



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CRISTIANE CLÉCIA JUNQUEIRA DA SILVA DE CARVALHO

**O QUE A BAIANA AMERICANIZADA TEM? UMA ANÁLISE DA
CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE CARMEN MIRANDA NO
CENÁRIO HOLLYWOODIANO**

CACHOEIRA-BA

2019

**O QUE A BAIANA AMERICANIZADA TEM? UMA ANÁLISE DA
CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE CARMEN MIRANDA NO
CENÁRIO HOLLYWOODIANO**

CRISTIANE CLÉCIA JUNQUEIRA DA SILVA DE CARVALHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Mídia e Formatos Narrativos – da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito final para obtenção de título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Renata Pitombo Cidreira

Linha de Pesquisa: Mídia e Sensibilidades

CACHOEIRA-BA

2019

C331 Carvalho, Cristiane Clécia Junqueira da Silva de
O que a Baiana Americanizada Tem? Uma análise da construção
da imagem de Carmem Miranda no cenário Hollywoodiano. / Cristiane
Clécia Junqueira da Silva de Carvalho. Cachoeira, BA, 2019.
155f., il.

Orientador: Profa. Dra. Renata Pitombo Cidreira

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Recôncavo da
Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Mestrado em
Comunicação.

1. Cinema. 2. Moda. 3. Miranda, Carmen, 1909-1955. I.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes,
Humanidades e Letras. II. Título.

CDD: 791.43

Dissertação submetida à avaliação para obtenção do grau de Mestre em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação — Mídia e Formatos Narrativos da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

**O QUE A BAIANA AMERICANIZADA TEM? UMA ANÁLISE DA
CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE CARMEN MIRANDA NO CENÁRIO
HOLLYWOODIANO**

Comissão Examinadora da Defesa de Dissertação de:

CRISTIANE CLECIA JUNQUEIRA DA SILVA DE CARVALHO

Aprovado em 27 de agosto de 2019.

Renata Pitombo Cidreira

Profa. Dra. Renata Pitombo Cidreira

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Orientadora)

Prof. Dr. Sergio Mattos

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Examinador interno)

Marilei Fiorelli

Prof. Dra. Marilei Fiorelli

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Examinador externo)

CACHOEIRA-BA

2019

DEDICATÓRIA

Ao meu lindo filho Benício Miguel, por
todo amor e pelas suas palavras de força
presentes na sua ternura e inocência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por me conduzir sempre no caminho da fé, da coragem e da perseverança.

A minha mãe Luci, por estar sempre ao meu lado com suas palavras de incentivo e me dando forças através do seu amor incondicional.

Ao meu filho Benício Miguel, por ser minha grande motivação e meu aconchego nessa caminhada.

Ao meu esposo e amigo, Eledison Sampaio pela nossa parceria, amor e apoio em todas as minhas vivências.

Ao meu avô, Raimundo Batista (in memoria), por ser meu grande referencial de vida e honestidade.

A minha orientadora, Professora Dra. Renata Pitombo Cidreira, por toda a experiência compartilhada, dedicação, parceria e paciência nos caminhos da vivência acadêmica. Uma orientadora única, que proporciona ao aluno alcançar grandes voos.

Ao meu grande amigx Baga, pela cumplicidade diante das adversidades que surgiram no caminho e pelo compartilhamento de grandes momentos felizes nessa trajetória que surgiu desde a graduação.

A UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia) e ao mestrado PPGCOM, por me permitir experimentar um ciclo contínuo e de intenso enriquecimento das complexidades acadêmicas.

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por me proporcionar fazer parte do quadro de bolsistas.

Aos professores, colegas e amigos acadêmicos minha gratidão.

E a todos que contribuiriam direta ou indiretamente para a realização de mais um passo da vida acadêmica.

EPÍGRAFE



Me disseram que eu voltei americanizada

Com o burro do dinheiro

Que estou muito rica

Que não suporto mais o breque do pandeiro

E fico arrepiada ouvindo uma cuíca

Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno

Eu posso lá ficar americanizada

Eu que nasci com o samba e vivo no sereno

Topando a noite inteira a velha batuca

(Disseram que voltei americanizada. Composição: Luís Peixoto e Vicente Paiva/1940).

RESUMO

O presente trabalho desenvolve-se a partir de uma perspectiva de análise que abrange as dinâmicas da imagem. Com caráter investigativo, a pesquisa tende a percorrer caminhos de apreensão de novos elementos que possam oferecer subsídios para a análise da imagem de Carmen Miranda no cinema hollywoodiano, mais precisamente no filme *Uma Noite no Rio* (1941). Toda a narrativa do filme acontece em um dos períodos mais interessantes da história e da carreira da artista, os anos 1940. Carmen Miranda, como conhecemos, apresenta uma multiplicidade interpretativa em torno da sua imagem. Ao longo de sua trajetória já conseguimos visualizar a artista de várias maneiras e em vários cenários. Nesse sentido, nossa pesquisa procura ressaltar aspectos ainda pouco explorados, como a questão da composição da aparência da artista, a partir de temas centrais como imagem e imaginário; estrela e mito; indumentária e figurino que promovem uma abertura de novas interpretações. No desenvolvimento do trabalho serão feitas análises que revelam as influências de contextos históricos na composição da indumentária de Carmen Miranda dentro e fora do cinema Hollywoodiano. Esse resgate de uma cronologia histórica/social oferece uma determinada potencialidade para as percepções e transformações dos acontecimentos como forma de interferência na criação das várias nuances da artista. Ou seja, o cenário que concerne aos movimentos da trajetória de Carmen Miranda proporciona um sentido interpretativo denso, dinâmico e indissociável para sua imagem. Nesse sentido, este trabalho dissertativo apresenta três instantes de interpretação que se completam: No primeiro momento buscamos compreender a forte relação entre imagem, poder e imaginário com suporte teórico de autores como Michel Maffesoli (2001), Jacques Aumont (2012), Merleau-Ponty (1990), dentre outros. Na segunda seção, sentimos a necessidade de a partir dos elementos de percepção descritos no capítulo anterior, compreender o contexto que abrange a imagem de Carmen Miranda nos anos 1940 e, por sua vez, no cenário hollywoodiano, com a contribuição de autores como, Morin (1989), Barthes (1984), Benjamin, (1978), Sibília (2008), dentre outros. Por fim, ilustramos como a *composição da aparência* da artista funciona enquanto meio efetivo de uma comunicação que promoveu um discurso coletivo de interferência nas diversas plataformas sociais. Para tanto autores como Gilles Lipovetsky (1989), Eva Heller (2013), Gertrud Lehnert (2001), Maria Cristina Volp Nacif (2012) e etc., permitem as dinâmicas existentes nesse trabalho. O intuito é de abrir novas possibilidades de conhecimento de narrativas da artista com a perspectiva de despertar o olhar para as questões perceptivas que, por vezes, passam despercebidas, mas que são de extrema importância para compreendermos a simbologia envolvida na imagem de Carmen Miranda. Sendo assim, queremos tirar as coisas do lugar. Desenraizar narrativas estabelecidas. Apresentar um novo modo de perceber a Carmen Miranda que um dia acabou por ser apresentada enquanto uma baiana americanizada.

Palavras-chave: Carmen Miranda, imagem, imaginário , Hollywood, mito, estrela, cinema, moda, figurino, percepção.

ABSTRACT

The present work develops from an analysis perspective that covers the dynamics of the image. With an investigative character, the research tends to follow ways of apprehending new elements that may offer subsidies for the analysis of Carmen Miranda's image in Hollywood cinema, more precisely in the movie *Uma Noite no Rio* (1941). The whole narrative of the film takes place in one of the most interesting periods in the history and career of the artist, the 1940s. Carmen Miranda, as we know it, has an interpretative multiplicity around its image. Throughout her career we have been able to visualize the artist in many ways and in various scenarios. In this sense, our research seeks to highlight aspects still little explored, such as the question of the composition of the artist's appearance, based on central themes such as image and imaginary; star and myth; costumes and costumes that promote the opening of new interpretations. In the development of the work will be developed analyzes that reveal the influences of historical contexts in the composition of Carmen Miranda's clothing inside and outside the Hollywood cinema. This redemption of a historical / social chronology offers a certain potentiality for the perceptions and transformations of events as a way of interfering with the creation of the artist's various nuances. That is, the scenario that concerns Carmen Miranda's trajectory movements provides a dense, dynamic and inseparable interpretative sense for her image. In this sense, this dissertation presents three complementary moments of interpretation: At first we seek to understand the strong relationship between image, power and imaginary with theoretical support from authors such as Michel Maffesoli (2001), Jacques Aumont (2012), Merleau- Ponty (1990), among others. In the second section, we feel the need, from the elements of perception described in the previous chapter, to understand the context that encompasses Carmen Miranda's image in the 1940s and in turn on the Hollywood scene. Finally, we illustrate how the composition of the artist's appearance works as an effective means of communication that promoted a collective discourse of interference in the various socialplatforms. For authors such as: Gilles Lipovetsky (1989), Eva Heller (2013), Gertrud Lehnert (2001), Maria Cristina Volp Nacif (2012) and etc., allow the dynamics existing in this work. The intention is to open new possibilities for the artist's narrative knowledge with the perspect. Introducing a new way of understanding Carmen Miranda that was eventually presented as an Americanized Bahian.

Keywords: Carmen Miranda, image, imaginary, Hollywood, myth, star, cinema, fashion, costumes, perception.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Carmen Miranda no filme "Uma noite no Rio" (1941).....	34
Figura 02 – Uma das cenas do Filme <i>Uma noite no Rio</i> em que reflete as nuances de cores e composições imagéticas dentro do filme.....	41
Figura 03 – Imagem representativa da imagem de Carmen Miranda no Brasil.....	51
Figura 04 – Carmen sendo um centro de um musical dentro do filme <i>Uma noite no Rio</i> (1941), no cinema hollywoodiano.....	52
Figura 05 – Cena do filme <i>Uma noite no Rio</i> 1941, nas poucas falas de Carmen Miranda, ela representa uma figura exaltada e que usamos uma concepção clichê ‘rodava a baiana’ em um sentido literal.....	72
Figura 06 – Capa do disco de Carmen Miranda com o protagonismo da música tahí.....	74
Figura 07 – Carmen Miranda para um anúncio de aparelhos de rádio.....	81
Figura 08 – Carmen Miranda como garota propaganda do produto tradicional Leite de Rosas.....	81
Figura 09 – Anúncio de venda de turbantes semelhantes aos de Carmen Miranda em âmbito americano.....	82
Figura 10 – Em 05 de agosto de 1955 o Jornal A NOITE publicava na primeira página o falecimento de Carmen Miranda.....	86
Figura 11 – A artista Carmen Miranda protagonista em um anúncio de sabonete.....	100
Figura 12 – Audrey Hepburn, uma das grandes atrizes do cinema Americano. Na foto a forte relação do cinema com uma ideia glamorosa do cigarro.....	101
Figura 13 – Greta Garbo, um dos grandes nomes do cinema nos anos 1920 também aderiu ao modismo do consumo do cigarro.....	101
Figura 14 – Atriz Joan Crawford no filme <i>Letty Lyton</i> (1932). Vestido que protagonizou um momento marcante para a relação cinema-moda.....	105

Figura 15 – O surgimento da peça saia-calça como meio de praticidade no uso da bicicleta.....	109
Figura 16 – Imagem do primeiro biquíni criado por Louis Réard na década de 1940. Utilizado pela modelo e dançarina de cassino em Paris Micheline Bernardini.....	110
Figura 17 – O turbante de Carmen Miranda se tornou sua marca registrada e toda sua composição sofre interferências do contexto da década de 1940.....	117
Figura 18 – As bijuterias de Carmen Miranda acrescentavam cores e irreverência ao seu figurino.....	118
Figura 19 – Os primeiros sapatos na modalidade plataforma e Anabela. Devido à escassez de matéria prima no período da Segunda Guerra Mundial.....	119
Figura 20 – Sapatos usados por Carmen Miranda.....	120
Figura 21 – Figurino de Carmen Miranda com as interferências de moda da época.....	121
Figura 22 – O batom vermelho considerado um marco da década de 1940.....	122
Figura 23 – Carmen Miranda no início da carreira já com seus acessórios ainda de forma sutil.....	126
Figura 24 – Carmen Miranda na abertura do filme <i>Uma Noite no Rio</i> (1941).....	130
Figura 25 – Cintura marcada que remete a uma sensualidade.....	132
Figura 26 – Modelagens da década de 1940.....	133
Figura 27 – Cena do filme <i>Uma Noite no Rio</i> (1941).....	135
Figura 28 – A personagem de Carmen Miranda em uma das suas crises temperamentais em cena.....	138
Figura 29 – Imagem do último figurino representado por Carmen Miranda no filme <i>Uma Noite no Rio</i> (1941).....	140

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1. IMAGINÁRIO, IMAGEM E PODER	23
1.1. A imagem enquanto dispositivo do olhar.....	27
1.2 A construção da imagem no cinema.....	35
1.2.1 O "perceber" da imagem do cinema.....	38
1.3 Imagem e performatividade em cena.....	43
1.4 A indumentária na construção de um imaginário visual.....	47
CAPÍTULO 2. STAR SYSTEM: O SISTEMA DE ESTRELAS HOLLYWOODIANO E O MITO CARMEN MIRANDA	54
2.1 O cenário hollywoodiano dos anos 1940.....	54
2.1.1 Fábrica dos sonhos ou do espetáculo?.....	64
2.2 As inseguranças e alianças da década de 1940.....	66
2.2.1 O nascimento da Carmen Miranda americanizada no contexto dos anos 1940.....	70
2.3 “Taí eu fiz tudo pra você gostar de mim”: O processo de construção de uma imagem mítica de Carmen Miranda.....	73
2.4 Estrelatos X intimidade.....	85
2.5 Carmen Miranda e o cinema americano.....	88
CAPÍTULO 3. DINÂMICAS DO VESTIR: A VESTIMENTA DE CARMEN MIRANDA NO FILME <i>UMA NOITE NO RIO</i> (1941)	93
3.1Figurinos x vestimenta.....	96
3.2 A relação moda, história e cinema: complexidades e entrelaçamentos.....	99
3.3 A configuração dos elementos da moda nos anos 1940.....	105
3.3.1 Anos 1940 e as divas do cinema.....	113

3.3.2 As nuances que compõem a aparência de Carmen Miranda.....	114
3.4 Poéticas da aparência da pequena notável: a estilista dentro de Carmen Miranda.....	123
3.5 Narrativa do filme <i>Uma Noite no Rio</i> (1941).....	127
3.6 Breve análise da vestimenta de Carmen Miranda dentro do filme <i>Uma Noite no Rio</i> (1941).....	128
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
5.REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	150

INTRODUÇÃO

Na presente pesquisa buscamos problematizar, contando com um aporte teórico de cunho interdisciplinar sobre a perspectiva das ciências, da arte e da visibilidade, a construção da imagem da artista Carmen Miranda na perspectiva da indústria cinematográfica hollywoodiana.

Como recorte de pesquisa, nossa proposta buscou refletir sobre as dinâmicas imagéticas evidenciadas no filme *Uma Noite no Rio* (1941), obra em que a imagem de Carmen Miranda é abordada como uma composição de elementos tropicalistas. Tivemos por intuito, portanto, um mergulho no ambiente cognitivo suscitado no filme, de modo a perceber as nuances das imagens expressadas, orquestradas nas cenas.

Tentamos, ainda, compreender de que maneira podemos visualizar a imagem da artista Carmen Miranda dentro do âmbito da indústria hollywoodiana, perceber como a artista é vista naquele cenário e que estereótipo é produzido a partir dos diversos elementos que estão atrelados ao filme que se torna uma ilustração interpretativa daquilo que queremos compreender da sua imagem modulada fora do Brasil. Analisamos a construção da imagem de Carmen Miranda dentro do filme, por acreditar que podemos compreender a partir da visualidade imagética a possível baiana americanizada.

Desse modo, procuramos agregar o filme como uma potência de informação, proporcionando uma maior interpretação do objeto Carmen Miranda no cenário hollywoodiano em sua totalidade. Buscamos investigar como se construiu a imagem de Carmen Miranda no sistema hollywoodiano, que conseqüentemente levou a artista a uma concepção de mito e celebridade atemporal e principalmente uma criação de uma forte associação de estereótipo ligado à brasilidade.

Nosso objeto de pesquisa se desdobra na imagem de Carmen Miranda, entretanto compreendemos que a articulação com o filme *Uma Noite no Rio*, produzido nos anos 1940 é fonte imprescindível de análise dessa construção da artista. Para tanto, sentimos a

necessidade de levantar alguns questionamentos: Como a imagem de Carmen Miranda utilizada pelo audiovisual do filme influencia a criação de uma concepção mitológica e célebre? Como o filme *Uma Noite no Rio* possibilita compreender um imaginário de povo brasileiro? Que imagem articulada à concepção de celebridade, encontramos nas imagens do filme? Procuramos explicar a partir da análise de algumas imagens fílmicas (aquelas em que a figura de Carmen se destaca em cena), como se reconfigura a *star system* Carmen Miranda no cenário hollywoodiano. Para alguns autores, a exemplo de Maffesoli (2003), a imagem transmitida em sua dimensão visual permite novas interpretações, permite que algo que não foi visto antes consiga ser visualizado em novos ângulos e novas perspectivas, conseguindo dessa maneira enxergar a eficácia que existe numa imagem.

Verificamos, assim, a imagem de Carmen Miranda em seu sentido de representação, enquanto linguagem e desdobramento para uma maior compreensão de sua formação no âmbito hollywoodiano, procurando ilustrar dentro de uma perspectiva analítica que envolve também a *performance*, ou melhor, a *composição da aparência* da artista dentro de filme. Nesse sentido, percebemos que há a formação de um novo imaginário da artista fora do país principalmente nas produções cinematográficas hollywoodianas. Sua imagem enquanto figura célebre se consolida fora do Brasil e ao mesmo tempo se reconstrói sob outras perspectivas. Nesse sentido uma maior interpretação do filme contribuiu para a observação dessas novas insurgências daquilo que tentamos compreender da imagem da artista. Observamos a imagem da artista no que diz respeito aos signos, composições e símbolos, com o fito de compreender a modulação audiovisual de Carmen Miranda.

Compreender a narrativa a partir de uma perspectiva analítica contribuiu para observarmos em que medida se modulou a imagem da artista, apresentando uma forma de verificação de como sua imagem célebre se constituiu no âmbito dos holofotes hollywoodianos e que elementos foram explorados para tanto. A proposta foi compreender de que maneira a imagem de Carmen Miranda foi construída na concepção cinematográfica hollywoodiana e como sua figura enquanto estrela se consolidou nos Estados Unidos e de que maneira isso foi possível. Os instrumentos, além da análise de imagem que usamos, pretenderam compreender as nuances teóricas da imagem. Em seguida traçamos um panorama da trajetória de Carmen Miranda no ambiente hollywoodiano, considerando

desde suas vestes, suas performances e expressões que compõe sua imagem no cenário hollywoodiano. Procuramos também dentro do âmbito das inquietudes, analisar toda estética visual da artista dentro do filme, de modo que possamos compreender a estrela Carmen Miranda no cenário tropical construído pelo cinema americano. Esse estudo se voltou para a concepção da trajetória de Carmen Miranda enquanto uma estrela migrante, enquanto uma figura pública que recebe novas configurações e um novo estereótipo fora daquilo que podemos denominar de suas raízes.

Carmen Miranda é plural. Múltipla! Desconcertante! Não existem definições específicas para sua imagem. Talvez esteja aí a resposta para que ela seja considerada um ícone da cultura moderna. Conheceu o ônus e o bônus do excesso de visibilidade. Passou pelo encantamento das estrelas de cinema, mas também experimentou o gosto amargo das delimitações que impuseram sobre sua vida e sua carreira.

Diante da pluralidade interpretativa em torno da sua figura, conseguimos conhecer novos caminhos de análise da sua configuração nos âmbitos das câmeras, do cinema, dos palcos e por que não dizer, da moda também. As edificações em torno de quem é ou de quem foi Carmen Miranda são inúmeras. Ponto de intermédio de relações? Mais que isso! Carmen foi uma das celebridades que mais conseguiu incorporar tantos elementos reflexivos em uma só imagem. Foi amada, idolatrada. As narrativas são inúmeras, as percepções são várias.

Como objeto do olhar, as percepções vão variando e se recolocando. O nosso por sua vez será assim, com um acontecimento, no sentido em que emerge como desdobramento do caráter imprevisível da investigação. Antes de ouvir, percebemos Carmen Miranda em um contexto, mas especificamente dos anos 1940, que foi um momento que Carmen Miranda se consolida em cenário hollywoodiano. Não queremos aqui anular as narrativas, ou melhor, as histórias que fazem parte da sua trajetória. Pelo contrário. Queremos revive-las sob o nosso olhar. Por um visualizar desconcertado diante das linearidades. O desconcertar de uma cronologia, faz com que percebemos outros elementos, outros movimentos que pertencem a essas histórias e que precisam ser reavivados.

