Patrícia Carta: “o que a gente visa é transmitir um estilo de vida, até porque o luxo engloba tudo o que é bom e tem qualidade, podendo estar presente até em um prato de arroz e feijão bem-feito. Indicamos o que o mundo oferece de melhor para elevar a qualidade de vida das pessoas” (Revista Marketing, 2008, Apud Novelli, 2009).

Em novembro de 2010 a edição brasileira passou a ser controlada pela editora Edições Globo Condé Nast, após mais de trinta e cinco anos sobre a direção do Grupo Carta. A editora é fruto de uma *joint venture* entre os grupos Condé Nast e Globo. A editora brasileira detém 70% do capital e a empresa norte-americana os 30% restantes. Com a mudança de editora uma nova diretoria foi nomeada, a jornalista Daniela Falcão.

Ao longo desses anos, é possível reconhecer na linha editorial da “Vogue Brasil” um esforço permanente em reafirmar aspectos considerados de vanguarda, que aparecem: na escolha dos modelos, dos nomes de colaboradores, das marcas anunciantes, dos entrevistados, das seções, dos artistas e das personalidades; na apresentação das tendências de moda; no tratamento das imagens e dos textos; na qualidade gráfica do material; na própria relevância do universo que envolve a cultura na contemporaneidade. Tal perfil fica confirmado nas palavras de Eva Joory (1999): “*Vogue Brasil* também faz parte deste grupo de publicações sofisticadas destinadas a um público que dita moda, forma opinião e influencia o comportamento”.

Essa característica ligada ao conceito da revista *Vogue* no mundo e no Brasil situa claramente o peso das imagens que serão analisadas em seguida e que, como poucos veículos de comunicação brasileiros, autorizaram uma elite local e mundial a se espelhar em Carmen Miranda, para constituir uma aparência de vanguarda e irreverência no outono de 2013. O número em análise foi publicado em fevereiro de 2013, sob o n. 414 e numa versão que contempla quatro capas distintas. Em todas elas há uma imagem de modelo sensual, de lábios entreabertos e de maquiagem carregada, com título “Sexy e chique” acima ou ao lado, que é completado com a chamada: “Anna Dello Russo mostra o que só a baiana tem”¹⁰. Num canto alternado, em negrito, outra pequena chamada diz: “Edição especial fotografada por Giampaolo Sgura. Completando a capa, o nome Vogue com o termo Brasil no interior da letra “O” e mais uma pequena chamada, indicando a seção da revista “Fashion Update”, seguido do título da matéria daquela edição.

A edição de capas múltiplas tem a participação dos italianos Anna Dello Russo e Giampaolo Sgura em diversos editoriais, que permeiam temáticas tropicais e enfatizam o sol e o corpo feminino. Na seção “Beleza”, a matéria com o título “Ecos Tropicais” tem a modelo Bette Franke fotografada por Giampaolo Sgura, *styling* de Anna dello Russo, *make* de Jessica Nedz e *hair* de Andrew M. Guida; outros dois editoriais foram

¹⁰ A frase da capa está parafraseando a letra da canção de Dorival Caymmi, “O que é que a baiana tem”, interpretada por Carmen Miranda em 1939 quando ela se vestiu de baiana pela primeira vez

produzidos pela mesma equipe, um deles foi intitulado “Energia Solar” com a modelo polonesa Magdalena Frackowiak.

Sobretudo, entre tantas páginas de uma revista produzida com excelente qualidade gráfica e apelos estéticos cuidadosos, o que concentra nossa atenção é o editorial “*Carmen Miranda Reloaded*”, produzido pela editora da Vogue Japão Anna Dello Russo e fotografado por Giampaollo Sgura. Carmen Miranda é *Reloaded*, ou seja, recarregada, revisitada, revivida no cenário do Pelourinho, através do corpo da modelo holandesa Mirte Maas, preparada pelo hair designer Andrew M. Guida e make-up de Jessica Nedza.