O estudo que toma a forma de escrita consiste ao longo desse trabalho em uma dinâmica reflexiva sobre a imagem de Carmen Miranda no cenário hollywoodiano nos anos de 1940. Essa década por assim dizer, seria o maior e último salto da sua carreira. Tal apogeu promoveu o deslanchar de sua carreira, mas também apresentou o declínio dela. Os imaginários que temos de Carmen Miranda são inúmeros. Reclamem em percepções tanto individuais quanto coletivas, que se entrecruzam, mas também se desconectam. Oferecem várias interpretações, indagações e novas desconstruções. A Carmen Miranda do *O que é que a baiana tem*, ou a *Carmen Diva de Hollywood*? Temos as duas opções, ou melhor, temos inúmeras. Podemos conhecer várias “*Carmens Mirandas*” em um só figurino, quem dirá em uma narrativa fílmica completa? Por isso, a seguinte pesquisa não está em busca de resultados exatos ou de um deslegitimar de uma história. Estamos em busca de novas interpretações, novos elementos. Nosso olhar se propõe a isso, a dinamizar aquilo que já existe e procurar dentro de uma linearidade novas perspectivas, novos conceitos e novas visualidades.

Nessa pesquisa procuramos privilegiar a percepção e o sentir, numa perspectiva que se associa a uma das linhas de pesquisa do Mestrado em Comunicação – Mídia e Formatos Narrativos, qual seja: Mídia e Sensibilidades. Para tanto, nos alicerçamos no referencial de Michel Maffesoli (2003, p.36), que observa que este é um cenário ainda “muito ignorado, depreciado ou marginalizado pelos pensadores, ao menos pelos que defendem um ponto de vista estritamente racionalista”. Queremos nesse sentido, ativar ainda mais essas potências de interpretação, nos deixando afetar pelas complexidades do existir.

Nesse sentido, essa pesquisa possui um caráter teórico com aporte em uma pesquisa interpretativa sobre a imagem de Carmen Miranda na produção cinematográfica *Uma Noite no Rio* (1941). Nosso trabalho se caracteriza como um estudo de caso descritivo e analítico da imagem de Carmen Miranda; se constitui por uma pesquisa bibliográfica, utilizando fontes constituídas como livros e artigos científicos, e procura fazer uma análise de algumas imagens extraídas do filme para melhor compreender a *composição da aparência* de Carmen Miranda. Privilegamos um corpus específico para nossa investigação que se constitui no filme *Uma Noite no Rio* (1941). O nosso referencial teórico está sedimentado a partir das contribuições de autores como Maffesoli (2003), Merleau – Ponty (1990),

Lipovetsky (1989), Cidreira (2013), Almir (2015), Aumont (2012), Morin (1989), Barthes (1984) Rojek (2008), Nacif (2012), Eva Heller (2013) e de seguintes conceitos-chaves: *imagem, imaginário, performatividade, mito, estrela, aura, composição da aparência, indumentária/veste, moda e figurino.*

É justamente nesse caminhar reflexivo que adentramos no primeiro capítulo. Apresentamos como esse movimento da percepção promove uma maior reflexão sobre aquilo que sentimos em relação à imagem e todos seus potenciais artefatos interpretativos. Em meio a um devir incessante de elementos pertencentes à imagem, procuramos observar em que momento as condições do imaginário se fazem presentes e de que maneira tal relação entre imagem e imaginário permite uma maior discussão sobre o que é visualizado pelo olhar físico e de que maneira é captado pelo visualizar perceptivo.

Percebemos nesse capítulo as camadas do processo de interpretação de uma imagem e de como a mesma pode exercer poderes sobre as mais diversas concepções e contextos. A imagem é capaz de movimentar o cenário do sensível. Dentro desse movimento conseguimos o resgate e a descoberta de vários elementos. Mas o que é a imagem? A imagem não se define. É uma metamorfose interpretativa. Principalmente quando observada em movimentos de uma tela. Nesse sentido proposto de interpretação da imagem, utilizaremos autores como Merleau-Ponty (1990) e Maffesoli (2001) que promovem tais discussões sobre a noção da imagem enquanto um sistema de relação com o mundo e com as coisas. Intepretações que nos permitem compreender a evasão das noções de imagem de uma linearidade ou de um conceito fixo.

O perceber de uma imagem perpetua-se para além de dados. Sua força conversa com os elementos da imagem e promove no pensar humano novas perspectivas e a possibilidade de compor e conhecer a história a partir de deslocamentos de elementos que de alguma maneira refletem nos imaginários, nos contextos coletivos sociais. Esse capítulo objetiva-se em apresentar um pouco da dimensão em que uma imagem se traduz. Permite ainda compreender a relação da imagem como o olhar do outro, cinema e principalmente com as noções de performatividade.

Ainda no primeiro capítulo, daremos indícios do desdobramento da pesquisa. Fazemos questão de elucidar toda a relação de um pensar sobre imagem no movimento de *composição da imagem-aparência* de Carmen Miranda (CIDREIRA, 2013). Promovendo assim, não só um despertar de análise da imagem, mas uma atenção voltada de como acontece tais procedimentos. Queremos já no capítulo inicial apresentar a multiplicidade interpretativa que conseguimos resgatar em torno de toda composição de Carmen Miranda. Nesse ponto, observamos como o associar dos imaginários com a imagem e vice-versa, associados à dimensão sensível. Para tanto cabe a nós, perceber que nosso modo de ler o mundo, as coisas e principalmente as imagens, faz parte primeiramente da nossa percepção. Em uma perspectiva deleuziana (2007), o perceber promove essa mescla com as noções de realidade. Por isso, podemos dizer que antes mesmo de pronunciar algo, já conseguimos compreender e nos deixar afetar pela imagem de Carmen Miranda em uma tela pelos elementos que nos apresenta. Somos atingidos na plataforma do sentir. Sentimos a imagem de Carmen Miranda nas telas do cinema. Percebemos sua performance e até o balançar de suas mãos.

Procuramos, nesse sentido, um aparato de cunho teórico-interdisciplinar; promovemos um diálogo teórico-interpretativo e perceptivo, sob a lucidez crítica de autores como: Maffesoli (2001), Almir, (2015), Merleau-Ponty, (1990), Aumont (2012), Deleuze (2007), Cidreira (2013), Valverde (2017), Bruno (2013), dentre outros. Tudo pensando na abertura de novas perspectivas da imagem e também no resgate de elementos interpretativos que se perdem no rumo desenfreado do devir incessante do tempo e das coisas.

O segundo capítulo da presente pesquisa, debruçou-se sobre uma corporeidade histórica, sociológica e principalmente cultural da *composição da aparência* da imagem de Carmen Mirada. As secções que subdividem este capítulo utilizam de mecanismos que apresentam quais foram os movimentos que levaram a artista a formação da sua aparência dentro e fora do cenário hollywoodiano. O intuito foi perceber quais foram os subsídios oferecidos nos percalços da sua trajetória no cinema hollywoodiano.

Para tanto, contextualizamos o cenário proveniente da produção cinematográfica em que a artista aparece. O que antecede e como isso de alguma maneira interfere em uma

posterioridade, ou seja, como tais concepções chegam na década de 1940. Procuramos revelar neste capítulo como esse período se caracteriza enquanto um espaço de várias interferências e inquietudes; como circunstâncias políticas, ideologias e tensões de guerras, promoveram a imagem de Carmen Miranda para a calçada da fama hollywoodiana. Este capítulo promoveu um alerta por traz da interferência da imagem da artista no contexto hollywoodiano. Ainda nesse capítulo, dissertamos sobre as concepções do fenômeno Star system, que se caracteriza enquanto um sistema de estrelas que projetam figuras públicas dentro do cenário da fama.

A partir disso, analisamos como foi sendo tecida a imagem de Carmen Miranda dentro desse sistema de Hollywood. Os conflitos e inquietudes propostos por esse contexto e, conseqüentemente, a transformação da sua imagem num verdadeiro mito. Acionamos, assim, as articulações proposta por Barthes (1984) e Morin (1989), cada um com suas perspectivas interpretativas, mas que se assemelha no ponto em que caracterizam que uma figura enquanto mito não se finda, se perpetua e se reformula nos imaginários coletivos. Outro aspecto presente no texto é a observação do outro lado de Hollywood, da *fábrica dos sonhos*, associada a toda uma cultura do espetáculo, muito bem analisada pelos pensamentos de Debord (1997).

Nesse capítulo ainda se faz presente, um aparato geral sobre as inseguranças e os processos políticos-ideológicos da década de 1940. Uma análise de relação da imagem de Carmen Miranda como intermédio de apaziguamento das tensões da relação entre Estados Unidos e América Latina. Todo o processo de um controle silenciado, vestido sob uma concepção de política da boa vizinhança, que se apropria da imagem-figura de Carmen Miranda como uma intermediadora de “pseudo-cordialidade”. No desencadear dessas percepções conhecemos a composição de uma *Carmen americanizada* e as criações estereotipadas sobre o que se compreende de Brasil e nações Américas Latinas. Carmen Miranda seria a figura que disseminaria elementos da cultura norte-americana para nações Latinas. Teria sua imagem apropriada para uma criação deturpada sobre o que realmente revela-se enquanto diversidade, espontaneidade e *sangue latino*. Dentro desse sistema de interpretações, seguimos no desenvolver dessa relação complexa de Carmen Miranda com o cinema hollywoodiano. É nesse espaço que sua imagem se dissemina desenfreadamente

para uma categoria de estrela, mas também promoveram de forma conturbada inúmeros conflitos subjetivos com as suas experiências no âmbito das celebridades.

Esse capítulo se torna um elo para a nossa análise das vestes de Carmen Miranda no último capítulo. Esse contexto, por assim dizer, propiciou uma zona interpretativa que se consolida quando percebemos que os elementos de apreciação fazem uma correlação direta a esse contexto. Encontramos as respostas desse âmbito com um diagnóstico que vai de encontro aos indícios promovidos pela migração de Carmen Miranda para Hollywood. Mais do que uma carreira, ímpar e única, Carmen Miranda se faz presente em vários contextos. Na história, na sociologia, no imaginário coletivo e principalmente nas modulações, transformações que fazem parte de um movimento que não se finda. Renova-se e reesignifica-se. Para potencializarmos este capítulo, fazem-se presente os seguintes autores: Rojek (2008), Bucci & Kehl (2004), Cidreira (2005), Síbilia (2008), Benjamin (1978), Morin (1989), Bauman & Lyon (2013), Lerner (1960), Feres (1999), Garcia (2004), Lipovetsky (1989), dentre outros.

No terceiro e último capítulo, temos o fechamento de um ciclo de pesquisa, mas não um esgotamento das inquietações que este tema carrega. Este capítulo promove uma reflexão sobre as dinâmicas do vestir a partir da indumentária de Carmen Miranda em sua trajetória, tendo como corpus analítico algumas imagens do filme *Uma Noite no Rio* (1941). Primeiramente contextualizamos a importância do dinamizar do pensar a moda, sua importância e seu caráter histórico. Suas heranças e sua relação com a roupa em cena. Fazemos um paralelo da noção das vestes no cinema. O conflito existente entre a concepção de figurino e vestimenta, que mesmo com ações diferentes se entrecruzam quanto voltamos para a questão da indumentária como ato comunicativo. Tratamos da importância do figurino em cena e de como no princípio da arte cinematográfica era tratado em segundo plano. A concepção de vestimenta sempre esteve ali presente e talvez fosse um dos elementos maiores para que toda aquela harmonia em cena acontecesse.

O figurino além de representar a personagem, representa a natureza da obra literária. Podem-se transpor para a linguagem as referências estilísticas contidas no texto. Cada gênero guarda uma coerência interna entre a representação das personagens e sua caracterização pelo figurino em termos de formas, cores texturas: num drama ou numa comédia, o

traje de um rei tem uma forma e um valor simbólico diferentes (NACIF, 2012, p.294-295).

Nesse movimento das vestes, fazemos uma contextualização da relação entre a moda, à história e o cinema. Revelando o desenrolar que acontece no seio dessas concepções. Observamos como a moda alcançou seu espaço no cinema e como a mesma promoveu o ápice das narrativas cinematográficas. A vestimenta dentro do cinema passava a ser uma grande propagadora das noções de moda segundo Chataignier (2010). O intuito foi evidenciar que a moda e o cinema sempre estiveram imbricados, em uma parceria complexa, mas que de certa maneira se propagou economicamente, culturalmente e politicamente pelo mundo.

Nesse sentido, deslocamos a imagem de Carmen Miranda para estas concepções de interpretação. Apresentando elementos pertencentes à moda dos anos 1940 - que concerne ao período de produção do filme *Uma Noite no Rio* (1941), política da boa vizinhança e a imagem de Carmen Miranda enquanto mediação; mudanças nas dinâmicas da moda e fervor no contexto de guerras. Um período que carrega um intermédio entre as noções de guerra, mudança no comportamento feminino, cortes nos modos de produção de indumentárias e um espírito criativo em torno da escassez de elementos da época. Foi um período em que se “fez de um limão uma limonada”.

No desencadear dos anos 1940, surgem novas modelagens, cintura e maquiagem marcadas. Vestuário com características masculinas e as sandálias improvisadas com palhas (materiais que as mulheres detinham na época) e também inspiradas nos sapatos dos homens da guerra. Sem dúvidas essa seria uma década de muitos rompimentos, inspirações e composições. Estimula novas noções de pensar a moda com o desenfrear político e sociológico do período. E o mais interessante é saber que Carmen Miranda transita nesses espaços, captura os mais diversos elementos existentes nesses contextos para o compor da sua aparência. Sua imagem ainda aparece como subsídio de infiltração ideológica e também enquanto a artista brasileira mais irreverente e bem paga da época. Tudo caminha para conexões conflituosas, mas permite observar o quanto a figura de Carmen Miranda é maleável e interpretativa. Para que tal compreensão e métodos perceptivos fossem possíveis, contamos com a contribuição das reflexões de alguns autores, dentre eles

podemos destacar: Lipovetsky (1989), Lehnert (2001), Chataignier (2010), Castro (2005), Cidreira (2009), Morin (1989), Heller (2013), Nacif (2012), Verdone (1986) e etc.

Por fim, o terceiro capítulo faz um resgate das concepções de percepção de análises já discutidas nos capítulos um e dois. A partir da compreensão que temos em torna da imagem enquanto potência e da forte relação cinema e moda, fizemos uma análise da composição vestimentar de Carmen Miranda no filme *Uma Noite no Rio* (1941). Propusemos refletir sobre a importância das dinâmicas das cores, das texturas, modelagens e dos contrastes para análise da artista dentro e fora daquele contexto.

CAPÍTULO 1. IMAGINÁRIO, IMAGEM E PODER

O conceito de imagem atravessa os mais diversos seguimentos de interpretação. Envolve arte, expressão, dinamismo dentre tantos outros aspectos que se articulam com as diversas formas de ser/estar no mundo. Por conta dos variados âmbitos que percorre, seria praticamente impossível delimitá-la em um campo específico devido a sua versatilidade interpretativa. A imagem passa a ser não apenas um objeto, mas um objeto com uma potencialidade imensa de signos que se tornam dignos de análise, constituindo assim enquanto uma ferramenta imperfeita, mas que afeta o olhar.

No universo que existe dentro de uma imagem temos a oportunidade de decifrar conceitos diversos. A exemplo de crenças, ideologias, sentimentos e etc. A imagem ainda promove uma sensação de real que está atrelada as suas construções e disseminações no mundo. As imagens atuam para além de um conceito estático e visual, elas não se findam em suas ações, se multiplicam e estão centralizadas enquanto dispositivos de interpelação imaginária que impactam diretamente nos movimentos da esfera pública e no processo de relação entre os indivíduos. A abordagem desse conceito alcança um valor simbólico que se desenvolve na relação entre imagem-imaginário. Se criam e recriam em uma plataforma interpretativa-multidisciplinar. Nesse sentido podemos compreender que:

A imagem, a imaginação e o imaginário estruturam-se desde uma encruzilhada mestiça em que se interpenetram esses diversos campos de saberes humanos e atravessam, de modo complicado, os sentidos da intuição e da razão, as esferas do consciente e do inconsciente, do pensar e do sentir, da objetividade e da subjetividade (ALMIR, 2015,p.147).

A fala acima traz elementos importantes para a discussão. O primeiro é que a imagem se apresenta como uma expressão dos sentidos humanos e a segunda é que ela está estritamente ligada à fluidez do imaginário e aos processos criativos da imaginação. Com isso, podemos perceber que a imagem é uma potência associada as capacidades interpretativas, sendo pauta das ações e sensações cotidianas, reformulando através de jogos visíveis novos ritmos e novos movimentos de percepção. A imagem reflete diversas maneiras de percepção, ela se forma segundo Maffesoli (2001), a partir de um imaginário configurando diversos resultados em diferentes campos.

A imagem configura-se a partir dos movimentos das discontinuidades e ressignificações do imaginário, fazendo florescer novas articulações entre os contornos da imaginação e as contradições do real. Vale reforçar, que a potência de uma imagem movimenta uma sensibilidade, provocando essas oscilações imaginárias e um pensar que consolida uma experiência do existir. Apresenta um sentido de mutação dentro da sua criação, uma renovação dentro de um corpo imagético. "A imagem não é um conteúdo. Daí a dificuldade de compreendê-la. Ora, a verdadeira revolução pela imagem é a indiferença em relação ao conteúdo, a valorização da forma" (MAFFESOLI, 2001,76).

A potência imagética foge de uma linearidade e de uma definição simplória. Está atrelada as dimensões do contínuo e do descontínuo, ou seja, agarra-se ao movimento da contradição humana. O reconhecimento de uma imagem, se dá a partir da capacidade de cada um de perceber, com a sensibilidade que cada indivíduo possui e com as diferenças que existem em cada uma delas. É no processo de interpretação de uma imagem, que novos imaginários se formam, se constroem, se desconstroem e até se articulam. Através desse devir incessante é que elas exercem uma força poderosa expansiva, movimentando uma gama interpretativa e mobilizando as diversas percepções que podem ou não ir de encontro com as formas construídas pelo imaginário do outro. Nesse sentido Almir (2015, p. 149) compreende a força da imagem na medida em que:

(...) se descortina como forma purilógica na expressão de sua heterogeneidade e polissemia. Assim expande e alarga os sentidos perceptivos e compreensivos para as dimensões que são irredutíveis aos padrões lógico-formais predominantes nos discursos escritos e formais, as imagens revelam a pluralidade, a determinação e as contradições dos fenômenos socioculturais, da vida.

Com esse ponto de vista claro, cabe a nós perceber que a imagem está estritamente ligada a uma concepção de poder, visto que seus movimentos complexos dialogam com toda a problemática da percepção humana, sendo uma ferramenta tanto para a construção de imaginários massivos quanto construtivos. A imagem tende a ser um canal entre a subjetividade e a exterioridade, tende a projetar dentro do seu campo múltiplo e criativo, os

nossos modos de configuração de si e do outro. É nesse movimento de ligação entre o exterior e interior, que a configuração imagética atinge os diversos níveis perceptivos.

Perceber uma imagem, sentir ou usufruir dela, fortalece as funções do afeto, voltando-se para o enriquecimento de tal processo sensitivo inerente a qualquer ser humano. O indivíduo se modifica e se ressignifica a partir dos movimentos que a imagem percorre e que proporciona percorrer. É um processo que se revela como:

(...) tomar algo presente a si com a ajuda do corpo tendo a coisa sempre seu lugar no horizonte de mundo e consistindo a decifração em colocar cada detalhe nos horizontes perceptivos que lhe convenha (MERLEAU-PONTY, 1990, p 93).

Nesse sentido de perceber o mundo e nessa relação com si mesmo, a imagem é uma ferramenta que está presente nesses processos de percepção e nos conflitos de relação entre o imaginário e o que é apresentado fora dele. Com a sua potência significativa a imagem mobiliza esse campo do sensível, apresentando novas formas de percepções que influenciam e por vezes se ampliam devido à larga escala de compreensão. “As imagens podem ser utilizadas tanto para fomentar processos de emancipação, como processos de opressão (ALMIR, 2015, p. 149), podem acalantar ou despertar a fúria”. Pode construir e desconstruir imaginários, perceber diferente aquilo que o olhar do outro consegue visualizar. Massificar e não massificar. Dentro dessas experiências perceptivas elas invadem e dinamizam os processos do sentir.

Ao observarmos a imagem e tentarmos compreendê-la, acabamos por observá-la de acordo com a nossa subjetividade, dentro do âmbito do sentir, tudo sintetizados no arcabouço das nossas experiências. A imagem se apresenta enquanto uma linguagem comunicativa que dialoga com processos do imaginário. Desperta sensações que ultrapassam a sua simbologia. Extrai os sentidos e comunica-se com o universo pertencente a si mesmo e ao universo pertencente ao outro. A sua interpretação acontece nas voltas, nos reencontros e nas complexidades em que se apresenta. Nesse sentido:

Todos sabem por experiência direta, que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se foram produzidas em um contexto afastado do nosso (no espaço ou no tempo, as imagens do passado costumam exigir mais interpretação) (AUMONT, Jacques, 2012, p. 262).

As palavras de Jacques Aumont são precisas e merecem atenção. É importante compreender que as imagens atravessam o tempo e a ordem cronológica das coisas. Uma nova interpretação, uma nova análise pode surgir mesmo que sua visualidade não tenha acontecido no momento exato, proporcionado assim um novo viés analítico. A imagem revela um, ou vários sentidos. Emergente desse espaço perceptivo se apresenta como um corpo/objeto a ser lido, consumido, interpelado e interpretado. A imagem é construída/reconstruída retoricamente como algo contínuo e pertencente ao imaginário. E esse espaço onde as nuances se articulam com as percepções é um horizonte infinito que vai de encontro as complexidades da vida humana. Como diz Almir (2015, p.153):

Nossos imaginários, constituídos com as substâncias dos senso racional, intuitivo e afecional, são atravessados por luzes e sombras, e podem-se traduzir num núcleo seminal donde, através dos flancos da imaginação, constela os feixes das intensidades de nosso pensamento e sensibilidade "criantes", mediante o fecundar e o jorrar dos processos de afirmação, de fruição e de transformação do viver nos entretons de sua complexidade.