Acompanhando-a vê-se alguns “nativos”. Há duas outras modelos negras, as gêmeas Suzana & Suzane Massena, com cabelos *black power* e sempre numa posição secundária. Há também uma menina de cerca de 5 anos, também negra e alguns outros adultos, dois homens, alguns integrantes do *Olodum*¹¹, duas vendedoras de acarajé e uma mulher. Essas pessoas são parte do cenário, no papel que parecem expressar de si mesmos: vendedores ambulantes de iguarias exóticas, músicos de algum lugar distante e uma transeunte curiosa. Mirte Maas veste Dolce & Gabbana, Marni, Prada, Alexandre Herchcovitch, Chanel, Forum, entre outros. Muitas cores, acessórios, saltos altos, plataformas gigantes e turbantes exóticos compõem uma figurino que não parece esdrúxulo ao universo colonial, “terceiro mundista” que contextualiza as fotografias.

Alguns meses antes da publicação do n.414, o mundo havia assistido o encerramento das Olimpíadas e das paraolimpíadas de 2012, onde apareceu um Brasil tropical, feito de negros capoeiristas¹², com a cantora Marisa Monte interpretando uma lemanjá mítica que se entrelaçava à imagem de Carmen Miranda e a atriz Thalma de Freitas encarnando uma versão da *Brazilian Bombshell*. No concurso de Miss Mundo 2012, a candidata brasileira Mariana Notarangelo, personificou Carmen Miranda e cantou “*South American Way*” na prova de talentos. A música foi interpretada por Carmen Miranda em seu primeiro filme nos Estados Unidos.

Campanhas publicitárias e editoriais de moda falaram de um mundo *caliente* que promete prazeres, e porque não amores, nas terras abaixo do Equador. É nesse universo semântico, preparando o horizonte de expectativa de centenas de leitores que a Vogue Brasil trouxe sua Carmen recarregada. Afinal, o que a Carmen de Maas, Sgura e Dello Russo tinha em comum com a Carmen da Fox? O editorial da Vogue Brasil é composto de dez fotografias, cada uma numa página inteira. Não há texto explicativo, apenas pequenas notas do canto superior direito, que indicam as marcas das peças fotografadas e seus preços, em alguns casos. Fazendo ressonância à chamada da seção “beleza”, na primeira página está escrito: “sem medo de se fazer notar (...) nosso inverno tropical”.

Numa ambiência colonial, ao longo das dez fotografias, observa-se casarios antigos, ruas de calçamento rústico, menção à uma igreja, carros antigos, como um Ford e um Fusca; paredes de cores vibrantes, ora mal rebocadas e mesmo com plantas brotando do seu interior; gradil antigo e luminárias tradicionais. Há algo de Havana na

¹¹ Olodum é um grupo musical da cidade de Salvador, Estado da Bahia (Brasil), que toca músicas afro-brasileiras como axé, reggae e samba-reggae, principalmente com instrumentos de percussão.

¹² Capoeira é uma prática de dança e combate.

composição. Se o texto inicial localiza as tomadas no Pelourinho, para o leitor estrangeiro, internauta da *Vogue*, o que significa geograficamente a indicação do reduto histórico de Salvador? Algum canto na América Latina onde o tempo parou, onde relações interétnicas se dão pacificamente? Precisar o local, em tempos de globalização, seja, talvez, desnecessário. Quanto mais diluída a precisão geográfica, mais aberta se coloca a assimilação o conteúdo da mensagem. A pele clara, o nariz bem perfilado, a magreza e a altura fazem da modelo principal um corpo exógeno ao cenário montado. Seu lugar de predominância, sempre em primeiro plano, diz de sua importância e faz de todo o resto um cenário que a emoldura. As duas outras modelos, as gêmeas Suzana e Suzane Massena se colocam sempre a um passo atrás de Mirte e, ao contrário dela, estão sisudas, quase sempre de óculos de sol espelhados e, quando aparecem sem eles, estão mais distantes e pouco maquiadas, se comparadas com a modelo branca e estrangeira. Esses dois corpos simétricos, negros, menores, de certa forma simplificados, fazem menção à uma condição subalterna das duas modelos brasileiras na composição da narrativa visual que as fotografias buscam compor. Assim como bailarinas, cavalheiros e músicos o fazem nos números musicais de Carmen Miranda no filme “Aconteceu em Havana” (*Week-End in Havana*, 20th Century Fox, 1941).