No horizonte dessa questão deve ser reconhecido que o poder da imagem perpassa o caminho do imaginário, rico de sentidos que são desabrochados a cada nova percepção do olhar. É um "senso intuitivo", que proporciona o criar e o renascer de cada movimento subjetivo. É no subjetivo onde tudo acontece. É lá onde alcançamos uma compreensão maior sobre uma estética visual, deslocando-se assim para uma estética do sentir, descentralizada a partir dos paradoxos do imaginário. Considerar uma imagem enquanto uma mera representação do real, é reduzi-la anulando ou impedindo o externar dos desejos. O objeto mescla-se ao subjetivo, criando uma sintonia que aparece em um movimento contínuo de ação e recepção. "O imaginário e o real tornam-se indiscerníveis" (DELEUZE, 2007, p.16).

A profundidade de uma imagem gira em torno de sua elasticidade e do teor sensitivo que ela desperta. É saber que ela alcança o nosso imaginário de tal maneira que nos leva a crer que cada movimento compõe uma imagem diferente, uma nova perspectiva e uma inovadora capacidade de sentir. Sentir a imagem para além, do objeto. Senti-la enquanto movimento, enquanto dinâmica entre dois corpos. O que nos é apresentado e o que movimentamos no subjetivo. O indivíduo absorve aquilo que vai de encontro as suas perspectivas tanto individuais quanto sociais. Reconhecemos signos moldando

interpretações e criando novas imagens a partir desse fluxo incessante entre o visível e o invisível, entre o real e o imaginário. Dentro das nossas experiências, analisamos e nos relacionamos com essa dualidade em uma concepção perceptiva que desagua também em uma seleção que constitui posteriormente para novas construções imaginárias. Diante disto, podemos compreender que:

A percepção da realidade se dá antes de mais nada, a partir da nossa capacidade sensorial, que faz com que nem tudo o que parece ser de um modo, seja isso na realidade. Nós percebemos o mundo por meio dos nossos sentidos, os quais são limitados (BIGNAMI, 2002, p 29).

O perceber também formula novas questões. A recepção desses signos, simbologias e etc., propostos pela imagem, modifica e articula com o vai e vem desse fenômeno de investigação. Os deslocamentos desses imaginários também impactam outros imaginários devido ao processo de filtração social que podem ir de encontro ao outro olhar.

A imagem em seu caráter perceptivo se articula com o nosso imaginário em uma dimensão que é revelada a partir de um movimento executado e recebido (DELEUZE, 2007), que, conseqüentemente, assume também um sentido de afeto, um sentido de relacionar-se com a nossa sensibilidade e também com as insurgências de novas interpretações. Oferecendo assim novas possibilidades de análise, compreensão e sugestão. Nesse sentido, veremos mais a frente que a imagem do nosso objeto de estudo Carmen Miranda, dentro dessa concepção perceptiva, também perpassa por esses filtros pessoais e coletivos, que conseqüentemente conversam com a criação de imaginários e se deslocam na medida em que são apresentadas essas formulações imagéticas e visuais, operando juntamente com as questões sensíveis *de afeto, ação, relação e dedução* propostas por Deleuze (2007, p.45).

1.1. A IMAGEM ENQUANTO DISPOSITIVO DO OLHAR

As imagens se caracterizam como ferramentas indispensáveis no processo da experiência humana. Nesse mesmo sentido compreendemos que a percepção do olhar de cada indivíduo é uma captura dos diálogos entre a imagem e o imaginário. Nesse processo ocorre o deslocamento do "visível ao visual" (AUMONT, 2012). No desencadear das

observações o olhar se desenrola em um cenário de múltiplas análises que foge a lógica do todo e do completo em apenas um instante. Elas podem ser percebidas e reavaliadas no surgimento de um novo olhar que antes pode não ter percebido tais elementos.

É no conflito desregular das percepções, que o olhar se apresenta enquanto um elemento potencial da imagem, caracterizando-se enquanto um dispositivo que foge as lógicas de uma trajetória de sucessão e vai do horizontal ao vertical, da direita a esquerda, do côncavo ao convexo em uma "piscadela reflexiva". O olhar vai se deslocando. Vamos tomando também o olhar do outro emprestado. Refletimos sobre as nossas trajetórias pessoais e coletivas. Assim como a imagem não pode ser considerada como algo estático, o olhar também não. Esses dois elementos se articulam em um contexto de conversação, ou seja, "um olhar informado desloca-se de outro modo no campo que explora" (AUMONT, 2012, p. 59) que desagua tanto nas percepções oculares particulares quanto nas coletivas. É no devir incessante das multiplicidades das imagens que capturamos as suas particularidades que dialogam com as nossas particularidades se transformando em novos processos de interpretação.

O processo de percepção do olhar faz parte das experiências, em um sistema de seleção e agregação. Atravessa um movimento de rememoração, motivação e contemplação. O indivíduo no processo de observação perpassa pelas potências da visibilidade, penetra nos elementos do dispositivo e apresenta um esquema entre o poder imagético e o seu olhar.

Nesse contexto, a imagem influencia o olhar e o olhar captura e reflete tanto o social quanto o subjetivo nas suas interpretações. A influência imagética pode agir em um paradoxo, ou seja, tanto positivamente quanto negativamente. No limiar perceptivo, a imagem se forma e se consagra no movimento de significação do olhar. No despertar da percepção, a imagem proporciona um leque imaginativo que oferece significados a um determinado contexto, é um receber de elementos que podem ir na contra mão da sua criação, ou melhor, "uma imagem serve de signo quando representa um conteúdo cujos caracteres não são visualmente refletidos por ela" (AUMONT, 2012, p. 79). É nesse sentido que percebemos que o curso da imagem explora outros movimentos que estão para além da representação de um real. Não se pode destacar a importância do "dispositivo olho", apenas

para as insurgências que acompanham as visibilidades imagéticas. A imagem tende a atingir cada vez mais o olhar. Atua para despertar sensações o que gera consequentemente novas percepções.

A este respeito, veja-se:

Em todos os seus modos de relação com o real e suas funções, a imagem procede, no conjunto, da esfera do simbólico domínio das produções socializadas, utilizáveis em virtude das convenções que regem as relações interindividuais (AUMONT, 2012, p.81).

Desse modo, cumpre destacar que a imagem não é exterior ao poder, mas antes de tudo manifesta-se em níveis individuais e coletivos. Isso significa que as imagens extrapolam o visual penetrando o olhar e passando pelos filtros perceptivos. É uma descoberta por meio do dispositivo vigilante apresentado como o "olhar". Uma apreensão de uma visibilidade, um caminho que recai no sensível. O que agregamos ou desconstruímos ao visualizar uma imagem, atravessa, como já dissemos antes, a plataforma do sentir, da sensibilidade.

O olhar do outro e seu olhar, é maleável. É nessa relação imagem/imaginário e visual, que acontece o jogo que mescla pensamentos, ações e aparências de modo que há uma exterioridade de sentidos que de alguma maneira são aprisionados no interior. Ao observarmos uma imagem capturamos seus elementos em uma perspectiva do sentir e não apenas em um seguimento de descrição, ou seja, age em um sentido de descoberta de uma visualidade.

Conforme Foucault (2000), o "dispositivo" consiste em determinado modo de *dispor*, ou mesmo de direcionar relações estratégicas entre o que é visualizado pelo sujeito e o que é configurado enquanto algo real, ou seja, como um objeto que representa uma realidade. No âmbito desses dispositivos podemos dizer que a imagem se caracteriza sim, enquanto um dispositivo do olhar do indivíduo na medida em que viabiliza diversos processos que investem em um individualismo para produzir melhor as homogeneizações.

Há uma ampliação e um sistema de classificação de olhares e imaginários coletivos que de alguma maneira punem e vigiam se suas interpretações estão atuando de acordo com

os modos perceptivos propostos. Diante dessa complexidade caracterizada *imagem-dispositivo*, podemos dizer que de fato "as variações que o olhar do outro representa, no que ele encarna, exige ou incita, pois há aí um interessante caminho para explorar as transformações entre o que se mostra e o que se esconde, o que se expõe e o que se mascara" (BRUNO, 2013,p. 77). É a partir dos movimentos das ferramentas oculares que desenvolvemos os modos de percepção e compartilhamos sob a perspectiva do olhar do outro algumas interpretações prévias. É pensar que a transparência de uma imagem, pode ser o obscuro de uma concepção de realidade e vice-versa. Podendo recair em um viés interpretativo em que contraria as perspectivas propostas por uma imagem, transcendendo todo e qualquer ângulo estático de interpretação.

É na ação desse olhar-dispositivo, que as multiplicidades se fazem presentes e que as insurgências de uma sensação contraditória de real e imaginário se mesclam. Fogem a uma ordem cronológica das coisas, mas não se perdem e nem se esgotam nas nossas experiências. É nesse sentido que tentaremos perceber o nosso objeto de estudo mais a frente. Embora a artista Carmen Miranda tenha participado de filmes, interpretado músicas e apresentado suas performances há muito tempo, suas imagens e as composições imagéticas que fazemos, ainda perduram e continuam a apresentar novos elementos que se movimentam provocam novas percepções, podendo assim ressignificar aquilo que apreendemos da sua imagem.

Diante disso, pretendemos através dessas ferramentas, estudar as construções que foram feitas principalmente a partir de um imaginário articulado pela indústria cinematográfica hollywoodiana. Com efeito, é pensar que existe uma profundidade perceptiva. Podemos ainda dizer que esse esquema visual está em estado constante de experimentação. Assemelha-se a um jogo que significa, realiza e codifica. Objeto e realidade se fundem, mostrando um caminho indeterminado, mas que é profundamente significativo e surpreendente. A imagem embora tenha um caráter de presunção ela também assume uma característica de liberdade, pois como já foi mencionado aqui antes, é capaz de despertar uma sensibilidade desencadeando novas cadeias interpretativas, valorizando novos campos e potencializando a expressividade.

A imagem qualquer que seja, em movimento ou não, tem uma ação e se propaga nas dimensões do perceber o que permite uma conexão com o nosso imaginário. Entretanto, independente de qualquer imagem, a nossa capacidade imaginativa se faz presente e em constante alerta. As imagens aparecem como um sistema de sustentação e fortalecimento dessas instâncias. É como defende Maffesoli (2001, p.76):

Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado. Refiro-me a todo tipo de imagens: cinematográficas, pictóricas, esculturais, tecnológicas e por aí afora. Há um imaginário parisiense que gera uma forma particular de pensar a arquitetura, os jardins públicos, a decoração das casas, a arrumação dos restaurantes, etc. O imaginário de Paris faz Paris ser o que é. Isso é uma construção histórica, mas também o resultado de uma atmosfera e, por isso mesmo, uma aura que continua a produzir novas imagens.

Com estas palavras podemos entender também que a imagem tende a se diluir no imaginário e passar pelos filtros. Passa a ser uma relação em que o olhar permite registrar uma infinidade de possibilidades que se apresentam enquanto uma constante transformação e que de alguma maneira legitima o que está a nossa volta. Quando Maffesoli diz que tais pontos fazem de Paris ser o que é, é porque proporcionamos possibilidades de construção imagética que de alguma maneira desagua no imaginário coletivo. Fizemos Paris ser o que é hoje, a partir das articulações entre o ver, o sentir, o imaginar e o perceber. A mesma coisa serve para o nosso objeto de estudo. A imagem de Carmen Miranda construída principalmente no cinema hollywoodiano faz parte desse processo de fruição. Está estritamente envolvida com as imagens que foram propagadas e construídas por um imaginário de uma indústria cinematográfica que recaem em seus públicos que, por sua vez, também constroem seus imaginários não só partir disso, mas também a partir de suas vivências pessoais. E no limiar desse processo acabamos por criar alguns imaginários coletivos que podem ou não perdurar ao longo dos tempos.

Existem outros elementos que possam dar vazão a novas percepções? claro que existem! O problema consiste em perceber, assim como Maffesoli alerta, que nós mesmos fizemos Paris ser o que é a partir do imaginário; assim também fizemos Carmen Miranda ser a tão famosa *pequena notável, a estrela migrante*. Porque de alguma maneira, em um

determinado momento abraçamos toda aquela exuberância imaginativa criada pelos cenários da fox. Por um minuto, ou melhor, durante gerações abraçamos todo esse imaginário coletivo que parece que atinge a todos como aquela música que Carmen Miranda interpreta que diz: "*Meu coração faz chica chica bum chic*".

É nesse sentindo que percebemos e potencializamos a ideia de que a imagem e o imaginário partem de uma conexão complexa e, por vezes, destoante. Compreendemos que assim como somos livres para as formas imaginativas, também de alguma maneira caímos nas amarras e nos devaneios propostos na potência de uma imagem.

A potência de uma imagem age por uma conduta dinâmica de instabilidade. A visualidade se desloca do físico (material) para o sensorial. É um processo que promove como já foi dito anteriormente, uma mobilização do sentir. De alguma maneira uma visualidade de um objeto só se concretiza na permeabilidade do experimentar. A competência de uma ferramenta visual é bem expressa nos seguintes termos:

(...) a análise de ação dos meios sobre sensibilidade enquanto tal é também um reconhecimento de que eles não atuam apenas segundo mecanismos estritamente intelectivos ou sensoriais, mas envolvem aspectos emocionais, que estão na base dos julgamentos de valor geralmente associados a uma determinada tradição (VALVERDE, 2017, p. 45).

Em um momento instigante e clarividente do seu devir reflexivo, Monclar Valverde (2017), que juntamente com as ideias confluentes de Mcluhan, fala dessas potências enquanto extensões e enquanto meios que promovem percepções. A sensibilidade é acionada por essas ferramentas e como já foi mencionado neste trabalho, despertam os nossos filtros perceptivos e são reavaliados e julgados no limiar desses imaginários que conversam entre dois extremos, o individual e o coletivo que Valverde (2017), aparentemente chama de uma "*determinada tradição*". É nesse movimento que acontece a agregação de elementos físicos (imagem) nas experiências do indivíduo, que reavaliam as nossas percepções de mundo. Trata-se de pensar que as variantes formas de visibilidades estão atreladas a dinâmica do olhar. O mundo é sentido e percebido pelas nuances que são

contempladas a partir do visual. O olhar acusa uma recepção estabelecendo essa conexão entre o visual e o sensível.

De fato, só poucas pessoas tiveram a oportunidade de conhecer a rotina, a expressividade e a arte de Carmen Miranda, por isso muito que filtramos da sua imagem está em um contexto que nos foi apresentado. Percebemos a sua imagem a partir de um mundo criado e recriado sob uma extrema visibilidade acrescida de avassaladora vigilância. O que a baiana tem? De fato, não sabemos onde se localiza a raiz disso. O que sabemos são configurações de imaginários que se lançam nas seleções de uma coletividade que antes de tudo toma vários caminhos longos, tortuosos e extravagantemente complexos. Se seu turbante extremamente tropical é um modo de camuflar? Também não sabemos. O que é interessante perceber é que toda a sua imagem comunica, perpassa e atravessa os nossos imaginários. Imagens, prontas, diga-se de passagem, coloridas e potencialmente carregadas de significados. Percebemos uma realidade a partir da nossa principal ferramenta que é o sentir. Estabelecemos a nossa relação com a imagem da artista Carmen Miranda, através das sensações que captamos e selecionamos. É um processo contínuo e ao mesmo tempo desviante, pois é uma dinâmica permeável que possibilita transformar as formações de um visual imaginário.

O imaginário criado pela indústria cinematográfica sobre Carmen Miranda ofereceu a ela um status de deusa do cinema, ofereceu também um retrato construído de estrela pacificadora, capaz de apaziguar qualquer tensão. Desse imaginário hollywoodiano, criaram-se imagens, imagens essas que deram espaço a reformulações de novos imaginários e também imaginários tradicionais que correspondem a uma relação social. Pois "o imaginário estabelece vínculo. É cimento social" (MAFFESOLI, 2001, p.76). O imaginário proposto pelas imagens construídas pela indústria cinematográfica americana sobre Carmen Miranda apresentou ferramentas de visibilidade que, de alguma maneira, atravessam o olhar perceptivo individual e mergulham nos mecanismos de um imaginário coletivo que dão vazão para tais impressões mesmo que não sejam verídicas, penetrarem nas plataformas de uma narrativa coletiva, de um imaginário popular.

Tomamos como exemplo, a imagem a seguir:

Figura 1: Carmen Miranda no filme *Uma Noite no Rio* (1941)



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/1688918585108575/>

Esta imagem faz parte de uma das cenas do filme *Uma noite no Rio* (1941), que é um dos recortes da nossa pesquisa com o foco na imagem de Carmen Miranda. Mas observem a imagem. O que ela nos diz? Será que é a mesma interpretação subjetiva? Pode até ser que não, mas o fato consiste em perceber que existem elementos que vão ativar o nosso imaginário e filtrar tudo aquilo que diz respeito a imagem de Carmen Miranda. Ativa a nossa capacidade de sentir, nos atinge certamente. Muitos podem dizer que sua indumentária é inconfundível. Outros dirão que seus gestos fazem parte da sua imagem, outra parcela pode se ater ao fato de que ela foi uma mulher a frente do seu tempo e etc. Algo incontestável é que mesmo passando pelos filtros perceptivos individuais se agregarmos todas essas análises, iremos perceber que esse é um dos fortes imaginários que apresentamos da imagem de Carmen Miranda. Essas imagens de alguma maneira se

classificaram a partir das nossas seleções imaginativas. As sensações são sentidas pelo olhar, por aquilo que conseguimos contemplar através dele. É como Debord (1997, p.18) alerta:

Quando o mundo real se transforma em imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como um sentido privilegiado da pessoa humana - o que em outras épocas era o tato.

Não apenas temos a capacidade de visualizar essa imagem, mas temos também a potência de perceber, ou melhor, de sermos afetados pelo invisível de modo que podemos contemplar uma sensação de infinidade no universo do imaginário. Só articulamos e interpretamos uma imagem através do imaginário. Ao observarmos a imagem acima, afirma-se uma relação entre imaginário e a concepção de experiência. Nossas experiências estão imbricadas nesse processo. Por isso cabe ressaltar mais uma vez, embora sintetizemos e filtremos uma imagem, nosso imaginário continua a se movimentar em uma capacidade infinita. Vamos tirando do baú das percepções tudo aquilo que formulamos e ao mesmo tempo oferecendo espaço para novas dúvidas e inquietudes que possam surgir nesse processo. A imagem aparece e acordamos nossas experiências, mas seria também inútil dizer que as nossas concepções imaginativas sejam limitadas, pois sabemos que o universo do sentir atua em uma cadeia que não visa estaticidade e sim um eixo aberto para novas possibilidades.

1.2 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM NO CINEMA

No contexto das construções das imagens no cinema, o objeto visual é a estrutura de toda uma produção de sentidos. Permite que sejamos atingidos por um universo por vezes desconhecido e que dessa maneira possamos construí-lo e desconstruí-lo por meio dessas ações que vislumbram o visual. Possibilita que através dos seus movimentos acredite-se ainda mais fielmente em uma perspectiva que é apresentada, pois devido ao devir do movimento tende a se assemelhar em certa medida a uma realidade.

É interessante perceber que a construção dessas imagens atua em sentido de via dupla. Ao mesmo tempo em que expõe algo, uma percepção, apresentam também uma possibilidade que nos permite visualizar novos elementos, ou seja, visualizamos um determinado ângulo performático de Carmen Miranda, mas em outro momento podemos observar outras perspectivas elementares que para nossa percepção se tornaram visíveis. Pode ser um novo semblante, um novo adereço ou uma cena confusa, enfim, o que podemos compreender é que podemos dar outro significado para essas imagens escaladas em sequências. Elas se desenrolam no imaginário onde estamos abertos para sermos atingidos por uma imagem em movimento, relacionar com nossa visão de mundo e agregar novos valores e sentidos. Com isso, Aumont (2012, p. 179), nos permite compreender que:

(...) a imagem de filme é uma aparição. Mais exatamente, como objeto de percepção está submetida em seu conjunto a um processo de aparecimento/ desaparecimento brutais, e não aparece em progressão, por desvendamento, como é o caso de todos os outros objetos visuais.

Essas aparições sobre as quais Aumont (2012) nos alerta, promovem uma reflexão sobre a sua diferença em algum sentido com a imagem enquadrada e visivelmente estática. Trata-se de um movimento ainda mais progressivo que embora seja cronometrado, foge a uma ordem temporal e das especificidades técnicas, nos levando ao meio de percepção que ultrapassa o controle de toda e qualquer duração fílmica. Nas imagens produzidas pelo cinema, há uma percepção do organizador do produto por trás, entretanto não é capaz de deduzir as impressões do outro, pois os olhares fluem em perspectivas paradoxais, ou seja, aquelas imagens podem alcançar diferentes formas de fruição a depender do momento e das formas de percepção do imaginário.

A intensidade das imagens construídas pelo cinema, procura permear pelo sentido de realidade e nos levar a crer nos elementos propostos pelo visual. Mais do que movimentos, as imagens de um filme estão atreladas a ideia extremamente simbólica. Promovendo assim, no outro, uma relação que:

Torna-se aos poucos afetiva, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, portanto, passional da realidade: no cinema, o público verte lágrimas diante de cenas que, ao vivo, não o tocariam senão mediocrementes" (MARTIN, 2005, p.25).

Esse real configurado pelas imagens fílmicas, cria também uma sensação ilusória, que permite reformulação das construções imagéticas que transcendem uma outra dimensão que não a realidade. É o caso de imaginários que atravessam gerações e que de alguma maneira agregam juízo de valor a determinados acontecimentos. Vejamos por exemplo, a ida de Carmen Miranda para os holofotes hollywoodianos. Criou-se imaginários de que a artista é marcada por sua forte simpatia, beleza e fortalecimento de características brasileiras. Agregou-se também juízo de valor de que ela seria um dos únicos símbolos, senão o mais importante, de representação de uma imagem de Brasil. A imagem no cinema tem a capacidade de sensibilizar, afetando, por vezes, ilusoriamente, mas reiterando que ela também tem um viés interpretativo dos seus significados sendo uma ferramenta pertencente a todo ser humano.

A compreensão dessa imagem no cinema, pode se dar pela concepção de que podemos interpretar uma imagem e percebê-la. Um processo que se pré-dispõe a uma relação de desconstrução e articulação de imagens previamente imaginadas por um produtor. A imagem construída no cinema é formada através de uma seleção ampla de ferramentas visuais que são pré-selecionadas por um imaginário, gravadas em horários diversos, com elementos variados, que pretendem capturar humores e sensações equilibradas e passar para o olhar do indivíduo a ideia de que toda essa complexidade obedece a uma ordem cronológica, a uma história verídica e a um perceber moldado. Há uma necessidade de um sentido de algo compacto e contínuo que, entretanto se rompe na medida em que é possível perceber que as imagens estão para além de um agora, elas são também inseparáveis de um aprofundamento no "passado e no futuro, dos quais o presente não é mais que um limite externo, nunca dado" (DELEUZE,2007,p.17).

Os elementos presentes nessas construções nos permitem interpretá-los independentemente do tempo e do movimento. Uma determinada característica pode nos remeter a uma experiência que não esteja circunscrita naquele período, mas que nos faz lembrar e associar a algo. É esse mergulho em um passado e em um futuro que desconhece os limites de um presente. A imagem no cinema embora remeta a um sentido real, na sua essência não se traduz em realidade, mas sim em uma metáfora de uma possível relação com o mundo.

Somos submetidos a um jogo que nos leva para um sentido de imersão, frente a toda essa dinâmica que acontece no processo de construção da imagem no cinema. Toda essa construção está escrita em um caminho da percepção, para além de um pensar, promovendo antes de tudo um sentir, um perceber.

A imagem cinematográfica focaliza para o imaginário de quem a percebe. Os movimentos que são produzidos pela técnica associado às imagens é uma ação sobre uma perspectiva de continuidade que nada mais é que a criação de uma sensação ilusória. Nesse sentido, podemos compreender que a imagem no cinema vai de um sentido estático para um sentido ilusório de movimento linear e interacional. É nesse tempo que tenta fazer uma relação com real, que acionamos a potência do imaginário, fazendo com que de alguma maneira possamos situar aquelas imagens de acordo com a temporalidade do real dando em certa medida, uma continuidade de uma narrativa através das reflexões do perceber.

As imagens no cinema permitem que ocorra uma dinâmica entre o nosso imaginário e a nossa memória. Permite com que possamos adequar o que é capturado pelo nosso olhar as vivências; é uma possibilidade de transitar entre um presente, um passado e um futuro. É como já foi mencionado antes, perceber, sentir de formas diferentes, ver cores que não foram vistas, enfim toda essa gama perceptiva é possível através do sentido maleável de uma imagem construída pelo cinema. Mesmo com toda carga ideológica de quem produz a narrativa de um filme o mesmo nunca poderá prevêê as novas interpretações que o espectador fará frente a sua produção.

1.2.1 O "PERCEBER" DA IMAGEM DO CINEMA

Na dimensão das suas construções, as imagens no cinema se constituem em ferramentas que promovem um diálogo entre a sua visualidade e a maneira em que ocorre a sua recepção. Essas imagens são organizadas dentro de uma complexidade de sentidos, que antes de qualquer coisa só se permitem serem observadas quando introduzimos o nosso olhar e acionamos as nossas capacidades de percepção. Estas imagens, acrescidas de fragmentos, servem em certa medida de alimento para as angústias, aspirações e reconstruções daquilo que o indivíduo carrega em um "imaginário-subjetivo". A este

respeito Aumont (2012, p.198) reitera afirmando os efeitos dessa ferramenta na percepção, ao dizer que:

Tal dispositivo, está inteiramente dirigido para o ver: o espectador é 'todo-vidente' (metz), isto é, ao mesmo tempo onividente e capaz apenas de ver e é restrição ao ver - e, ainda mais, a um ver ininterruptamente recentrado pela óptica perspectivista e produzido sob a forma de uma continuidade ilusória - que aparecem os efeitos ideológicos.

Essa perspectiva citada por Aumont (2012) vêm colaborar no sentido de melhor compreender essas imagens advindas do cinema, como instrumentos que são incorporados pelo nosso imaginário e que nos permitem construir elementos ilusórios em concepções verídicas, transformar as ondas imaginárias em uma ótica realista.

A experiência perceptiva do indivíduo a partir dessas imagens é ocorrida no encontro entre o que está a frente dos seus olhos e o que está pairando seus sentidos. É o oferecimento de uma "extensão do corpo" (McLuhan), que mobiliza o sentir com toda essa carga significativa. A imagem do cinema, "sustenta no sujeito que creio ser o desconhecimento ligado ao Ego e ao Imaginário" (BARTHES, 1984, p. 293).

Nessa experiência perceptiva, acontece um cruzamento entre o olhar composto nas imagens e o olhar vivenciado pelo indivíduo, ocasionando um movimento de um sentir de toda aquela visualidade. Mesmo que não se faça nenhum movimento físico, o olhar se move, fazendo os trajetos que permitem o espectador transitar pelos sentidos que são provocados. A imagem proposta pelo cinema se traduz enquanto uma ferramenta que "regula a relação do espectador com a obra. Tem necessariamente efeito sobre esse espectador como indivíduo"(AUMONT, 2012, p.196).

Perceber essa imagem oriunda do cinema, é antes de tudo compreender que ela antecede o movimento do pensar, pois faz uma linha curvilínea com a dinâmica do imaginário que possibilita que o seu poder de alguma maneira se fortaleça. Kehl (2004, p. 89-90) auxilia nessa interpretação ao dizer que:

Não se trata de afirmar que o imaginário proíbe o pensamento. Nem que reprime o pensamento. Ocorre que o tipo de produção de sentido que é próprio das imagens induz o sujeito a um modo de funcionamento psíquico que prescinde do pensamento. Brevemente, eu diria que isso ocorre porque o imaginário funciona segundo a lógica de realização dos

desejos. Cada imagem apresentada proporciona ao espectador um microfragmento de gozo - e a cada fragmento de gozo, o pensamento cessa.

Com isso, poderíamos dizer antes de qualquer coisa que a imagem se realiza em um imaginário. O imaginário nada mais é do que um despertar da capacidade sensitiva de cada indivíduo. O pensamento seria uma oportunidade de reinterpretação de uma imagem e antes disso acontecer já somos de alguma maneira atingidos por essa imagem. Principalmente pela imagem do cinema que tenta de alguma maneira se instalar nas plataformas do real, pois o "tempo todo o Real nos escapa, o tempo todo temos que re-simbolizar o Real e prosseguir com o deslizamento do significante até produzir um novo significado" (KEHL, 2004, p.90). Isso significa dizer que é no fluxo incessante dessa movimentação imagética, que convocamos a ação do desejo, ou melhor, a ação de uma percepção. O imaginário se sobressai ao pensamento na medida em que somos atingidos em primeiro lugar pelos sentidos. O real está imerso em um devir que não cessa, fazendo com que escape das nossas mãos, mas que mergulhe no movimento dessas imagens. "E quanto mais o fluxo de imagens ocupa espaço na nossa vida real e na nossa vida psíquica, menos é convocado o pensamento" (KEHL, 2012, p.91).

Nesse sentido, compreendemos que a imagem no cinema é composta por uma pluralidade de articulações. Articulações essas, que atuam com uma premissa de envolver o olhar do outro e que de alguma maneira apresenta um poder de uma visualidade conferida a uma ideia de real. É uma ação de fragmentos que transita na percepção. Carmen Miranda, no filme *Uma Noite no Rio*, que é uma narrativa que faz parte do nosso recorte de pesquisa, permite esse fluxo no nosso imaginário através das imagens que nos são oferecidas. Há um bombardeio de cores, batuques e fogos de artifícios dentro de um cenário extremamente artificial. A artista como sempre acrescida de muitos "balagandans", tudo em uma sequência que embora tenha sido produzida nos anos 1940, já ofereciam recursos de visualidades que encantam, iludem e que promovem, em certa medida, uma instância de poder que reflete nas formas em que percebemos e sentimos aquelas imagens.

Vejamos a figura a seguir:

Figura 2: Uma das cenas do Filme *Uma noite no Rio* em que reflete as nuances de cores e composições imagéticas dentro do filme.



Fonte: <https://www.papodecinema.com.br/especiais/top-10-brasileiros-no-exterior/>

São imagens, dentre as quais há sempre a predominância de uma associação de musicais ao visual colorido extravagante. Ruy Castro (2005, p.283-284), nos permite a partir do seu olhar descritivo, perceber alguns elementos envolvidos na cena em que a imagem acima faz parte, revelando como essas composições visuais são fortemente trabalhadas para atingir os olhares perceptivos do outro.

A terceira canção de Carmen em *Uma noite no Rio* dispensava adaptações. Era a batucada "Cai, cai", de Roberti Martins, lançada um ano antes no Rio pela dupla Joel e Gaúcho para o Carnaval de 1940:

Cai, cai, cai, cai

Eu não vou te levantar

Cai, cai,cai,cai

Quem mandou escorregar

Para a filmagem desse número, que se passa numa festa na casa do Barão, a Fox convocou um exército de mulheres estatuescas para atuar como extras. Foram recrutadas entre as principais manequins de Los Angeles, vestidas pelas casas de moda e maquiadas e penteadas no próprio set por seus profissionais particulares. Mas não adiantou todas ficarem invisíveis à entrada de Carmen, com sua baiana de Iamê vermelho-escuro e um turbante de arco-íris. "Cai, cai" foi um grande achado, mas musicalmente, ali começava a delinear o tipo de música que Carmen poderia cantar em português: qualquer uma - desde que tivesse um lado cômico, rítmico e acelerado. Daí por que a outra canção que Carmen propusera para o filme tivesse sido recusada: a delicada marchó-rancho "As pastorinhas"-romântica demais para a nova Carmen que a fox estava começando a construir.

Dessa forma, um dos caminhos a se pensar, é que os movimentos dessas imagens procuram uma certa forma de manipulação, que se desenvolvem nas plataformas do imaginário por ser um âmbito que não se limita ao tempo e nem oferece controle do sentir. O jogo proposto por elementos visuais permite a percepção não apenas de uma narrativa, mas de desconexões que quando percebidas articulam com as experiências que não se findam, que permanecem no horizonte de uma expectativa de novas fruições e articulações.

Podemos compreender que a questão do perceber dessas imagens, nada tem haver com linearidade, mas sim como somos atingidos pela visualidade independente de onde estamos ou de que época estamos vivendo. São construções imagéticas que nos atingem no sensível. De fato, sentimos as nuances de uma imagem e sentimos de alguma maneira a sua força quando tentamos associa-la a um real que, por vezes, não condiz com a cotidianidade. Quando na citação acima Ruy Castro (2005) apresenta toda uma gama de sentidos sobre um imaginário de Carmen Miranda, percebemos todo um trabalho em torno de imagens que visam atingir, construir e fluir na percepção uma relação com aquilo que remete a um significado que fica ali permeando nos fluxos do sentir.

A imagem produzida pelo cinema é uma poderosa arma de significados. Aquela sensação de visualizar as imagens pela primeira vez é apenas uma impressão que faz parte de um perceber já experienciado pelo nosso olhar, por vezes adormecido, mas que com o

movimento incessante das imagens acaba por ser despertado. São as dinâmicas da visualidade que vão permitir isso, mesmo que seja no susto, no impacto ou na realização de um desejo. Por que antes de tudo, como já foi dito, somos tomados pela experiência do sentir.

1.3 IMAGEM E PERFORMATIVIDADE EM CENA

Dizem que minhas mãos "falam". Não sei. Mas procuro transmitir o máximo através delas, nos movimentos e expressões rítmicas.

Carmen Miranda

No que diz respeito as imagens construídas pelo movimento, o que é visualizado e significado por elas também estão imbricadas de performatividade. No desempenho desses papéis que procuram atingir os olhares de outrem o desenvolvimento do ato performático é fundamental. Na relação entre performatividade e imagem é visível a incorporação desses elementos que envolvem movimento e ação.

A performance apresenta uma importante ligação com contextos, corpos e imaginários. O sujeito e seus atos performáticos têm como elemento primordial atingir um imaginário através dos sentidos perceptivos. Funciona em um sentido elementar de conexão entre quem promove a ação e quem recebe tais dinâmicas. A performance em cena está para além dos limites físicos, assim como os movimentos de uma imagem de um filme podem atingir seu espectador independente do espaço em que ele se encontra.

A performance é um elemento indispensável na construção dessas imagens que atingem percepções através de movimentos acionados pelo corpo. As ações que um indivíduo desenvolve em uma determinada cena imagética estão acrescidas de "performatividade". Essas relações performáticas são formas de envolver o indivíduo através dessas imagens. Carmen Miranda se destaca quando se fala em performatividade em cena. Sua imagem se potencializa a partir dos efeitos das suas performances em cena. Em uma passagem sobre a biografia de Carmen Miranda, Ruy Castro (2005, p. 476) descreve sobre a força performática da artista e dos impactos sentidos pelo público:

Quando Carmen entra no palco, é como se todos os neons se acendessem ao mesmo tempo", escreveu no *Morning Mail*, a colunista Dorothy Dey - a primeira jornalista americana a saber da existência de Carmen, em 1939, quando Shubert, de volta ao Rio, lhe telefonara para contar que acabara de contratar uma sensacional cantora brasileira. E, como Dorothy, podia constatar, dez anos depois Carmen parecia não ter perdido nem um pouco do seu poder de eletrizar. Na boate defronte ao *Copa City*, apresentava-se a grande sensação da temporada: a nova dupla Dean Martin e Jerry Lewis - só que para poltronas às moscas, porque Carmen lhes roubara a platéia. Como não tinha nada a perder, Martin e Lewis atravessaram a rua e foram visitar Carmen, que, como eles esperavam, os chamou ao palco - e Jerry ali mesmo, apoderando-se de um turbante, "homenageou-a" com uma constrangedora imitação.

A construção de uma imagem quer queira ou não, está sempre incorporada de uma performatividade que acentua como as ações de um indivíduo em cena impacta no outro. Carmen Miranda, sem dúvidas, possui fortes características performáticas que se exaltam ainda mais em cena. A dimensão dos seus movimentos, o dinamismo da sua performance no palco, se tornou um dos elementos do seu sucesso e da progressão da sua carreira. Era pelo movimento do seu corpo que se alimentava o visual, que impactava e permitia com que olhares-perceptivos se conectassem ao imaginário feminino de brasilidade.

É interessante compreendermos que a performance se concentra no âmbito de aproximação da vida com a arte, são construções encenadas que são incorporadas na estética das expressões do corpo. Cohen (2002, p.38) auxilia na interpretação das ações performáticas:

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A live art. A live art é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.

Diante disto, a performance está intimamente ligada as ações do corpo, de modo que as atitudes performáticas acontecem ao vivo em um determinado momento. A performance se potencializa no visual e nos modos de movimentar-se. A vestimenta também e todos os adornos auxiliam nas construções das imagens formuladas em cena, apresentando-se como uma forma de traduzir a arte que o corpo e os movimentos expressam.

A performance tende a conversar com as dinâmicas que ultrapassam os aspectos reais. É um ato de comunicação, "um ato de presença no mundo em si mesmo" (VALVERDE, 2015) que permite ser visualizado e percebido. Faz parte das dinâmicas do olhar, das formas de sentir a motricidade existente em cada movimento. Como comenta Cohen,

A apresentação de uma performance muitas vezes causa choque na plateia (acostumada aos clichês e a previsibilidade do teatro). A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A performance não é, na sua essência uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética (muito embora como já levantamos, se utilize de recursos cada vez mais elaborados para conseguir aumentar a significação da "mensagem" (COHEN, 2002, p. 46).

Desse modo, a performance agrega signos, ícones, dramas e expressões que são incorporados pela dinâmica do corpo e das ações em cena. A performance acrescenta o elemento surpresa a uma estrutura cênica. Possibilita uma nova significação, um diferencial visual e imagético das imagens fotografadas pelo olhar do outro. A performance denota um caráter aparente, um denominador de exposição e de visualidade.

O indivíduo no cenário de uma visualidade utiliza o corpo como forma de expressão espontânea de suas ações. Explora as potencialidades dos movimentos transformando suas aparições performáticas em imagens sígnicas, que agradam, surpreendem e o personificam.

A performance se traduz em movimento. Nesse sentido ela vai na contramão de um sentido de tradicionalidade de ações. Ela é marcada pela liberdade de ações, podendo permear outras formas, metamorfoses e outras composições. Não se repete da mesma maneira unicamente, mas possibilita registro nos imaginários de quem as percebe. Tais movimentos em um instante de ação se transformam, se modificam e permitem que de alguma maneira registre-se a força dessa linguagem associada ao corpo e a expressão. Nesse movimento se realiza a interlocução e tradução que se realiza no próprio movimento. Sobre esse fenômeno, vejamos:

Nas performances não há um elemento indicativo do que seja pertinente, como jogos de luzes com focalizações cênicas. Interessa, isso sim, uma

observação do interno frente ao externo, do pequeno frente ao monumental, do velado frente ao desvelado. (GLUSBERG, 2009, p.56)

Glusberg (2009), nos propõe pensar a performance enquanto uma força que dialoga com o que provoca a expressão. Alerta para o movimento de dentro pra fora independente de toda a composição real. É uma relação entre o espaço, à ação e corpo. Uma relação entre o sentir e o expressar-se. Cada expressão se movimenta no seu tempo, sem repetições. A performance é um ato de criação constante, mesmo que, de alguma forma, exprima a ideia de ensaio de movimentos. Aparece enquanto uma ferramenta que foge a uma lógica explicativa, pois se relaciona com aspectos da sensibilidade do autor e do espectador agindo juntamente com as esferas que dão sentido ao imaginário. É por isso que não podemos deixar de destacar a potência do imaginário nessas relações de percepção. A performance também acontece por um meio perceptivo, que está atrelada a forma como o que vemos conversa com o que sentimos. Como diz Cohen (2002, p.126):

Essa "realidade do imaginário" é uma realidade que se não é primeira enquanto objeto (o imaginário trabalha a imagem e não o objeto), ocupa um grau de realidade na nossa psique, mobilizando instâncias, despertando sentimentos etc. (à semelhança do sonho que provoca, no corpo, durante sua ocorrência, uma série de movimentos físico-vegetativos, tendo, portanto, uma "realidade concreta").

É um sentido que se renova a cada movimento performático, imperfeito e múltiplo, que foge a uma definição total de seus significados. A performance é uma mescla de signos e conexões que podem se propagar por meio de imagens que se reformulam nas várias camadas temporais. As lacunas performáticas são muitas e talvez seu êxito se concentre aí nas descobertas dos novos caminhos.

No limiar performativo, as nuances corporais se reafirmam em determinado espaço, comprovando a sua existência fora de uma ordem cronológica, vivenciando toda a simbologia que se relaciona com o movimento e com o âmbito apresentado.

Carmen Miranda tinha essa versatilidade performativa. Sua maneira de se expressar tanto no palco, quanto em cena sempre gerou curiosidades. Sua força performática visual se potencializava a cada nova ação. Acontecia uma conexão entre o corpo, o movimento e todo o viés visual que era inerente as suas performances. Sua postura corporal em cena, era

uma expressividade de um subjetivo. Silenciosas ou não, suas ações no palco eram imprevisivelmente marcadas por sentidos e por reações espontâneas que conversavam com toda visibilidade que ela representava para o imaginário do seu público. Carmen Miranda, quando indagada sobre seus gestos e fantasias em cena e no palco, "costumava dizer que não era dançarina, que nunca dançou profissionalmente, e que todas as gesticulações e movimentos que dava as suas músicas era algo estritamente acidental" (CASTRO, 2005, p.225).

Nesse sentido, mesmo que involuntariamente, o corpo associado ao visual, tende a comunicar algo. Carmen Miranda mesmo sem querer conseguia comunicar através dos seus gestos, principalmente aqueles em que ela movimentava as mãos que é uma das suas principais ações e que ainda perduram no nosso imaginário. Acontece um sentido paradoxal entre o interior e o exterior que se articulam e permitem perceber uma grande diversidade de significados.