Além das duas outras modelos, os outros corpos que aparecem tem uma função cênica bem definida, caracterizando, igualmente, a subalternidade. Na segunda página do editorial (ver figura 4), aparece sentado um homem negro, de camisa branca semiberta e bermuda, vendendo um fruto tropical, talvez pitanga, acerola ou pimenta.



Figura 4: *Vogue*, Fev. 2013

Ao lado dele, em pé, escoradas na parede ao lado de uma porta, as duas modelos negras vestidas com a proposta de moda em pauta. O cenário, como numa tomada fílmica que parte do genérico para o específico, começou a ser montado: se está em algum lugar onde se compra frutos tropicais, vendidos por homem negro sentado ao chão. É um lugar antigo, colonial, onde pessoas da etnia negra predominam. O estilo arquitetônico, as cores da parede, o gradil e a calçada reforçam em redundância a localização temporal e geográfica que a mensagem visual do editorial quis produzir.

De forma teatral, a próxima página, traz Mirte Maas vestida com uma armação de vime degustando uma frutinha verde, recolhida de um carrinho de mão empurrando por um outro homem negro, vestido de camiseta vermelha e bermuda quadriculada,

cujo corpo é cortado na vertical pela delimitação da margem direita. Atrás da modelo holandesa, aparecem uma porta e parte de uma parede, com seu ar de ruína colonial: reboco caindo, cores desbotadas, planta brotando das entranhas do cimento. Apresenta-se aí uma segunda mensagem, naquele lugar distante, de um tempo perdido, a mulher branca se permite viver um personagem, que em sua armadura de vime, arrisca-se até a comer uma fruta transportada num recipiente nada higienizado. A estrutura em vime também sugere uma anágua ou combinação sobre a qual o traje propriamente dito será vestido. Turbante, bolsa e cesto colocado sobre as frutinhas verdes contêm a mesma estampa: flores e frutos coloridos sob um fundo preto.

Virando a página (ver figura 5), Mirte Maas apoiada num carro do século passado, aparece com um vestido de listras e estampas florais, combinando com as sandálias de plataforma listradas. Em uma mão ela segura um guarda-chuva preto, que usa como um guarda-sol, e na outra uma carteira floral que se funde ao floral do vestido.



Figura 5: Vogue, Fev. 2013

O carro antigo reverbera sua presença com a parede descolorida e quebrada do fundo. A modelo olha para frente com uma expressão de curiosidade, como se algo interessante e instigante estivesse ladeira abaixo, além da margem inferior da página. Ela vê a cidade e seus habitantes.

Na folha seguinte, aparecem as três modelos no meio de uma rua ladrilhada de pedras rústicas e serpenteada de matinhos verdes. Atrás deles duas casas, uma cenoura e outra verde bandeira. Ambas de estilo colonial e uma delas com uma tabuleta inscrita “bistrô”. Mais ao fundo e ao alto, do lado direito, se observa a frente parcialmente cortada de um Fusca vermelho. As duas modelos negras se encontram lado a lado, com uma cesta de frutas à cabeça, segurada por uma das mãos. Usam um vestido túnica, comprido, em marrom e branco, e a peça de uma se completa iconicamente na peça da outra. Sérias, elas não sorriem e olham diretamente para o fotógrafo que se posiciona abaixo, há alguns metros delas.

Alheia a presença das duas moças negras, a modelo branca devolve seu olhar ladeira acima (ver figura 5). Em um vestido preto, sóbrio, de saia e mangas estreitas, a modelo tem um sorriso discreto e um olhar atento para algo que parece esperar, que vem a seu encontro. De chamativo em seu *look* observa-se um plastron branco de babados com debrum preto que compõe a gola de seu vestido e a bolsa, feita num modelo box

branco, com apliques de flores pretas. A sandália plataforma se mantém na proposta *black & white*. Brincos, pulseiras e turbante são os elementos que traduzem o colorido e exotismo presentes nos outros looks do editorial. O posicionamento da câmera fotográfica produz efeito *contra-plongée* na modelo principal, dando grandiosidade à ela e distinção a seu personagem.

Na fotografia seguinte a narrativa continua com as três modelos e duas outras figuras numa calçada (ver figura 6).



Figura 6: Vogue, Fev. 2013

Escoradas numa parede azul clara, as modelos negras de companhia olham com seriedade para o fotógrafo do lado esquerdo da imagem. Elas usam vestidos muito semelhantes da Dolce & Gabbana. A estampa é colorida e conspícua, um dos vestidos reproduz várias vezes o rosto de uma mulher negra com flores e frutas em sua cabeça e um grande colar, e o outro fez o mesmo com o rosto de um homem que tem um bigode parecido com Salvador Dali, também com flores na cabeça. As duas usam óculos escuros, bolsas e sapatos rasteiros.

Abaixo do meio-fio, Mirte Maas veste um vestido de fundo preto e florais multicoloridos. Dando acabamento ao vestido, uma renda preta estende o comprimento para abaixo do joelho. Turbante, pulseiras e até fitinhas do Bonfim completam o visual. Está mexendo na bolsa entreaberta e igualmente florida que traz mãos. Sua boca semiaberta e o olhar mais aprofundado pela sombra projetada sobre seu rosto produzem uma expressão de surpresa. No centro da imagem e entre as três modelos, há uma menina negra de cerca de cinco anos de idade que usa um vestido túnica no mesmo padrão de Mirte Maas. Todas as quatro meninas estão vestindo a impressionante coleção Dolce & Gabbana da cabeça aos pés, o que unifica o discurso e composição visual.

A pequena não olha a câmera nem a modelo, mas num gesto como se fosse pegar algo na bolsa, concentra seu olhar nesse objeto. Ainda, ao fundo, uma mulher negra, de cabelos curtos e brancos, vestindo uma camiseta lilás e calça jeans, traz a mão na cintura e está voltada para a cena que se desenrola calçada abaixo. No último plano, observa-se a esquina de uma igreja, um carro branco, contemporâneo, um sujeito apoiado em um carro.

A presença das duas pessoas ao fundo dá um toque de realidade ao cenário construído pela tomada fotográfica, que destoam em certa medida da composição em

primeiro plano. A mulher, o carro contemporâneo e seu ocupante ao fundo dão a ideia de serem transeuntes que pararam para observar o que está ocorrendo ali próximo. Tal realidade é sugerida para contextualizar a narrativa proposta, sinteticamente, que uma criança negra pede um trocadinho à turista branca. A mulher branca se faz surpreendida, mas as duas negras não se incomodam, assim como a criança, que parece agir “naturalmente”. No cenário tropical, onde é preciso se permitir o colorido e extravagante, há muitas situações a serem vividas.

Na próxima página, os músicos do “Olodum”¹¹ aparecem com seus instrumentos, uniformes, trejeitos e sorrisos (ver figura 7).



Figura 7: Vogue, Fev. 2013

As modelos negras, como duas aias, acompanham a branca em meio aos músicos. Diferente de Mirte, Suzana e Suzane conservam seu ar sério, mesmo que os relevos produzidos pelos corpos e instrumentos do Olodum fazem o espectador quase ouvir a batucada. Mirte Maas está um pouco deslocada à direita no primeiro plano com um músico de cada lado, e olha diretamente para o fotógrafo sorrindo com a mão na cintura; ela está intoxicada com a música. Um passo para trás, estão as gêmeas ao seu lado.