Os signos fluem dentro e fora das performances que são colocadas diante dos nossos olhares e aproximam uns aos outros a partir do sentir. Ação performática não tem a intenção de finalizar nenhum efeito, pelo contrário, ela se ressignifica nas dimensões do sentido. A performance nada mais é do que fazer acontecer algo, contemplar um desejo ou acionar algo que está nas margens do subjetivo. "A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela, o mundo está presente" (ZUMTHOR, 2014, p. 67). A performance em cena, se constitui assim, enquanto uma relação entre a experiência e o que é experimentado. Dentro de uma imensidão de significados, no compasso de um exterior por vezes visível ao olhar e conseqüentemente visível ao perceber. É um emaranhado de ligações descontínuas, que não oferecem uma linha reta. Apenas se deleitam nas difusas ondas do movimentar-se, do ritimar-se e, principalmente, do reinventar-se corpóreo.

1.4 A INDUMENTÁRIA NA CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO VISUAL

O visualizar sempre aparece como uma moeda de troca nos processos de construção de um imaginário. Dentro dessa lógica em que o sentido se efetiva no olhar, a indumentária aparece enquanto um forte elemento de comunicação, um cartão de visita que repercute na forma em que esse visual nos atinge.

Tenta de alguma maneira minimizar os efeitos do ato de vestir, reduzindo-o a uma plataforma apenas visual. Muito mais que isso a indumentária faz parte de um processo significativo entre o corpo, às vestes e o que elas comunicam. Cada elemento de "composição de uma aparência" (CIDREIRA, 2013) corresponde a um significado, que ao serem contemplados em conjunto exprimem uma imagem, um sentido e um imaginário. Por meio de todo esse conjunto é apresentado um sentido de reconhecimento de uma imagem. São movimentos de significação, que se articulam enquanto uma "extensão do corpo", como um jeito de pertencer às visualidades promovidas pela cultura da aparência.

Nesse sentido, podemos compreender que:

As formas, as matérias, as cores que colorem e conformam o rosto e o corpo, não são, portanto, obstáculos à afirmação pessoal, mas ao contrário a manifestam de maneira decisiva, na sua condição radicalmente intersubjetiva. Elas são marcas evidentes - e construtivas - de um estado, de uma condição e de uma conduta que, apresentadas ao outro, expressam uma individualidade, uma singularidade, uma presença, enfim, visível e incontornável.

As formas de aparecer de um indivíduo estão para além de uma simples vestimenta. É um ato que revela o sensível. Caracteriza-se também enquanto um dispositivo de relação com o exterior. O que é expresso pela indumentária pode refletir o que acontece no interior do indivíduo, o que nos leva a perceber que até a escolha de uma cor ou um determinado tecido, pode ter haver com aquilo que movimenta os nossos sentidos naquele momento. A indumentária faz parte de uma dimensão que agrega símbolos perceptíveis e comunicáveis. Pode se transformar por meio das formas com que nos relacionamos com mundo e com aquilo que queremos expressar. Cidreira (2005, p.111) reforça a interpretação ao dizer que:

A aparência corporal aparece assim, não apenas como um subproduto da vida social, o efeito combinado de diversos determinismos estruturais e culturais, mas sim como uma fonte e aposta fundamental na dinâmica da socialização. Pode ser considerada como uma instância imaginária e mítica, na medida em que revela uma relação entre o indivíduo e o mundo, entre o indivíduo e os outros e entre o indivíduo e a sociedade (CIDREIRA, 2005, p. 111).

Mais do que cobrir a pele, a vestimenta é um elemento que estabelece relação com o corpo. Sua relação se dá pelas formas em que cada um se relaciona com cada objeto

vestível. Os significados estão imersos nas mudanças que provocam e que são provocadas por tais elementos do vestir. O processo de incorporação de uma vestimenta está submetido previamente as formas como o corpo reage ao mundo, ou seja, está articulada com os modos como sentimos as dinâmicas do existir.

A maneira como essas composições se efetivam refletem um sistema de interação com o outro e com o mundo. É um caminho para formulações de imagem sobre o outro e o que ele representa para nós. O vestir pode fazer parte do encenar e vice-versa. O material vestimentar está envolto num universo simbólico e performático, que quando agregados oferecem uma concepção de "linguagem visual". A indumentária potencializa as formas de ver que, de alguma maneira, fazem menção as características que apresentamos e percebemos de cada indivíduo. Ao mesmo tempo em que um vestir quer refletir algo, ele também dá espaço para as criações imagéticas e as associações que fazemos em meio ao universo das experiências. Uma indumentária nos transporta para outras dimensões, outros espaços. Faz com que criemos um imaginário ou que relembremos de outras vivências a partir de determinados códigos visuais. A partir de determinados espaços e conceitos vamos construindo caminhos e criando novas setas de interpretação dessas vestes que estão estritamente ligadas à noção tanto performática quanto a sua característica potencial de "segunda pele". Nossa relação vai do corpo a matéria e da matéria ao corpo, um movimento por vezes involuntário que permite imaginar coisas. As vestes permitem uma comunicação, que mesmo sem usar a fala é capaz de traduzir sentidos que a própria linguagem desconhece. Observemos as palavras de Lipovetsky (2009, p. 25-26) , sobre a potência dessa relação entre visualidade, aparência e moda:

(...) o domínio da aparência ocupou um lugar preponderante na história da moda; se ele não traduz, à evidência, toda a estranheza do mundo das futilidades e da superficialidade, ao menos é sua melhor via de acesso, porque a mais bem conhecida, a mais descrita, a mais representada, a mais comentada. Não há teoria ou história da moda que não tome o parecer como ponto de partida e como objeto central de investigação. porque exhibe os traços mais significativos do problema, o vestuário é por excelência a esfera apropriada para desfazer o mais exatamente possível a meada do sistema da moda; só ele nos proporciona, numa certa unidade, toda a heterogeneidade de sua ordem. A inteligibilidade da moda passa em primeiro lugar pela do feérico das aparências: tem-se aí o polo arquetípico da moda na era aristocrática.

Antes de todo e qualquer status de beleza, as formas de vestir se caracterizam enquanto significados. Lipovetsky, vem nos alertar sobre o quanto potente, múltiplo e infidável são as formas de se pensar a indumentária em um contexto amplificador que é a moda. A vestimenta é antes de tudo uma "composição de uma aparência" (CIDREIRA, 2013) que não se esgota em acessório ou em uma peça de roupa. É necessário compreender que os elementos do vestir agregam valores às composições imagéticas na medida em que expressam algum traço de personalidade ou aquilo que se almeja ser. Nesse sentido, de expressar-se através do vestir, Ruy Castro (2005, p. 110-111) descreve como Carmen Miranda apresentava a composição da sua aparência:

Carmen queria parecer mais alta do que o 1,52 metro que o destino lhe reservara na vertical - e mais alta do que lhe permitiam os saltos de Luís XV que já usava. Em todos os documentos em que tinha que declarar a sua altura, tanto do consulado português como os do Ministério do trabalho, não vacilava em conceder-se nove centímetros extras, com o que passava para 1,61 metro. E, se lhe aplicassem a fita métrica era o que ela tinha mesmo - desde que plantada sobre os novos sapatos. Princípio idêntico fizera com que, naquele mesmo ano de 1934, Carmen Adotasse o turbante como peça frequente (embora não obrigatória) do seu guarda-roupa nos shows. Se bem que, nesse caso, não estava inventando nada: os turbantes já eram socialmente aceitos como opção aos chapéus na indumentária feminina, e sua colega Jesy Barbosa às vezes usava. Mas a combinação de turbante e plataforma, aliada à brejeirice radical, deu a Carmen o toque de absurdo, alegria e extravagância que passou a caracterizá-la.

Esta vontade da artista de estar visualmente mais alta através de sapatos e turbantes nos permite perceber que mesmo que involuntariamente ela conseguiu promover uma imagem de força e beleza dentro de uma insegurança que ela inteligentemente conseguiu camuflar. Ela fez de tais adereços definitivamente extensões do seu corpo.

Mobilizada por um desejo de externar uma imagem atrelada aos critérios estruturais de uma ideia de belo e perfeito. Dentro desse contexto, tentaremos fazer um paralelo sobre o processo de significação da indumentária e de como acontece as suas transformações no campo visível, promoveremos uma reflexão acerca das imagens de Carmen Miranda formuladas através das suas formas de vestir. Primeiramente observaremos sua imagem anterior ao seu processo de estrela de hollywood e logo em seguida a sua aparência dentro do sistema de visibilidade americano.

Figura 3: Foto representativa da imagem de Carmen Miranda no Brasil



Fonte: <http://figurinocriacao.blogspot.com/2013/08/o-iconico-figurino-de-carmen-miranda.html>

Figura 4: Carmen sendo um centro de um musical dentro do filme *Uma noite no Rio* (1941), no cinema hollywoodiano.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/396035360953748466/>

Ao observarmos as duas imagens é perceptível os deslocamentos que a indumentária de Carmen Miranda sofre nas suas mudanças de espaço e cultura. Quando visualizamos a primeira figura somos impactados por várias nuances de cores e texturas. Já na segunda imagem conseguimos observar uma tentativa de sofisticação de um figurino. São agregadas cores com caráter de sobriedade e texturas que se assemelham as noites de gala norte-americanas. O turbante colorido composto por frutas cede espaço a um adereço com penas remetendo a um símbolo de leveza e elegância. Nos seus deslocamentos para o cinema americano, ela acaba por deixar de incorporar as potencialidades da baiana, proporcionando novas interpretações sobre as mudanças que seu corpo, sua vestimenta e sua performance sofreu no decorrer dessa trajetória. A artista passa por um processo em que ao mesmo tempo em que forma sua imagem, ela a transforma na medida em que começa a adotar essas características vestimentais que, ao nosso olhar, tendem a afirmar também uma noção de mulher norte-americana e sofisticada. Sem dúvidas Carmen Miranda

teve sua imagem atravessada por uma concepção de uma manipulação da indumentária para posteriormente a propagação de uma nova imagem. A forma como sua nova aparência foi composta, com certeza passa pela ideia de que "a mulher americana se apresenta como uma pessoa a ser tocada e manipulada, e não simplesmente olhada". (MCLUHAN, 2005, p.142).

Nesse sentido, se torna interessante compreender que a indumentária exprime um ideal imaginário que dialoga com os movimentos da expressão. Nos deslocamentos visuais de Carmen Miranda podemos de alguma maneira fazer uma análise de quanto paradoxal são as provocações desses elementos em relação ao corpo. Torna interessante reafirmar que a vestimenta comunica e que Carmen Miranda, direta ou indiretamente, conseguiu comunicar e muito as movimentações da sua trajetória. Simulacro ou não, sua imagem foi composta e reformulada significativamente pelas suas vestes.

CAPÍTULO 2. STAR SYSTEM: O SISTEMA DE ESTRELAS HOLLYWOODIANO E O MITO CARMEN MIRANDA

“Coloco tempero brasileiro no gosto daquela boa gente (americanos)... Nos meus números não faltam nada: canela, pimenta, dendê, cominho...”.

Carmen Miranda

2.1 O CENÁRIO HOLLYWOODIANO DOS ANOS 1940

Em um sistema de estrelas vigiadas, o cenário hollywoodiano sempre foi um âmbito de desejo e aspiração de muitos indivíduos que são moldados pelo mundo célebre. Nesse sentido, com Carmen Miranda não poderia ser diferente. Parece que se torna um roteiro, um caminho que é preciso ser percorrido por quem faz parte das dinâmicas conflituosas do “*star system*”. Diante dessas concepções, temos de antemão que compreender qual foi o cenário hollywoodiano que estava vigente nos anos 1940. Década em que Carmen Miranda se torna estrela da Fox, umas das produtoras mais influentes do cenário hollywoodiano principalmente nos anos 1940. A força em que Hollywood se traduz em potência e, conseqüentemente, pensar como esses dispositivos hollywoodianos “refletem e reforçam a compulsão de desejo abstrato (ROJEK, 2008, p.201)”.

Hollywood se constitui em um espaço em que há uma reprodutibilidade incessante das imagens, que desencadeia uma sucessiva exposição da aparência, do corpo e assim das formas de agir, que são totalmente redimensionadas dentro dessas amarras do vigiar por meio de imagens construídas que deságuam na dimensão sociológica que promove um determinado sentimento em que “todos sonham o mesmo sonho”. ‘Meu sonho é ser famoso (a). ‘ Ajudem – me a realizar meu sonho. (BUCCI E KEHL, 2004, p. 146).

Toda a mágica que envolve a indústria hollywoodiana atravessa uma concepção de encantamento e rapidez. Encantamento, porque se cria no imaginário tanto de quem presencia quanto do público uma ideia de glamour e luxo e, principalmente, de felicidade e rapidez pelo fato de que as imagens são rápidas e atendem a uma lógica que desde seu início enquanto indústria prezou pela tecnologia e o lucro que ela possibilita. Poderíamos assim dizer que ela se caracteriza de forma clichê como uma “fábrica de sonhos”, sendo esse cenário o patamar mais alto para a consagração de uma estrela. A face do narciso é fortemente despertada a partir de um viés estético e principalmente comportamental (CIDREIRA, 2005).

O campo da indústria cinematográfica sempre nos possibilitou essa sensação de proximidade que na contemporaneidade tem se intensificado com as mídias digitais. É um sentimento de proximidade, desejo que são potencializados em imaginários e que possibilitam a abertura de caminhos que se traduzem em experiências positivas e negativas. O desejo de estar em Hollywood ou de parecer aparentemente com uma estrela que permeia por lá, sempre foi uma grande aspiração. É como foi dito anteriormente, parece que a carreira de indivíduo célebre nunca se daria por completa ou finalizada sem passar por todos os holofotes de Hollywood. Tomemos como exemplo algumas celebridades que se consagraram nesse espaço: Elvis Presley, Madona, Marilyn Monroe, e porque não dizer Carmen Miranda?

A nossa considerada “Pequena Notável”, não conseguiu ou não resistiu a ficar de fora desse universo paralelo e complexo dos estúdios da “fox”¹. Poderíamos dizer que se criam laços com o sistema tecnicista e ilusório do cenário hollywoodiano, como uma potência mitológica de felicidade. A forte reprodutibilidade de um glamour real e contemplativo seria um dos grandes vestígios que leva o indivíduo a venerar esse espaço enquanto detentor de realização de sonhos. Nesse sentido, uma interessante interpretação desse cenário é compreender que:

¹ A **Twentieth Century Fox Film Corporation** (também conhecida coloquialmente como **Twentieth Century Fox**, **20th Century Fox** ou simplesmente **Fox**) é um estúdio de cinema americano dentro de Walt Disney Studios, que por sua vez pertence a The Walt Disney Company. De 1935 a 2019, era um dos "Big Six" (em português, "Seis Grandes") maiores estúdios de filmes americanos; formou-se da fusão da Fox Film Corporation e Twentieth Century Pictures em 1935, e está localizado na área de Century City de Los Angeles. O estúdio pertenceu a News Corporation de 1984 a 2013 e a 21st Century Fox de 2013 a 2019

[...] as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagem criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere nós deduzimos. As significações se engendram menos por força de isolamentos (como na foto comentada), mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável. É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente (XAVIER, 1988, p. 368).

Hollywood, mesmo com uma trajetória antiga carrega em sua essência as complexidades de um simulacro, permeada por uma cadeia desenfreada de sonhos, ilusões e expectativas desconstruídas e experiências que conversam em um sistema de identificação por diversos indivíduos célebres que por ela já passaram. Mesmo surgindo nos anos 1920, Hollywood só aparece como potência nos anos 1940. E é nesse ponto em que queremos chegar, pois foi justamente nessa época em que Carmen Miranda entra para esse cenário. Nesse momento Hollywood atua com uma propaganda de disseminação no mundo, como uma indústria do cinema que cria uma ideia de principal, glamorosa e primordial pelo menos naquele cenário entre a década de 1940 e 1950.

Conhecida como a indústria da realização de sonhos, Hollywood se faz presente dentro e fora de questões mais aparentes do que propriamente um universo de realização. O que queremos dizer com isso é que ela já permeou diversos caminhos tortuosos da esfera mundial. Conheceu o gosto da primeira guerra mundial e soube muito bem conhecer o gosto das fervorosas e inquietantes concepções capitalistas. Na verdade, ela é a própria criação do sistema capitalista. Pois um dos intuitos da sua criação é a concepção de expandir um modo de fazer cinema norte-americano para todo o mundo. Desse mesmo modo poderíamos ainda interpretar que ela se tornou muito bem sucedida neste quesito.

A intenção era se tornar uma potência mundial, espalhando bem o “tempero” das suas ideologias na intenção de transformar um mundo em “um prato que fosse ingerido sem se preocupar com maiores degustações de cada sabor”. Seu nome conseguiu se propagar em sua língua original, e se tornou universalmente conhecida assim, “hollywoodianamente” sendo adaptadas as diversas linguagens. Tornou-se o espaço clichê mais desejado. A força do cenário de Hollywood se tornou tão forte que até hoje há uma dicotomia entre o que se

produz dentro de um determinado país e o que é produzido na indústria hollywoodiana. Ainda existe esse caráter de estrelismo por parte dessa indústria americana.

Hollywood aparece estrategicamente e ilusoriamente enquanto uma teia que captura, formula e molda as formas de se pensar e conceber tanto uma obra cinematográfica quanto uma celebridade que por ela passa. Grande parte de suas obras se tornaram grandes produções devido ao fato de que elas sempre procuram atingir o todo, apreende desde o pitoresco ao talento revelado caricato e carismático de outro país, parece um pouco, ou melhor, parece muito com a ideia de mercado que nos é apresentada fortemente no contemporâneo que atinge não apenas o igual, mas também aquilo que é chamado de diferente; seu sistema foi e continua a ser, uma provocação de uma determinada padronização de conteúdos, sempre atrelada a ideia de status hollywoodiano, configurando-se como os grandes olhos de controle de um sistema de estrelato. Sua complexidade se deu a partir de uma vigilância que visualiza os gostos, os modos de ser e agir em sociedade.

Hollywood não pensava somente na produção fílmica, mas também em como e qual seria o melhor comportamento de uma estrela e o que essa estrela tinha de diferencial. Pensar em longo prazo o que seria rentável, que produtos derivados de uma determinada imagem célebre renderiam lucros. Tomemos por exemplo Carmen Miranda. Sim, você poderá dizer que sua aparência se constituiu no Brasil. Mas podemos concordar também que sua imagem, suas composições poéticas e visuais se tornaram sem sombra de dúvidas objeto de comercialização e desejo dos públicos. Sua imagem até hoje está atrelada a uma comercialização que não se finda, se reformula, se rotula e se observarmos todos os anos estará escancarado nos movimentos carnavalescos. Poderíamos ainda nos perguntar por que carnavalescos. Sátira? Crítica? Ou apenas diversão? Pode ser qualquer uma dessas concepções, mas o que torna cabível pensar é que essa indústria não para de nos movimentar e rotular globalmente o que apreendeu estrategicamente.

Quando Benjamin (1978), nos alerta sobre uma determinada aura perdida, sobre um original que perde em memórias baseadas em cópias, ele nos proporciona também a pensar esse universo Hollywoodiano que estamos a tratar aqui. Essa ideia de uma proximidade a partir de uma imagem, só nos leva a crer que o procedimento de todas essas incessantes produções de imagens, nos tem afastado desde muito tempo de uma lógica interpretativa

acerca dessas produções, ou seja, conhecemos superficialmente os modos de agir. Nesse sentido, as ilusões criadas pelos holofotes da câmera mágica hollywoodiana, nos possibilitam perceber que essa dita fábrica de sonhos, constitui-se desde sempre como um sistema ilusório de uma sensação de real.

Por mais perto que Carmen Miranda, Marilyn Monroe, Chaplin Elvis Presley, dentre tantas outras figuras célebres pareciam estar, o distanciamento era por ventura maior, por que dentro desse universo as perdas da aura e da originalidade se faziam instantaneamente. Será que alguns de nós conhecíamos fielmente algum desses artistas? Não, não conhecíamos.

Podemos dizer que a maioria se perdeu no abismo dessa plataforma do star system. Perderam sua aura, sua originalidade. Podemos perceber isso diante dos declínios complexos das suas vidas públicas e privadas, pois em sua grande maioria suas carreiras acabaram por findar de forma depressiva e desagradável, restando uma concepção mitológica daquilo em que se constitui enquanto imagem sem aura, sem originalidade. Pois essas incessantes produções nada mais são do que potências de reprodução de técnicas. O âmbito hollywoodiano, antes de qualquer coisa é técnica, é vigilância². É o lançar de um olhar que se mescla com o olho de uma máquina. É o diálogo também com uma retina tecnológica que faz uma sombra ilusória no meio de uma escuridão anônima. Diante disso compreendemos que “no cinema, o que importa não é o fato de o intérprete apresentar ao público um outro personagem que não ele mesmo; é antes o fato de que ele próprio se apresenta no aparelho”(BENJAMIN,1978,p.223).