A camiseta preta que usa ancora sua imagem em meio às pequenas tonalidades escuras que se espalham na cena, especialmente sobre os membros inferiores e cabelos escuros dos outros personagens coadjuvantes. A camiseta discreta se compõe com uma saia armada, de pregas profundas, feita num tecido bege estampado de rosas laranjas. O mesmo turbante de outras cenas permanece decorando a cabeça e se completa com colares, pulseiras, brincos, anéis diversos e com uma bolsa diferente. As modelos negras, como na cena anterior, estão ali assegurando a tranquilidade da moça branca que se entrega à alegria, não de um “Ñango”, mas de um ritmo tão contagiante quanto.

A oitava e nona imagem, como num enredo literário, apresenta o ápice da narrativa (ver figura 8).

A turista branca em busca do exótico, entrega-se a si mesma. Mirte Maas está sozinha em frente a uma parede verde-limão numa fotografia de plano médio, que enfatiza a parte superior do seu corpo, sua expressão, os detalhes da roupa e a variedade de acessórios extravagantes. Ela veste uma camisa preta de tecido transparente, cujas mangas são feitas em seu acabamento de muitos fitinhas de tecidos multicoloridos, ligeiramente recordando “rumbreiro” mangas de tule de Carmen Miranda a partir do desempenho

“Ñango”. O mesmo efeito se repete na gola. Como o traço estabelecido de “baiana” de Carmen Miranda nestas fotos, na cabeça usa um turbante colorido, de amarrações assimétricas, pulseiras e braceletes de linhas, muitos anéis de resina e uma carteira de miçangas azuis e coloridas. Seus olhos e boca entreabertos e sua mão tocando o próprio pescoço expressam o prazer de se encontrar ali, mas sobretudo, de ser ela própria.



Figura 8: Vogue, Fev. 2013

Na penúltima página, uma imagem de seu corpo inteiro banhando-se ao sol busca estender o prazer (ver figura 8). Mirte se escora numa porta verde musgo, ladeada por parede multicolorida - nas mesmas cores que prevalecem no “Aconteceu em Havana” (*Week-end em Havana*, 20th Century Fox, 1941). Olhos fechados, ela tem a cabeça ligeiramente voltada para a direita e para o alto. Ela não precisa mais de um guarda-sol pra lhe proteger, o sol lhe aquece, lhe revitaliza e lhe restaura. Ela se entrega mais uma vez a si mesma. Num vestido azul e verde estampado como folhas de coqueiro, sandália plataforma vermelha, demais acessórios, bijuterias e bolsa saco, ela está ali ausente da cena, apenas banhando-se no sol. Como mensagem central, parece a resposta ao questionamento: o que de mais espetacular se encontra em algum lugar exótico e distante? O prazer do sol e do verão que nunca acaba.

Após a apoteose da narrativa, a derradeira página. Mirte Maas deixa o Pelourinho determinada, passa por uma esquina em meio a quatro mulheres negras e “nativas” (ver figura 9).



Figura 9: Vogue, Fev. 2013

Numa esquina daquele lugar qualquer da América Latina, estão as duas modelos negras, um passo atrás, próximas das portas do começo da história onde o vendedor de

pitangas se encontrava. As acompanhantes da turista branca estão vestidas com estampas de temas africanos, usando seus óculos de sol espelhados, bolsas de miçangas e, uma delas traz na cabeça uma grande coroa de longas penas amarelas, enquanto a outra usava uma coroa de bananas. E assim, se despedem da visitante branca.

No primeiro plano, nas margens direita e esquerda, duas outras mulheres negras, vestidas como baianas ou vendedoras de acarajé, usam penas nos seus turbantes, guias de santos no pescoço, outros balangandãs. Estas duas “baianas” estão posicionadas como colunas do portal por onde Mirte vai partir. Agora que a turista branca está voltando para casa, ela deixa para trás de si o casario colonial, as ruas de pedras, as cores e o sol. Ela está vestida com um vestido preto com lantejoulas prata, sandália no mesmo tom, bolsa pequena preta e óculos escuro. Sob um céu nublado, próprio para se deixar os trópicos sem muito remorso, a turista branca parte, levando como souvenirs o turbante, os braceletes e os grandes brincos.

Como proposta do editorial de moda, pode se observar que a tropicalidade foi proposta especialmente nos acessórios, nas várias pulseiras, brincos e colares exagerados, e nas bolsas mais criativas feitas em formatos e de materiais diferenciados. Apesar de Carmen ser recarregada no colorido e no excesso, em quatro dos looks apresentados, quando a modelo tem expressões de maior distinção, ela se veste de preto, restando aos detalhes e acessórios o colorido. Embora as modelos gêmeas, em seu papel de coadjuvantes, e os outros personagens “nativos” estivessem sempre recobertos em um colorido excessivo.

5. CONCLUINDO

No passado como no presente Carmen Miranda continua presente no imaginário social de brasileiros e de estrangeiros que pensam o Brasil. O sistema de moda, como outros sistemas produtivos e significacionais se apropriam desse imaginário de diversas formas e propõem consumos contemporâneos de uma Carmen do passado.

Através das personagens de Carmen, numa época distante, o cinema estadunidense imbuído do contexto cultural e dos interesses políticos e econômicos que cercavam essas produções, construiu uma visão particular acerca do Brasil e do restante da América Latina, aos EUA cabia a civilidade e à América Latina, o que consideravam o oposto, a paixão, a sensualidade, a preguiça, a ingenuidade, a leveza e o bom humor, densamente narrados, cantados e dramatizados nas películas. A exuberante natureza tropical e psicológica que se propunha nos meios de comunicação, promovia os países latinos como um lugar de férias permanentes (Mendonça, 1999).

Através de seu discurso corporal e performático, veiculado em especial pelo cinema, pode-se compreender que Carmen vendia internacionalmente a ideia de diferentes culturas e, também, a possibilidade física de comercialização de um território “imaginário” de libertação e fruição, à medida que proporcionava uma antítese dos sérios padrões estabelecidos pelo “*American way of life*”. No presente, marcas de moda brasileiras e de outras nacionalidades continuam assumindo o discurso produzido sobre um corpo português por nascimento, brasileiro por afinidade e latino por ideologia.

Mais uma vez, setenta e dois anos depois, a América Latina é pintada como um lugar ideal, onde se pode encontrar o prazer de encontrar um final de semana de sol, alegria, sedução. Se o quadril, ombros e ventre não ficaram a mostra na proposta imagética da Vogue Brasil de fevereiro de 2013, o rosto bem maquiado, o olhar sedutor e cheio de expressão, a boca excessivamente marcada pelo batom de vermelho intenso assumiram o papel de sedução a ser desenvolvido. Subliminarmente, os perigos ou as concepções de um lugar atrasado ficaram conotadas: no vendedor ambulante de frutas e na menina que pede um trocadinho.

Pode parecer muito pouco, mas considerando os tempos atuais de tolerância e respeito a multiculturalismo existente no mundo, esse “pouco” implica em “muito”. Particularmente, na recolocação permanente do Brasil como um país cuja identidade se funde em todas as demais da América Latina, que, como eles, permanece estagnado no tempo e cujo interesse a provocar no outro é apenas pelo sol, pela exuberância de cores e alegria de sua gente.

Carmen Miranda e sua performance foram mais uma vez acessadas para tecer um Brasil reconhecível para os estrangeiros e a seu serviço. O olhar estrangeiro para dizer o que somos predomina, denotados pela franquia da revista que é estadunidense, pela produção de imagem e concepção que é italiana e pelo corpo que a transmite, o de uma modelo holandesa. A narrativa posta à interpretação consiste numa identidade brasileira que novamente se presta à subserviência e ao entretenimento colorido dos visitantes. //