Walter Benjamin (1978), nos chama atenção para o que ele designa como “privação de aura”, nessa relação entre artista e máquina em que o aparelho ocupa um determinado lugar do telespectador; parece um atrofiamento das potencialidades de um sentir real, ou mais

² Sociedade de Vigilância caracteriza-se enquanto um conceito que alcançou uma maior dimensão sob as perspectivas do então autor Michel Foucault (1996). Um contexto que se traduz em controle social e os modos de monitoramento dos indivíduos. A partir dos estudos dos comportamentos do outro sobre forte exercício de controle apresenta os modos violentos desses olhares de outros produtos de um meio cada vez controlador. Cabe aqui ressaltarmos que o conceito de vigilância pode passar por reformulações na medida das variações contextuais em que está empregado. Trataremos tal conceito de uma forma mais flexível, mas não menos eficaz. Queremos proporcionar uma abertura de novos leques de interpretação dentro desse mesmo conceito. O vigiar existe. Sabemos disso. Dentro dele está o controle sem consentimento ou não. O fato é que o controle é uma instância que existe e não podemos descaracterizar as mudanças provocadas por ele.

especificadamente a aparente nova forma que hoje nos faz agir em sociedade. A chamada tecnologia do real, que mesmo nos anos 1940, quando apenas emergia a tecnologia em seu sentido primário, já nos incumbiria a quão traumática e ilusória é essa chamada “fábrica de sonhos” para determinados indivíduos. Porque falamos em traumática? Porque quase todas as figuras criadas por elas tiveram uma vida transgressora pela incumbência de seus efeitos. Poderíamos assim pensar, que toda essa estrutura que faz Hollywood ser esse grande mito aos olhos do outro seria a força que age como uma grande escala de significados, passíveis das mais diversas interpretações. O que queremos dizer é que, embora tenhamos a concepção do cenário hollywoodiano dos anos 1940, que é diferente do contemporâneo, sabemos também que somos suscetíveis a criações mitológicas dentro de uma sociedade (BUCCI & KEHL, 2004) e conseqüentemente somos atingidos por elas. Indubitavelmente há anos o sistema hollywoodiano se caracteriza mitologicamente como o melhor espaço para o indivíduo célebre ou o melhor cenário das principais produções cinematográficas.

Hollywood sempre foi o ápice a ser conquistado pelos indivíduos célebres e sabemos que desde o início, sua intenção não era apenas projetar um filme ou um ídolo, mas ser o objeto principal antes mesmo do flash de uma câmera. É por meio das videologias³ e de seus processos de naturalização que criamos essa mitologia de um artista, ou de um produto, pois somos atingidos e nessa ação criam-se naturalidades de significados.

Por que sempre ficamos chocados quando pesquisamos a vida de diversos indivíduos célebres no fim de sua carreira? Por que sempre nos espantamos ao sabermos que muito deles se suicidaram ou tinham uma vida depressiva? Porque simplesmente compartilhamos de um processo de “naturalização das significações”. Pois “quando um conjunto de significações que sustentam os sujeitos no campo simbólico se “naturaliza”, o poder atinge sua máxima eficácia” (BUCCI & KEHL, p.18, 2004).

O cinema Hollywoodiano ganhou força em seu processo de produção de imagens, tanto no sentido imaginário quanto no tecnológico. Porque atrás do seu caráter de aproximação sempre existiu um viés de naturalização ou subordinação ou, em outros termos, um espaço

³ Conceito bastante usado principalmente no contemporâneo para designar os processos de vigilância dentro de um sistema de monitoramento utilizado por câmeras. Constitui também enquanto título do livro de parceria de Eugenio Bucci e Maria Rita Kehl, que promove uma discussão acerca das dinâmicas do olhar tecnológico vigilante.

de ordem para toda e qualquer instabilidade maleável que por ventura pudesse aparecer. Instabilidade emocional de uma celebridade? Isso nunca poderia se sobressair, pois o controle vinha antes de toda e qualquer demonstração de desequilíbrio. E caso aparecesse era algo que ultrapassava toda e qualquer barreira da normalidade psíquica de um *star system*.

Esse sistema de estrelas proposto pelo cenário hollywoodiano, talvez seja a estratégia mais forte de toda sua construção. Antes de toda e qualquer propagação de uma “estrela”, existe a estratégia de associar essas imagens a um caráter comercial. Torna-los públicos era sem sombra de dúvidas uma maneira de aquecer o mercado e conseqüentemente não apenas vender filmes, mais vender imagem e um novo padrão de gostos.

Não era atoa que a vida dessas celebridades era o que rendia matérias nas revistas da época. Todos queriam saber o que motivava, o que comia e o que vestia uma celebridade. Mesmo que todo aquele discurso fosse apenas uma estratégia de venda já elaborada e pensada de forma rendável por Hollywood. Muitos de nós perguntamos: Mas Hollywood não se trata de filmes? Não apenas. Por trás de todo aquele cenário existe também imagem, manipulação, visibilidade e poder econômico.

Esse sistema de estrelas é um fator de grande relevância para alavancar as dinâmicas de Hollywood. Foi para além de produção de conteúdos cinematográficos, foi capaz de minuciosamente permear por caminhos que envolvem a sensibilidade, a provocação do outro. Mescla os mais variados sentimentos quando nos apresenta o abismo entre realidade e ficção, indivíduo e mito, dentre tantos outros aspectos que promovem dualidades do existir. Em outras palavras, seria o mesmo que reconhecer que a dita transparência que esse cenário carrega é necessariamente aquela armadilha alertada por Benjamin nos anos 1930. A ideia de que tudo seria visto assim como portas de vidros, que a proximidade era real, que as pessoas estariam próximas de seus ídolos, mostrando as armadilhas dessas concepções de proximidade com o sentido de realidade. Para uma maior interpretação, vejamos:

Em seus ensaios dos anos 1930, Walter Benjamin apontou a emergência de uma novidade que julgou significativa: as casas de vidro. Completamente diferentes de tudo o que tinha se visto até então em matéria arquitetônica, os novos prédios construídos pelas vanguardas

modernistas prescindiam de qualquer orçamento. Apenas uma montagem de superfícies planas e geométricas, uma síntese precisa de peças ajustáveis e móveis que celebravam tanto a praticidade da máquina quanto a economia da produção industrial. O vidro é um material não apenas transparente mas também duro e liso, “no qual nada se fixa”, ressaltava Benjamin. Junto com o frio do aço, o vidro criava ambientes nos quais era difícil deixar rastros. Nada mais oposto às necessidades e aos sonhos naqueles recintos privados de outrora, onde a subjetividade introduzida do morador podia repousar à vontade. Naqueles ambientes longínquos, o eu protegido se permitia uma exteriorização, um melindroso afloramento no tempo e no espaço. Pois deixar rastros e preencher todo o espaço com os próprios vestígios eram parte das regras implícitas naquele universo. Porém algo certamente algo inviável numa casa de vidro. Porque essa alusão aqui? Porque as telas que agora habitamos também são de vidro. “As coisas de vidro não tem aura” verificava Benjamin, “o vidro é em geral inimigo do mistério (SIBILIA, 2008, p. 79)”.

Com esse ponto de vista claro, cabe ingressar de uma maneira elucidativa sob o cenário hollywoodiano e sobre as formas de se entender a concepção de uma *star system*. Esse despertar para uma ideia de que podemos de alguma maneira enxergar através do vidro e de alguma forma nos sentirmos pertencentes aquela ambiência, identificados com aquela celebridade, caminha-se para um modo de perceber o quanto a instantaneidade dessas relações as se faziam presentes nos anos 1940.

Esse limiar entre a adoração de um indivíduo e os sentimentos produzidos por suas imagens é o que de alguma maneira auxilia no surgimento de um sistema mítico de estrelas. Um espaço de idolatria, tudo sobre um viés do espetáculo que está atrelado a um simulacro de felicidade e identificação. Todos queriam ter o cabelo do Elvis Presley ou copiar o visual de Marilyn Monroe e até mesmo dançar e vestir-se como Carmen Miranda. Desse modo, tudo se faz crê em um sistema ilusório e de contemplação. Podemos dizer que esse sistema de estrelas é genuinamente peça chave do desenrolar das ideias hollywoodianas. Hollywood foi berço para as movimentações de sistema e de maneira desenfreada criou uma legião de súditos, fãs e estrelas frustradas. Morin (1989) nos auxilia a compreender como esses processos de profusão das estrelas ocorreu.

O star system surgiu tardiamente, após 15 anos de evolução anônima, no sistema de produção de filmes. Este fenômeno original não tem nada de inato, nem aparentemente nada de necessário. Nada na natureza técnica e estética do cinema fazia prever o surgimento da estrela. Ao contrário, o cinema podia ignorar o ator, sua representação e

mesmo a sua presença, substituindo-o vantajosamente por crianças, amadores, objetos, desenhos animados. E, contudo, capaz de eliminar o ator, o cinema inventou a estrela; e pratica sua hipóstase mesmo que a estrela não participe minimamente de sua essência. A estrela é tipicamente cinematográfica e não tem, no entanto, nada de especificamente cinematográfico. É esta especificidade não-específica que é preciso, se possível, esclarecer e primeiramente descrever.

Em outras palavras, seria o mesmo que reconhecer a noção de espetáculo que está atrelada a todo esse movimento de idolatria pelas visualidades exacerbadas. É isso que nos alerta Debord ao dizer que:

O espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo e indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é o que “aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que ele exerce por princípio é aquela aceitação passiva, que na verdade ele já obteve na medida em que aparece sem réplica, pelo seu monopólio da aparência (DEBORD, 2003, p.12)

O que seria Hollywood se não um cenário que é moldado exclusivamente pelo aparecer? Tudo o que produz se assemelha a ideia de ser visto, notado e admirado. Desde suas produções cinematográficas até a produção de ícones célebres. Esse alerta de Debord, serve como um alerta que reforça o que já apresentamos ao longo deste trabalho. Tudo caminha para uma estética de uma visibilidade que dialoga com os vidros que não possuem aura (BENJAMIN, 1978) e com toda essa gama de espetáculo, centro e composição da aparência (CIDREIRA, 2013). Tudo nos leva a perceber que este caminho foi logicamente pensado pela indústria hollywoodiana. Assim seu sistema apareceu mais com um sentido de produzir para consumir, do que para promover um entretenimento. Sabe por quê? Porque nos foi oferecido uma produção hollywoodiana, mas não nos perguntaram se de fato aquilo nos agradava ou era realmente relevante.

Criou-se apenas o clichê, de “que era bom”, era o melhor e por isso também digno de propagação mundial. Foi assim que Hollywood se apresentou para o mundo, e dentro dessa aparência nasceram clichês, mitos e a consagração de uma forma de fazer cinema e criar “estrelas” que desde os anos 1940 promove a ascensão e declínio de forma meteórica

de indivíduos em busca dessa tão sonhada “fábrica dos sonhos”. De todo modo, é preciso reconhecer que todo esse sistema de criação de estrelas proposto por Hollywood estabelece uma relação de reciprocidade com seus públicos; a uma adesão dos espectadores. A indústria hollywoodiana, assim como todas essas potências de controle, age de forma a atingir todos os públicos e, conseqüentemente, recebe o retorno desse ciclo vicioso.

Essas figuras célebres, produtos dessa forma de disseminação de padrões, “propõem o modelo ideal da vida de lazer, sua suprema aspiração. Vivem segundo a ética da felicidade e do prazer, do jogo e do espetáculo” (MORIN, 1984, p.75). São em certa medida produtos de um meio de visibilidade que se caracteriza enquanto romantizado, idolatrado, mas que fortemente e rapidamente criaram um modelo de pensar e agir frente às dinâmicas do cinema e dos indivíduos célebres criados por ela. Morin (1989, p. 16), nos auxilia a entender como aconteceu esse processo de profusão das estrelas:

O star system surgiu tardiamente, após 15 anos de evolução anônima, no sistema de produção de filmes. Este fenômeno original não tem nada de inato, nem aparentemente nada de necessário. Nada na natureza técnica e estética do cinema fazia prever o surgimento da estrela. Ao contrário, o cinema podia ignorar o ator, sua representação e mesmo a sua presença, substituindo-o vantajosamente por crianças, amadores, objetos, desenhos animados. E, contudo, capaz de eliminar o ator, o cinema inventou a estrela; e pratica sua hipóstase mesmo que a estrela não participe minimamente de sua essência. A estrela é tipicamente cinematográfica e não tem, no entanto, nada de especificamente cinematográfico. É esta especificidade não-específica que é preciso, se possível, esclarecer e primeiramente descrever.

A forma com que chega o cinema hollywoodiano, agrega-se a sede de capital e conseqüentemente a vontade de se caracterizar enquanto uma indústria cordial e ao mesmo tempo intangível e inigualável, nos apresentou um aproximar-se com aquilo que faz parte dos simulacros dos sonhos que, de alguma maneira, alcançaram um anseio de realizar-se. A trajetória Hollywoodiana, principalmente no que tange ao âmbito cronológico aqui apresentado, foi marcada por “sintoma da censura de Hollywood e da política dos anos 1940, estratégia de marketing, estilo em evolução, cinema sobre raças e nacionalidades e ideia que circula através de todas as tecnologias da informação” (MATTOS, 2001, p.20).

2.1.1 FÁBRICA DOS SONHOS OU DO ESPETÁCULO?

No desencadear desse processo de entendimento do cenário hollywoodiano, é propício perceber que suas nuances alcançam de forma extremamente controlada as potencialidades do espetáculo. A percepção que trazemos aqui é de nós temos a possibilidade de questionarmos e destrincharmos todas as concepções desse espaço que se intitula fábrica dos sonhos. Essa ideia de fabricar sonho nos parece até aqui algo, poderíamos dizer, irônico diante dos cálculos errôneos trazidos por essa esfera dos holofotes. Debord (1997), certamente nos auxilia para que essa reflexão se torne mais completa e conseqüentemente mais complexa.

Compreender que esse espaço de ser, estar e propositalmente aparecer, nunca foi e nem será mera coincidência ou fruto de uma espontaneidade. Tudo faz parte de uma lógica, lógica essa que sempre irá causar intrigas sobre aquilo que é fielmente a realização de um sonho. Para tanto, não podemos partir para outros seguimentos sem antes esclarecer determinadas inquietudes dentro de um termo, apelido ou frase clichê que sabemos que envolve muito mais significados do que podemos imaginar. Não é a questão do espetáculo, mas também o viés de uma maneira engessada de visualizar seus públicos, suas produções e os artistas que são modulados. É trazer uma frase contemporânea de Bauman, mas que reflete em toda e qualquer sistema de forma atemporal que passa a ser visto com outros olhos, mas que de alguma maneira serve de entendimento para essa noção de espetáculo que é compreender que:

Todo e qualquer tipo e exemplo de vigilância serve ao mesmo propósito: identificar os alvos, localizá-los e/ou concentrar-se neles – toda diferenciação começa na base comum (BAUMAN & LYON, 2013, p.88).

A partir dessa lógica, é que podemos visualizar toda essa estrutura hollywoodiana enquanto um cenário de espetáculo. Sua ideia que se rotula enquanto *fábrica de sonhos* é na verdade um abismo causado por controles que, de alguma maneira, se apresentam de forma sutil, mas que detém um poder agressivo que promovem tanto no coletivo, quanto no individual, efeitos que vão de dentro para fora e conseqüentemente de fora para dentro. Os movimentos que a indústria hollywoodiana promove sempre foram levados a exatamente um destino: O modo espetáculo, o modo de consumo. O intuito era não perder nenhum

clique, ou seja, fazer do caos, do íntimo e da vida cotidiana, potencialmente um espetáculo. O cinema hollywoodiano, sempre procurou estar a frente do seu tempo e juntamente com a tecnologia procurava sempre explorar toda e qualquer ideia de diferenciação de determinada época. Seu foco era mexer com o imaginário dos indivíduos, fabricando os sonhos mais desejados pelo público. Todo esse sistema de idolatria foi criado com a intenção de atingir as demandas de um público e conseqüente se adequar as novas exigências propostas por eles. Essas construções associadas ao contemplar do cinema provocam fortemente as plataformas do sentir dos indivíduos. Sobre isso vejamos:

Quando o espectador regressa ao lar para dormir, seus sonhos giram em torno de símbolos feitos eles próprios dos sonhos do espectador, pois o cinema é a matéria de que se compõem os sonhos dos americanos. (LERNER, 1960, p.161).

Ademais, cabe a nós refletir que o sonho hollywoodiano, atravessa, rompe, extrapola a barreira espontânea dos nossos sonhos. Porque promove um determinado envolvimento que atinge um elevado grau de confusão entre o que é sentido e visto, tudo associado sem dúvida a uma lógica de consumo. O sonho se traduz em materialidade, pois se apresenta em seu caráter imediatista: um desejo de consumir um produto de determinada figura célebre ou se vestir de maneira com que se pareça com o mesmo. O sonho acaba se tornando um sentimento superficial, instável e momentâneo, ou seja, o sonho é consumo e o consumir se torna a realização de um sonho. Como ainda podemos dizer que tudo isso não está ligado a noção de espetáculo? Torna-se praticamente indispensável pensar a indústria hollywoodiana a partir desse viés interpretativo. Toda a narratividade de Hollywood, não está unicamente no cinema. Ela mexe com as dinâmicas do corpo, da sensibilidade e das formas como o indivíduo age em sociedade. Pautou e continua a pautar, ideias e noções comportamentais que estão sempre associadas a essa excessiva visibilidade que se traduz em espetáculo. Afinal,

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente), exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são mais seus, mas de um outro que lhes representa. Eis porque o espectador não se sente em casa em parte alguma, porque o espetáculo está em toda parte (DEBORD, 2003, p.25-26)

Diante desse aspecto, voltamos a considerar que Hollywood não pode ser compreendida apenas enquanto um espaço existente, mas principalmente enquanto um âmbito que legitima toda uma potência de espetáculo que se traduz em uma lógica de propagação consumista. É a infiltração nos desejos do outro, é uma competição para chegar primeiro no pensamento do indivíduo. É, sobretudo, um maquiagem do ilusório que com certeza vai na contramão de toda concepção espontânea das formas do sonhar.

2.2 AS INSEGURANÇAS E ALIANÇAS DA DÉCADA DE 1940

Todo esse contexto vivenciado por Carmen Miranda tem suas justificativas e ressonâncias com o momento sócio histórico. A carreira de Carmen Miranda, principalmente o que tange sua ida para os Estados Unidos, passa por rupturas, confrontos e alianças do cenário dos anos 1940. A artista não vai a Hollywood sem nenhuma justificativa. Nem é aclamada e configurada em território estadunidense de forma espontânea. Há por trás de todo esse movimento, razões sejam essas positivas ou não, que concernem há uma perspectiva sociológica, histórica e mercadológica.

Tratamos aqui de entender brevemente quais foram às dinâmicas dos anos 1940 e sobre quais enquadramentos e contextos ela se movimenta. A década de 1940 aparece em uma zona de conflito entre o término da primeira guerra mundial e também enquanto década que antecede a segunda guerra mundial. Afligida por zonas extremamente tensionais, a década de 1940, foi um momento que garante muitas inseguranças moldadas em apaziguamento entre as nações, principalmente no que diz respeito à América do Sul e a América do Norte. Traduz-se em uma “pseudoideia” de união, receptividade e coletividade.

Com a movimentação do fascismo e do nazismo, a atenção tornou-se redobrada para questões que envolviam política, economia e sociedade, gerando assim, uma sensação de desconforto e instabilidade principalmente para países como os Estados Unidos, devido a sua posição imparcial já decorrente na primeira guerra mundial. Sem movimentar-se tanto dentro das questões da primeira guerra mundial, nem procurar envolver-se com tais questões, os Estados Unidos procuraram se manter neutros.

Dentro desse contexto de guerras nasceu um sentimento de aceitação das normas fascistas por algumas nações pertencentes à América Latina, fazendo com que despertasse a

preocupação dos Estados Unidos com os novos acordos feitos com a Alemanha e com estes países da América do sul. A relação de países localizados na América Latina começou a ser enfraquecida diante do episódio que ficou conhecido como ataque a “Pearl Harbor”⁴, que se caracterizou enquanto um atentado a uma base naval americana. Isso seria o estopim para a entrada dos Estados Unidos na guerra e também à nova posição de apoio de países latinos americanos ao país.

Com o fortalecimento desses países das Américas, contra o eixo que apresentava ideias nazistas e fascistas, surgiu um novo capítulo na história da segunda guerra mundial, com a aliança entre Estados Unidos e América Latina. Havia a partir daí um efeito de apaziguamento e receptividade em uma tentativa inicial de inserção de novos rótulos e novas disseminações de ideias e contextos culturais norte - americanos, em cima dos países latino-americanos. Os Estados Unidos detinham uma imagem de equilíbrio, beleza e solidez; isso por sua vez, encantava as nações latinas. Por isso e por demais ideias de aproximação, que nasceu uma concepção de *política da boa vizinhança*, uma forte aliança de trégua e boas relações entre as Américas. Seria essa política um movimento de conquista que favorecesse as relações diplomáticas, políticas e sociais. Os Estados Unidos enxergavam nos países da América um potencial de propagação de conceitos sociais, políticos e culturais. Um modo de fortalecer ainda mais essa admiração para com o país e colocando seu nome em primeiro lugar nas plataformas econômicas mundiais, nos movimentos nacionalistas e nas noções de cultura.

As concepções de aproximação se fortalecem principalmente no governo do então presidente Franklin Delano Roosevelt. Com a perspectiva de uma nova guerra a preocupação se intensificou no quesito de manipulação dos países Latino-americanos. A estratégia agora não seria um confronto violento com tais nações, mas sim uma concepção de relações positivas e fortes.

⁴ O ataque conhecido como Pearl Harbor, foi um ataque, a uma base naval norte-americana resultado de conflito de egos nacionalistas, concepção imperialista e competição econômica. As rivalidades começaram por volta de 1910, quando questões públicas e sociais eram tidas como divergentes. A população japonesa não era bem quista em ambiente Americano o que gerou um sentimento desagradável para os japoneses. Foi o início de um conflito ainda maior que estava por vir. Esse talvez fosse o ponto crucial para a entrada dos Estados Unidos na segunda Guerra Mundial, revelando assim a sua escolha dentro do universo dos conflitos.

O controle dessas nações da América Latina se daria de forma sucinta. Sem violências explícitas. Um movimento que exaltava uma vizinhança colaborativa que não recuaria diante dos movimentos desastrosos da segunda guerra. A tática foi uma aliança com um cunho mais ideológico, capaz de manipular e atingir as esferas sociais, culturais e políticas de um país com a concepção de que isso ajudaria no desenvolvimento mais rápido e sólido de tais países da América Latina. Enquanto modelo, os Estados Unidos deveria ser um espelho para as demais nações, como destaca Mauad.

[...] que concebe a América do Norte como o local da perfeição e que compreende a sua intervenção, em outras regiões do mundo, como a tentativa de estender tal perfeição. Os pilares desse sonho de perfectibilidade seriam a Democracia e a Liberdade introduzidas pela homogeneização cultural, como mais um produto a ser consumido (MAUAD, 2005, p. 46).

Normas militaristas, expansão de cunho religioso e de viés cultural, foram umas das grandes estratégias do governo Norte-americano para que houvesse uma conquista mercadológica, uma forma de controle das diversas esferas que compõem a trajetória dessas nações.

Todas essas concepções levaram também a um amedrontamento provocado pelo movimento nazifascista que também propiciou de forma mais rápida essa aliança entre a América do Norte e América do Sul. Dentro dessas noções de supremacia caracterizada enquanto “política da boa vizinhança”, criou-se uma organização de subordinação às dinâmicas dos Estados Unidos. Apresentada enquanto um órgão que teria que estar à disposição da nação americana principalmente diante das ameaças alemãs, que foi um motivo a ser explorado pelos estadunidenses no progresso de manipulação de nações da América Latina. Tal organização de controle e subordinação receberia mais tarde o nome de Office of The Coordinator of Inter-American Affairs, (OCIAA)⁵, que se manifesta enquanto um tratado de propagação das ideias Norte-americanas como forma de desenvolver sua economia dentro do âmbito Latino-americano. A preocupação era impedir que outro país tomasse sua liderança econômica e de disseminação política e cultural.

⁵ Organização que acarretava à função de segurança e subordinação a nação Norte-americana, propiciando uma ideia de que dever de proteger os Estados Unidos e proporcionar uma propagação de uma identidade cultural da mesma. Movimento de controle de apoio das nações Latino-americanas com os Estados Unidos.

A política da boa vizinhança funcionaria como uma união. Entretanto mesmo com uma tentativa de democratização e igualdade, o presidente Roosevelt fazia questão de destacar em suas falas que os Estados Unidos eram uma grande potência; queria fazer com que medo e admiração pela nação norte-americana fizessem parte da alienação camuflada por parte deles.

Os Estados Unidos atuaram com uma estratégia de violência silenciada, foram na contramão das formas de violência alemã e Japonesa. Queria de alguma maneira explicitar o tom violento com que essas nações tratavam as questões da esfera social. O intuito foi mesmo de conquistar por meio de um discurso de apaziguamento e subordinação. Do ano de 1939 até meados da Segunda Guerra Mundial formulações de novas estratégias de controle em países da América Latina se deram por meio de tropas de ocupação que utilizavam de um discurso de proteção e união. Sobre essa relação entre América do Norte e América Latina, vejamos:

Roosevelt lançou as bases da chamada Política de Boa Vizinhança, que, entre outras coisas, retirou os marines dos países centro-americanos que sofriam intervenção, estreitou laços diplomáticos com os países sulamericanos e inseriu organismos multilaterais de negociação na pauta externa americana. (FERES, 1999, pp. 185-186)

Fazer essa aliança com os países Latino-americanos, foi a estratégia crucial dos Estados Unidos. O país precisava fortalecer ainda mais sua imagem e a admiração que despertava nessas nações. Vislumbrou nesses países um cenário fértil para as propagações ideológicas americanas. Tudo foi visto enquanto um jogo, mais precisamente um jogo de tabuleiro fazendo de países a exemplo do Brasil, peças que se movimentavam de acordo com as manipulações de seus jogadores onde o *cheque mate* vinha sempre dos Estados Unidos.

Ao invés de armas na América Latina, incitação ao medo, ódio e subordinação as ordem Norte-americanas, prevaleceu o lema de *boa vizinhança*, de um clima amistoso entre esses polos. Foi a partir de um discurso sobre as formas violentas da guerra que os Estados Unidos conseguiram ocupar seu lugar no âmbito latino. Tudo isso fazia parte de uma comunicação de controle que foi se infiltrando nas camadas sociais e culturais desses países. Conseguiu-se despertar o interesse pela cultura do outro. Se fosse dos Estados

Unidos seria bom, se fosse de lá seria o melhor. São modos de se pensar e agir que até hoje perduram. Ainda conseguimos vislumbrar isso na contemporaneidade. A política de conquista dessas nações foi tão violenta simbolicamente que até os dias de hoje colhemos os efeitos dela.

Uma das formas de mitificar os Estados Unidos era a ideia de um espaço de magia e contentamento, a partir de um camuflar de uma nação escravocrata, que enxergava no outro que não pertencia as suas regras, serventes que estariam ao dispor de uma nação “organizada e feliz”. Embora fosse uma intervenção militar dentro da América Latina, o discurso era totalmente avesso. Seria o mesmo que dizer: “Somos amigos, queremos proteger e zelar por todos e pela nossa união” (mas visando sempre uma estratégia de progresso de normas estadunidenses). Uma falsa ideia de liberdade se fazia dentro desse contexto, ser livre dentro de concepções americanas.

2.2.1 O NASCIMENTO DA CARMEN MIRANDA AMERICANIZADA NO CONTEXTO DOS ANOS 1940

Carmen Miranda foi talvez um dos principais ícones dessa relação denominada enquanto “boa vizinhança”. O acordo então foi feito. Os Estados Unidos atuaram com uma estratégia levar suas ideologias para os países caracterizados pela diversidade como o Brasil. Já o Brasil necessitava desse reconhecimento internacional. Seria um orgulho, uma honra para a nação brasileira ver seu nome atrelado aos grandes nomes e espaços norte-americanos.

Mais do que uma relação de boa vizinhança, a ida de Carmen Miranda para o território americano foi uma troca, uma venda, ou melhor, uma apropriação de uma figura que vinha arrebatando os espaços brasileiros. Carmen Miranda seria, principalmente naquele momento, a maior riqueza de uma determinada representatividade de Brasil. A ideia foi de representação, uma incorporação efetiva de uma baiana, que mais tarde se caracterizaria enquanto americanizada. A conquista se daria por toda a irreverência de Carmen Miranda. Desse “jeitinho” carismático, diversificado e colorido de ser acabaria por ser a principal figura de uma configuração amistosa entre essas nações.

No universo dos holofotes americanos, a artista Carmen Miranda auxilia nas dinâmicas desse novo espetáculo de amizade entre Brasil e USA. Ela se tornaria um grande símbolo de toda a América Latina. O Brasil embora tenha se deixado seduzir em alguns pontos, não estaria totalmente inocente nessa relação. O país sabia que essa migração de Carmen Miranda para os Estados Unidos serviria de subsídios para uma possível propagação do país e um maior desenvolvimento econômico. Parece que tudo que dizia respeito a uma brasilidade estava na artista.

O que o Brasil poderia ainda não ter a dimensão era das novas reformulações da imagem da artista que deixa de ser um produto exclusivamente Brasileiro para se transformar em uma figura reformulada pelas ideias norte-americanas. Inserida primeiramente nos teatros da Broadway para posteriormente no cinema hollywoodiano, a imagem de Carmen Miranda passou por mudanças e reformulações consideráveis que recebeu críticas principalmente de seu público brasileiro sobre sua nova personagem com uma ideia engessada de Brasil. Uma nova perspectiva de nação brasileira estava sendo construída através da apropriação da artista Carmen Miranda e, aos poucos, os Estados Unidos alcançava espaço nas nações latino-americanas disseminando sua cultura, política e histórico social.

A nova Carmen Miranda passava por uma configuração dicotômica: O Brasil representado naquele momento pelas telas hollywoodianas não favorecia as raízes de um país espontâneo e diversificado. Tudo seguiria para um sentido exacerbado, embora a dimensão que a imagem de Carmen Miranda alcançou no país fosse impressionante. O fato é que se tentava explorar da artista aquela imagem que os Estados Unidos faziam do Brasil. Excessiva receptividade, nuances de uma mulher sensual, movimentos caricatos, uma nação que fala demais e que não se dá muito atenção ao que se diz. Carmen em um de seus personagens no cinema americano, mas especificamente no filme de nosso objeto de pesquisa “Uma noite no Rio (1941)”, tem poucas falas dentro da narrativa e sempre fala demais, reclama muito e é tratada sem grande importância. Era esse um dos pontos que desagradava à nação brasileira naquele momento, pois observavam que havia uma apropriação equivocada de Brasil.

Figura 5: Cena do filme *Uma noite no Rio* 1941, nas poucas falas de Carmen Miranda, ela representa uma figura exaltada e que usamos uma concepção clichê ‘rodava a baiana’ em um sentido literal.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>

A dualidade da nova configuração de Carmen Miranda alcançou duas esferas: É inegável seu talento, sua fama e sua potencialidade dentro do universo hollywoodiano, entretanto a sua nova composição descaracterizou várias concepções sobre o que de fato consideramos enquanto cultura brasileira. Sobre essa dicotomia de percepção da artista Carmen Miranda, vejamos:

Enquanto que no Brasil ela representava uma personagem negra branqueada, nos Estados Unidos ela é racializada como latina em representações desqualificadora, nas quais qualquer uma de suas personagens “comporta-se como um animal selvagem, arranhando e/ou mordendo seus parceiros: sua libido é descontrolada, desejando todos os homens de seu convívio” (GARCIA, 2004, p.176).

Nesse sentido, cabe perceber que a ida de Carmen Miranda serviu tanto enquanto estratégia de um equilíbrio entre as nações, mas também como forma de criação de novos estereótipos e de toda essa criação da “Carmen Miranda americanizada”. A artista ficou em

meio há duas extremidades, que levou ela tanto ao estrelato como a um declínio das formas de se pensar as dinâmicas da cultura brasileira.

A força da imagem de uma Carmen estadunidense se potencializou de tal forma que sua comunicação era feita a partir da sua identidade visual. Se for exagerado, devagar, divertido e sensual e, por vezes “estabanado”, era Brasil. Foi esse o Brasil que os Estados Unidos fez as populações reconhecerem através de Carmen Miranda. Representações surgiram em meio a essa transição de espaços feita pela artista. Ela enquanto mulher, latino-americana, carregada de balagandãs, conseguiu sua marca, seu destaque. Isto é fato. Mas também não podemos esquecer que a memória coletiva que conhecemos dentro e fora desse ambiente estadunidense percorre imaginários e temos concepções carnavalescas no Brasil, além de outros estereótipos que circulam na famosa “cidade das estrelas”.

Essa imagem, essa Carmen Miranda, de alguma forma foi incorporada. Todo esse contexto faz parte dessa zona de controle da América Latina por parte dos Estados Unidos. Toda essa estratégia de política da boa vizinhança produziu efeitos previsíveis e também não previsíveis. Mexeu com todos os níveis de estrutura histórica, política, econômica e social de várias nações. Todo esse movimento mexeu também com os caminhos da carreira de Carmen Miranda. Todo seu percurso no território/cinema hollywoodiano dinamiza-se dentro desse ciclo de manuseio e manipulação dos modos culturais que repercutem mesmo com o devir das gerações.

2.3 “TAÍ EU FIZ TUDO PRA VOCÊ GOSTAR DE MIM”: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM MÍTICA DE CARMEN MIRANDA

Taí, eu fiz tudo p'rá você gostar de mim

Ah! meu bem, não faz assim comigo não! (est.)

Você tem, você tem que me dar seu coração!

(Composição: Joubert DeCarvalho/intérprete Carmen Miranda)

Figura 6: Capa do disco de Carmen Miranda com o protagonismo da música tahí



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=BnmfIGQOTE>

Com certeza já ouvimos alguma vez esse trecho dessa música *Pra você gostar de mim*, que foi carinhosamente apelidada de *Tahí*. Se não escutamos, alguém já nos apresentou, ou quem sabe os nossos avós de alguma forma já cantarolaram esses versos em algum momento da vida. Essa música foi o estopim para que Carmen Miranda estourasse nas rádios brasileiras e consequentemente nos cinemas. Esse trecho foi um título de um dos álbuns musicais da artista e tal letra nos provoca na medida em que revela como é a trajetória de indivíduos que assim como Carmen Miranda, fazem e são feitos para cair no gosto público, para agradar, para dinamizar as relações entre o espectador e seus ícones. É justamente nesse processo que são acometidos uma concepção de mito⁶, de endeusamento desses indivíduos. É verdadeiramente um fazer gostar, uma relação eufórica, que nasce de

⁶ A concepção mitológica sofreu grandes transformações ao longo das trajetórias históricas. Entretanto sua origem percorre o cenário da Grécia, principalmente uma ideia associada a uma filosofia do tempo e das narrativas que envolvem as crenças. Estaria assim agregado a uma concepção de um culto que foge a uma lógica humana, forças e deuses que estão para além dos modos físicos de se pensar. Os mundos dos heróis e dos deuses faziam na Grécia antiga parte de um cotidiano. Na Grécia o mito acaba por ser o objeto central de todas as narrativas. O mito desperta nesse sentido filosófico uma irracionalidade, um encontro com outra dimensão, sendo a razão do inexplicável, ou melhor, permitem as respostas para o que uma razão humana caracteriza enquanto devaneios e ilusão.

um estereótipo que é criado em torno de pessoas que antes consideradas comuns alcançam um espaço de deuses, de uma figura mitológica.

As coisas aconteceram muito rápidas para Carmen Miranda. Sua voz em uma velocidade ficou conhecida em todas as rádios brasileiras e conseqüentemente todos queriam saber quem era a dona daquela voz. Todos queriam conhecê-la pessoalmente.

Em um sentido de breve resumo, Carmen Miranda detinha de duas coisas inerentes a popularidade: Carisma e talento. Ela conseguiu em um pequeno espaço de tempo conquistar varias rádios no Brasil e conseqüentemente conquistar os mais variados públicos.

Carmen Miranda possuía características próprias. Ela se preocupava não apenas com o cantar, mas também com seu modo de vestir e com a forma como apareceria em público (CASTRO, 2005). Ela se constituía e se transformava em uma figura mítica através dessa relação de feedback entre ela e o que seu público formava da sua imagem. Toda essa atenção com sua imagem na perspectiva de procurar estar de acordo com o gosto popular foi o que de uma maneira ou de outra favoreceu com que seu caminho fosse percorrer também o âmbito dos holofotes. Toda essa composição que engloba música, aparência e ação foi sem dúvidas um dos pontos chaves na construção de sua imagem como mito. Numa percepção mais interpretativa, vejamos a velocidade com que Carmen Miranda se apresenta nas dinâmicas do olhar:

O fato é que, pouco depois, era uma das mais brilhantes estrelas de Hollywood, disputando popularidade com as mais famosas atrizes norte-americanas. E sempre vestindo fantasias de baiana cada vez mais estilizada (CABRAL, 1996, p.70)

Sem dúvidas, Carmen Miranda se tornou uma figura mitológica. Tornava-se aos poucos uma figura multifacetada. Uma figura que facilmente correspondia as lógicas de mercado. Ela atuava, cantava, fazia propagandas, ditava moda, ou seja, seria uma estrela completa aos olhos das grandes indústrias. Conseguia conquistar com seus excessos de cores, que visualmente se contrapõem a uma lógica linear de harmonia. O equilíbrio da sua imagem estava justamente nessa diversidade de cores, sentidos e texturas. Sua harmonia estava na relação entre seu batom vermelho reluzente e seus turbantes de texturas inconfundíveis.

Estava também no dançar dos seus olhos e no conversar das suas mãos. “Lá estava ela, com a cintura e os quadris à mostra, com um turbante que a fazia mais parecida com um turco do que com uma baiana” (TOTA, 2000, p.118).

A complexidade da sua imagem, e o que ela nos permite vê é a força do que vemos e ouvimos e a superficialidade com que encaramos tal visualidade. É a abertura de um caminho para as construções mitológicas. O ver nesse sentido vem antes do sentir e da interpretação, oferecendo vazão para as modulações mitológicas. Nesse sentido Eugênio Bucci e Maria Rita Khel (2004, p.18), reforçam essa interpretação ao dizer que:

O mito oferece um conjunto de conceitos indiscutíveis, de pouca ou nenhuma ambiguidade, compartilhado por todos os membros de um grupo, de modo a produzir, se não uma verdade, ao menos aquilo que Gustave Flaubert chamava “*éffect du réel*”.

A força da imagem de Carmem também é assim. Por vezes indiscutível. Carmen era o próprio espetáculo, e no contemporâneo isso nos parece extremamente nítido e justifica o porquê de sua imagem continuar a ecoar nas mais variadas esferas. Carmen se dinamizou enquanto mito, suas características vêm à frente do que a sua subjetividade exigiu. Numa cultura espetacularizada, em que a imagem é capaz de guiar multidões, como salienta Lipovetsky, Carmem exhibe sua força.

Uma nova geração de sociedades burocráticas e democráticas faz sua aparição, com dominante “leve” e frívola. Não mais a imposição coercitiva das disciplinas, mas a socialização pela escolha e pela imagem. Não mais a Revolução, mas a paixão do sentido. Não mais a solenidade ideológica, mas a comunicação publicitária. Não mais o rigorismo, mas a sedução do consumo e da aparência. [...] A moda consumada não significa desaparecimento dos conteúdos sociais e políticos em favor de uma pura “*gratuidade esnobe*”, formalista, sem negatividade histórica. Significa uma nova relação com os ideais, um novo investimento nos valores democráticos e, ao mesmo tempo, aceleração das transformações históricas, maior abertura coletiva à prova do futuro, ainda que nas delícias do presente (LIPOVETSKY, 1989, p. 155).

A visualidade em torno da artista Carmen Miranda, atravessou as esferas do cotidiano, foi incorporada nas esferas sociais, trafegando por níveis de adoração e endeusamento. Não é atoa que seu título de Deusa do cinema é um dos principais capítulos da sua biografia escrita em 2005 pelo brasileiro Ruy Castro. A potência da sua imagem com certeza alcançou não só o espaço das telas, mas também atingiu um espaço da vida dos seus públicos. Sua imagem é ícone. Quando seu nome é mencionado, nos remetemos a muitas coisas, construções e estereótipos. Para alguns ela foi uma das precursoras do feminismo pelo seu caráter visual ousado e desafiador, para outros uma excelente intérprete, e para os demais um verdadeiro ícone da cultura brasileira.

A sua imagem foi também se mesclando com os efeitos da videologia, conversando com as lentes da câmera no cinema. Nesse movimento se estabelece uma troca de significados onde os efeitos podem ser tanto negativos quanto positivos. O mito em seu sentido original é algo espontâneo, o que o corrompe é a sintetização desse mito. O que nos leva de alguma maneira a procurar resistir ao processo de naturalização de tais significações. Por que falamos nisso? Porque o mito infelizmente acaba por fugir de uma lógica de espontaneidade quando restituído por produções da vigilância. Tomemos conhecimento de duas vertentes sobre a concepção mitológica: Barthes (2001) e Morin (1989); ambos com sua genialidade, mas com complexidades distintas.

Barthes nos provoca a pensar o mito enquanto apropriação e ressignificação. Fala de uma concepção de roubo da palavra e de uma formação de mito que passa por reformulações. Assim, “o mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira que se profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais”. Logo tudo pode ser mito? “Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo” (BARTHES, 2001, p.131). O mito pode se manifestar no jornalismo, na publicidade, nos espetáculos, no cinema, como atesta o autor, pois não importa a materialidade na qual se exhibe, mas sim o sentido que é que capaz de emitir. Barthes considera o mito enquanto uma fala passível de julgamento que muda com o discurso proferido por uma sociedade. Além disso, observa que nossa sociedade é o campo privilegiado das significações míticas, uma vez que está centrada no anonimato que se nutre do sistema capitalista.

Na outra face das interpretações mitológicas, Morin (1989) encara o mito como uma concepção de divindade, como um paralelo entre real e religiosidade, ou seja, o chamado endeusamento. Como um cultuamento aos deuses da fama. Morin associa todo esse fenômeno de mito das estrelas a todas as nuances da modernidade, ancorados em uma concepção antropológica. É perceber que tais ideias de mito se renovam e se encaixam no cenário atual.

[...] a mitologia das estrelas se situa num território misto e confuso, entre a crença e o divertimento. A religião das estrelas seria como uma religião sempre embrionária e sempre inacabada. Em outras palavras: o fenômeno das estrelas é simultaneamente estético-mágico-religioso, sem ser jamais, exceto num limite extrema, totalmente um ou outro (MORIN, 1989, p.11).