REFERÊNCIAS

- Altman, R. (1989) *The American film musical*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Aumont, J. & Marie, M. (2009) *A análise do filme*, Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- Baecque, A. & Delage, C. (1998) *De l'histoire au cinema*, Paris: Complexe.
- Bhabha, H.K. (1998) *O local da cultura*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Castro, R. (2005) *Carmen: uma biografia*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Denninson, S. & Shaw, L. (2005) *Popular culture in the contemporary world. Pop culture in Latin America! Media, arts and lifestyle*, Santa Barbara, California: ABC Clio.
- Friedrich, O. (1989) *A cidade das redes: Hollywood nos anos 40*, São Paulo: Cia das Letras.
- Garcia, T. C. (2004) *O “it” verde e amarelo de Carmen Miranda (1930-1946)*, São Paulo: Annablume; Fapesp.
- Gil-Montero, M. (1989) *Carmen Miranda, a Pequena Notável*, Rio de Janeiro: Record.
- Hall, S. (1999) *A identidade Cultural na pós-modernidade*, Porto Alegre: DP&A.
- Joly, M. (1996) *Introdução à análise da imagem*, Campinas: Papirus.
- Joory, E. (1999) ‘24 Anos de Charme e Estilo’. *Vogue Brasil*, São Paulo: Carta Editorial, n.253, pp. 218-223.
- Lagny, M. (2009) ‘O cinema como fonte da História’ in Nóvoa, J., Fressato, S.B. & Feigelson, K. (eds.) (2009) *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*, Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, pp.99-131.

- Martin, M. (2005) *A linguagem cinematográfica*, Portugal, Lisboa: DINALIVRO.
- Mauad, A.M. (2005) 'Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942)', *Revista Brasileira de História*, v. 25, nº 49: 43-75.
- Melgosa, A.P. (2012) 'Opening the Cabaret America Allegory: Hemispheric Politics, Performance, and Utopia in Flying Down to Rio', *American Quarterly*, v.64, n.2: 249-275.
- Mendonça, A.R. (1999) *Carmen Miranda foi a Washington*, Rio de Janeiro: Record.
- Metz, C. (1977) *A significação no cinema*, São Paulo: Perspectiva.
- Morin, E. (1997) *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I: Neurose*, Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Moura, G. (1991) *Estados Unidos e América Latina*, São Paulo: Contexto.
- Novelli, D. (2009) *Juventudes e imagens na Revista Vogue Brasil (2000-2001)*. (Master diss., Universidade do Estado de Santa Catarina).
- Pike, F. (1993) *The United States and Latin America: myths and stereotypes of civilization and nature*, Austin: University of Texas Press.
- Said, E.W. (1996) *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Sant'Anna, M.R. (2010) 'Álbuns de família, uma experiência pedagógica e de investigação histórica de Moda', *Revista Anos 90*. v.17, n. 32: 249-282. Available at <<http://www.seer.ufrgs.br/anos90/article/view/17096>>
- Schatz, T. (ed.). (1999) *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s. History of the American cinema, vol. 6.*, Berkeley e Los Angeles: University of California Press; Londres, Inglaterra: University of California Press.
- Sgura, G. & Russo, A.D. (2013) 'Carmen Miranda Reloaded', *Vogue Brasil*, n.414.
- Shaw, L. (2013) *Carmen Miranda*, London, New York: Palgrave Macmillan.
- Tota, A.P. (2000) *O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Viana, F. (2000) '25 anos de Brasil', *Vogue Brasil*, São Paulo, Carta Editorial, n.264: 286-295.

FILMOGRAFIA

- Banana da Terra* 1939, (Brasil) (b&w). Produzido por Alberto Byinton Jr. e Wallace Downey; dirigido por Ruy Costa.
- Down Argentine Way* 1940 (2008), DVD, Twentieth Century Fox (colorido). Produzido por Darryl F. Zanuck; dirigido por Irving Cummings.
- Saludos Amigos* 1942, DVD, Walt Disney Productions (color). Produzido por Walt Disney, EUA; dirigido por Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, Bill Roberts.
- That Night In Rio* 1941 (2010), DVD, Twentieth Century Fox (colorido). Produzido por Fred Kohlmar; dirigido por Irving Cummings.

Three Caballeros 1944, DVD, Walt Disney Pictures, Walt Disney Productions (color). Produzido por Norman Ferguson; dirigido por Norman Ferguson, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill Roberts, Harold Young.

Week-End In Havana 1941, DVD, Twentieth Century Fox (color). Produzido por William Le Baron; dirigido por Walter Lang.