Morin acredita em um processo ressurreição de uma estrela. Para o autor o ápice e o fim de um astro é um movimento que se traduz em um movimento mitológico. A estrela não morre, ela renasce na rememoração de sua trajetória.

Nesse sentido, compreendemos que Carmen se encaixa nos dois processos. Aparece tanto como uma palavra reconfigurada, como uma imagem mítica reapropriada, pois a ideia de mito confere com o discurso. E o discurso proferido sobre a imagem de Carmen Miranda é maleável e modificador. Sua concepção de mito se reformula nos movimentos da “palavra proferida”. Na dinâmica de Morin (1989), Carmen Miranda é figura dessas estrelas endeusadas por esse culto à imagem. A carreira meteórica da artista recai nesse ressurgimento, nessa releitura no movimentar das sociedades.

Podemos dizer que Carmen é uma figura icônica, mas, devemos sobretudo observar que tais elementos de agregação a sua imagem que foram naturalizados não fazem parte unicamente da sua própria composição, ou seja, vários outros subsídios foram incorporados ao longo da sua trajetória mítica e com isso nos preocupamos com esse poder de naturalização instaurados nas plataformas do mito. A partir das ideias confluentes de Roland Barthes a respeito dos fenômenos mitológicos, (BUCCI & KEHL, 2004, p.19), só reforçam os bastidores do processo de mitologia ao dizer que:

Cem anos depois, Roland Barthes vem denunciar o truque: O mito é uma fala roubada e restituída. Simplesmente, a fala que se restitui não é a

mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no lugar exato. É esse breve roubo, esse momento de furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transpassado da fala mítica.

O mito não precisa ser encarado exclusivamente enquanto vítima de tal processo. Entretanto se torna lúcido compreender que ele é uma produção das dinâmicas do poder.

A construção de um mito pode ser gerida por outras plataformas que operam no imaginário um verdadeiro sentido de “controle e disciplina” (FOUCAULT, 2013). Embora a imagem de Carmen Miranda alcance um viés estereotipado, suas significações não serão estáticas, alcançando assim novas percepções diante das dinâmicas do social. O que queremos dizer é que ela não deixa de ser considerada um mito com o passar dos anos, o que pode mudar é a concepção de novas características a sua qualidade mitológica e perceber que ela pode, de certa maneira, passar por uma reconfiguração que jamais será a mesma de um determinado princípio. Isso porque:

A genialidade do Barthes foi ter percebido a particularidade da relação entre o mito, às necessidades expressivas e o poder, no contexto das sociedades industriais modernas. Voltando à sua proporção: o mito é uma fala ‘roubada’ das falas emergentes – geradas pelos agentes do poder, que não necessariamente sabem o que estão fazendo. Essa fala é restituída a um outro *lugar*: o lugar dos códigos estabelecidos e ‘naturalizados’, que contribuem para estabilizar o laço social dotando de consciência imaginária aquela parcela de renúncia exigida de cada sujeito que participa de uma sociedade (BUCCI & KEHL, 2004, p. 22).

A configuração de um mito perpassa por esse deslocamento de fala, isso porque tende a se naturalizar de acordo com a esfera momentânea por onde essa construção mitológica perpassa. Para melhor entendermos, a artista Carmen Miranda começa a configurar-se enquanto figura mitológica dentro de um cenário brasileiro, mas as novas significações atreladas a sua imagem a partir da sua inserção hollywoodiana tendem a oferecer novos subsídios interpretativos, ocasionando por assim dizer um “deslocamento da aura, que alarga os domínios da arte para imantar com toda sua energia a deslumbrante figura do artista” (SIBILIA, 2008, p.165). Como se vê, a concepção de mito está sujeita a uma lógica também de controle, pois assim como as instâncias de poder, a indústria hollywoodiana

também pode ser entendida enquanto uma potência que conscientemente pensa em ser dona do espetáculo.

Acontece nesse sentido um processo naturalização ou estabilização das significações ou, em outros termos, um espaço de ordem, de consenso dos iguais, dos mitos estáveis. Por que consideramos um mito estável? Porque as instâncias de controle, principalmente as atreladas ao capital trabalham para que essas construções mitológicas estejam de forma alinhada com as suas formas de vigiar e disseminar.

Há duas formas de se pensar o mito Carmen Miranda: Uma é dentro de uma perspectiva nacional e a outra em um viés internacional. A ideia de Carmen Miranda enquanto uma figura de representação de mulher brasileira acabou por se naturalizar dentro de um patamar brasileiro e foi potencialmente reforçada também pelo olhar internacional, entretanto cabe refletir diante do que já foi dito que essa concepção mitológica da artista também sofreu agregações norte-americanas e novas concepções foram adicionadas ao processo de sua imagem mitológica. Varias concepções mitológicas de Carmen Miranda se naturalizam nas dinâmicas desse processo durante toda sua carreira e várias naturalizações perduram até hoje nesse limiar reflexivo. Somos reféns dessa produtividade do olhar tecnicista, somos tomados por um movimento automático que aproxima e desaproxima das complexidades da mitologia. Para melhor vislumbrarmos, observemos as imagens a seguir que mostram tanto o processo de construção, quanto as agregações de características que transformam a rota da formação mitológica. Elas nos ajudam a pensar que a imagem de Carmen foi para além de cantora e atriz. Permeou por outros âmbitos, a exemplo da publicidade. Sua figura enquanto mito alcançou vários caminhos e se ressignificou por diversas vezes.

Figura 7: Carmen Miranda para um anúncio de aparelhos de rádio



Veja "La Monda" na
transmissão de Fm
Alameda, Rio de Janeiro

A excêntrica
CARMEN MIRANDA pretende adquirir
um novo Radio G.E. *Tom Natural*

Os novos receptores G.E. Tom Natural, pela inigualável pureza e surpreendente fidelidade do seu som, farão com que V.S. sinta os seus astros favoritos cantando a seu lado.

Após a Vitória Total, os vastos recursos construtivos e experiência do General Electric, levaram ao seu alcance este maravilhoso rádio, construído à prova de clima tropical, que além de sua esmerada construção técnica, é apresentado sob a forma de um elegante móvel, expressamente desenhado ao gosto latino.

Como a "pequena notável", prepare-se para adquirir um receptor G.E. Tom Natural.

Produtor do General Electric Co., E.U.A. 207-4



RADIO
GENERAL ELECTRIC

NO VANGUARDA EM RÁDIO — EM AM — TELEVISÃO — ELETRÔNICA

Fonte <https://www.pinterest.jp/pin/552465079269934321/>

Figura 8: Carmen Miranda como garota propaganda do produto tradicional Leite de Rosas

O PREPARADO QUE DA' "IT"...
Depois do banho... outro banho melhor...



Torne o seu banho quotidiano mais útil e agradável. Complete-o com uma ablução de Leite de Rosas. As Rosas que se recolhem serão de delicia ao prazer para seus sentidos. Sua pele permanecerá limpa, fresca, macia, arestada como uma pétala e perfumada como as próprias rosas.

Na impossibilidade do banho em água de açouca, vinagre, etc. — "Leite de Rosas" substitui-o-a. — Poderoso desodorante do suor, sua aplicação no corpo corresponde a um azeite completo.

MARAVILHOSO FINXADOR DO PO' DE ARROZ, DE AROMA DIVINO. PODE SER USADO A TODO O MOMENTO.

"Leite de Rosas" desodoriza o alveia axilas e os cotovelos e encheções dando a essas regiões adpatável a limpeza e desodoramento limpas e perfumadas.

Carmen Miranda — a voz que enleia a Cidade Maravilhosa — é também a sensação dos nossos meios elegantes: a formosa cantora é realmente uma radiosa expressão de graça e magia feminina. Eis a ro nosso clichê, precisando o Leite de Rosas — o "formidável" auxílio das mulheres.

"Parasitizada, por excellencia, "Leite de Rosas" é ainda o "formidável" embelezador da cutis: Espinhas, Cravos e manchas desaparecem, mesmo as "velhas" desaparecem. São as primeiras aplicações do precioso leite de beleza.

Peca literatura e "amostra gratis" ao LABORATORIO LEITE DE ROSAS — Rua da Paizira, 10 — Telephone: 26-0725 — RIO.

Revista Carteira 1938

Fonte <https://www.propagandashistoricas.com.br/2017/03/leite-de-rosas-carmen-miranda-1938.html>

Figura 9: Anúncio de venda de turbantes semelhantes aos de Carmen Miranda em âmbito americano.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/exhibit/the-miranda-look-sapatos-plataforma/GgISKUOc5mXyLg?hl=pt-BR>

No visualizar das imagens podemos perceber que a ideia de mito, enquanto palavra “roubada” se faz presente dentro de uma lógica de consumo e espetáculo. Carmen Miranda se constrói enquanto mito dentro principalmente dessa lógica mercadológica. Do idioma português ao inglês, sua imagem foi construída com um caráter lucrativo; ela se torna não somente uma das atrizes mais bem pagas pelo cinema hollywoodiano nos anos 1940, mas ela se torna também um produto, um mito que se torna um ídolo por também realizar os desejos de seus públicos de estar próxima a figura da artista através das zonas de consumo, ocasionando de alguma forma em determinados momentos esse culto a sua imagem. O mito, por sua vez, está imbricado a toda uma composição de estelato que carrega essas dinâmicas dos movimentos de endeusamento. É o que explica Morin (1989, p.27):

A estrela não é idealizada apenas em função de seu papel: ela já é, pelo menos potencialmente, idealmente bela. Não é somente glorificada por sua personagem, ela também a glorifica. Os dois suportes míticos, o herói imaginário e a beleza da atriz, se interpenetram e se conjugam.

Carmen Miranda conseguiu configurar tal efeito. Era considerada bela, dinâmica e com características que até então poucas atrizes tinham. Assim como as propriedades míticas, seu talento era avassalador e incontestável. O problema que conseguimos enxergar é que há dentro dessa construção mítica uma reprodução automática do capital, ou seja, uma reprodução criada por toda essa lógica de mercado e indústria que altera consideravelmente os níveis mitológicos da imagem de Carmen.

A artista agregou-se a esse imaginário de estrela que conseqüentemente foi modulado pelas vezes da indústria tanto mercadológica, mais precisamente pelo cinema hollywoodiano. Mais uma vez reafirmamos que Hollywood, não se caracteriza apenas enquanto cinema, mas principalmente enquanto uma potência conhecedora das lógicas persuasivas do mercado. “Essa indústria é a produtora de videologias. A tudo o mais ela subordina” (BUCCI & KEHL, 2004, p.23). Grosso modo, entende-se por videologia um exercício discursivo de base imagética, ou ainda, uma narrativa que reluz o poder alienante do capital em sua versão mais sofisticada, por certo, uma indústria preocupada em produzir hipérbole entre pessoas e coisas - ao passo em que as pessoas aparecem, tornam-se gradativamente coisas descartáveis.

O processo mitológico é acrescido de novas regras, onde Carmen Miranda mesmo que tenha essa imagem de protagonismo é submetida a uma ideia de subordinação. A construção da sua imagem mítica é gerenciada pela própria noção de espetáculo, pois só se consolida no aparecer diante dos olhares destoantes. Barthes (2001, p. 132) em sua lucidez crítica nos provoca a pensar que:

O mito não pode definir-se nem pelo seu objeto, nem pela sua matéria, pois qualquer matéria pode ser arbitrariamente dotada de significação: a flecha apresentada para significar uma provocação também é uma fala. Não dúvidas que na ordem da percepção, a imagem e a escrita, por exemplo, não solicitam o mesmo tipo de consciência; e a própria imagem propõe diversos modos de leitura: um esquema é muito mais aberto à significação do que um desenho, uma imitação mais do que um original, uma criatura mais do que um retrato. Mas, precisamente, já não se trata aqui de um modo teórico de representação; a fala mítica é formada por uma matéria já trabalhada em vista de uma comunicação apropriada: todas as matérias- prima do mito quer sejam representativas quer gráficas, pressupõem uma consciência significante, e é por isso que pode raciocinar sobre eles independentemente da sua matéria.

Carmen Miranda enquanto matéria prima, não pode se designar sozinha enquanto mito. O que a transforma mitologicamente é a comunicação por traz da sua matéria. É a forma como a palavra roubada vai se localizar e conseqüentemente é nesse encontro que sua imagem se encaixa. O mito é um trabalho comunicacional minucioso. É a compreensão de que a depender da fala ou da linguagem expressada em cima de uma matéria, as formas de observarmos o mito se deslocam na medida em que essas conversações se movem. Portanto,

É desse lugar das palavras e das significações renovadas e estabelecidas fora do controle dos agentes sócias, que o mito “pesca” (para não usar o termo “rouba”, pleno de conotações morais negativas), as falas que vai instaurar em *outro lugar*. Claro que o mito não é o sujeito dessa operação, e sim o seu produto. A apropriação das falas pelo mito, como já alertamos aqui, é feita pelos agentes do poder (BUCCI & KEHL, 2004, p.21).

Os mitos só assumem esse caráter de instabilidade porque sofrem essas alterações pelas camadas suscetíveis de poder. Carmen Miranda só se fez a estrela do eterno clichê *o que a baiana tem?* Porque foi construída uma linguagem em torno de todo o “*tica tica bum*” que ela apresentava “espetacularmente”. Ou seja, sua linguagem residiu por muito tempo às esferas do poder e do espetáculo, do exibicionismo e conseqüentemente da vigilância. O mito carrega muito mais significações do que imaginamos; o mito não se traduz em palavra ou conceito bruto, ele faz parte de todas as ações e segmentações que percorrem uma matéria-prima. E todas as nuances de Carmen Miranda foram e continuam a serem ferramentas para o seu processo de mitificação que permanece em andamento se nós abraçarmos a concepção de que o controle está em todos os espaços que permitem as construções mitológicas. É importe perceber que:

É necessário que precisemos o sentido do termo "mito", tornado também, ele próprio, mítico nas mãos de seus múltiplos comentadores. Um mito é um conjunto de condutas e situações imaginárias. Essas condutas e situações podem ter por protagonistas personagens sobre-humanas, heróis ou deuses; diz-se então o mito de Hércules, ou de Apolo. E, com toda exatidão, Hércules é. um herói, e Apolo, deus, de seus mitos (MORIN, 1989, p. 26)

Esse processo de contemplar-se enquanto mito não ocorre de forma linear. É um movimento paradoxal, que exige de cada matéria duas ou mais formulações míticas. Tudo é

estruturado em plataformas que estão sempre ao alcance principalmente da indústria do espetáculo. As modulações que Carmen Miranda sofreu enquanto mito fazem parte sem sombra de dúvidas de todas as formas de manipulação em torno da sua trajetória enquanto artista. Seja em que lugar for sua ideia mitológica se faz presente dentro dessas amarras do sistema de controle de trajetórias. Sistemas que corrompem toda e qualquer espontaneidade do universo mito.

2.4 ESTRELATOS X INTIMIDADE

Em um mundo instável em que os deslocamentos acontecem de forma instantânea, percebemos a forte dicotomia entre o que é visualmente visto e o que os nossos olhos físicos não alcançam. Estamos falando da conflituosa relação entre o mundo dos holofotes e as plataformas da intimidade. No contemporâneo tem se falado tanto em vigilância, monitoramento e sociedade de controles, mas é importante ressaltar que essas tiranias já existiam antes mesmo desse devir incessante das novas tecnologias. As formas como se relacionam o mundo da fama e a intimidade desses indivíduos célebres já não é de agora. Esses conflitos sempre existiram, essas invasões de privacidade também. Os comportamentos dessas figuras públicas sofreram e sofrem deslocamentos consideráveis.

As formas de encarar os problemas do cotidiano a partir dessa perspectiva star system aconteciam de uma maneira em que parecesse tudo natural, algo inerente do cotidiano. As vidas dessas figuras públicas acabaram por se tornar um espetáculo plausível e aberto aos mais diversos públicos. Tudo parece recair naquele sistema lucidamente previsto por Walter Benjamin sobre o universo das plataformas de vidro. Conseguimos observar toda uma intimidade já manipulada pelas esferas das sociedades de controle que permitiam que o outro tivesse acesso a esse teatro de marionetes.

Os grandes acontecimentos pareciam banais, a morte ou as separações de famosos não assustavam; parecia que os públicos poderiam até dar conselhos sobre a vida amorosa de seus ídolos. Esse cenário de estrelas criou as formas de camuflar as complexidades de uma intimidade. Parece que tudo só se legitimaria se acontece nesse cenário de vigilância. Os olhares de contentamento, os diálogos e a forte ideia de

publicidade apresentam um cenário de longínqua felicidade. No âmbito do cinema Hollywoodiano, conseguimos vislumbrar essa concepção mais fielmente.

A lista de estrelas que tiveram suas intimidades violadas por esse sistema de estrelas é imensa. Vai desde Marilyn Monroe a Elvis Presley, de Carmen Miranda a Britney Spears e assim sucessivamente. O que queremos dizer é que tais relações entre o que é visto e o que acontece no íntimo de cada indivíduo é conflituoso desde sempre. E principalmente nesse sistema subversivo de estrelas é que reconhecemos a força dessas complexidades. Sobre isso vejamos:

As estrelas de cinema vivem de nossa substância, e nós vivemos da substância delas. Secreções ectoplasmáticas de nosso próprio ser, elas são imediatamente trabalhadas pelas grandes fabricantes, que as espalham em galáxias marcadas com a garantia de uma grande casa. E nos vestimos ingenuamente com esse tecido imaterial iridescente de estrelas. Onde esta a estrela, onde esta o homem? Nos os procuramos na Terra, no que o homem tem de mais íntimo e de mais atual, duplas coordenadas que, abertas para análise, podem posteriormente permitir que se leia o mapa do céu das estrelas (MORIN, 1989, p.107).

Figura 10: Em 05 de agosto de 1955 o Jornal A NOITE publicava na primeira página o falecimento de Carmen Miranda.



Fonte <https://blogdabn.wordpress.com/2017/08/05/fbn-i-05-de-agosto-de-1955-morre-carmem-miranda/>

Como se percebe há uma tendência em misturar vida pública e vida privada, estrelato e intimidade. Onde realmente estaria o verdadeiro eu dessas figuras? Quem estaria falando a verdade? O eu do espetáculo ou o eu da intimidade? É nesse limiar que podemos perceber que todo esse sistema de estrelas se caracteriza enquanto um abismo para essas figuras que são aprisionadas e sem que se perceba são amarradas dentro de uma violência banalizada promovida pelos holofotes das indústrias do espetáculo. É um culto a ideia espontânea e instantânea de felicidade; é se tornar visível mediante ao olhar controlador do outro. É permitir de forma minuciosa que se adentre as plataformas do íntimo. É ser seduzido por uma política de visibilidade, por uma política do “ser lembrado”. É entender que esse conflito é manipulador e ilusório. Pois é:

Nesta cultura das aparências, do espetáculo e da visibilidade, já não parece haver motivos para mergulhar naquelas sondagens em busca dos sentidos abissais perdidos dentro de si mesmo. Em lugar disso, tendências exibicionistas e performáticas alimentam a procura de um efeito: o reconhecimento nos olhos alheios e, sobretudo, o cobiçado troféu de ser visto. Cada vez mais, é preciso aparecer para ser. Pois tudo aquilo que permanecer oculto, fora do campo da visibilidade – seja dentro de si, trancado no lar ou no interior do quarto próprio – corre o triste risco de não ser interceptado por olho algum. E, de acordo com as premissas básicas da sociedade do espetáculo e da moral da visibilidade, se ninguém vê alguma coisa é bem provável que essa coisa não exista (SIBILIA, 2009, p.111-112).

O campo do estrelato é por assim dizer, extremamente sedutor. Torna-se uma violência velada que aos poucos vai quebrando e destruindo as barreiras da intimidade. Trazemos para a protagonista da nossa pesquisa, Carmen Miranda, que mergulhou nesse mar das estrelas. Como dizem: nadou, “nadou e ficou na praia”. Carmen foi amarrada a essa zona que apresenta a sutileza do conforto e das realizações de sonhos. Carmen dentro desse sistema não parava. Os conflitos por sua vez apareciam em um devir em que a artista não podia controlar. Carmen Miranda, como vários outros artistas passou a utilizar de medicamentos para conseguir dar conta de todo estrelato desse sistema. A meta era sempre extrair da artista tudo aquilo que favorecesse aos modos do sistema de controle.

No ambiente Hollywoodiano, Carmen Miranda se viu ainda mais dependente de calmantes e outros remédios que ajudassem a artista a cumprir com toda sua inesgotável

agenda. Carmen Miranda acabou por se tornar uma pessoa dependente dessas drogas para sobreviver no âmbito da fama. No meio desse tumulto, a artista teve sua intimidade violentada pelas plataformas da visibilidade. Nesse conturbado cenário sua aparência teria que estar à frente de toda e qualquer intimidade. O íntimo da artista foi corrompido, os muros de vidros fizeram de Carmen Miranda um livro aberto com uma escrita que não é definitiva. Nesse conflito entre estrelato e intimidade, observamos as palavras de Morin:

As estrelas, portanto, já não são modelos culturais, guias ideais, mas simplesmente imagens exaltadas, símbolos de uma vida errante e de uma busca real. A estrela sofre muito mais, tanto na tela quanto na vida (ou ao menos na imagem que se dá de sua vida). Em sua versão não degradada, ela encarna a busca que já começa a experimentar: a da verdadeira vida, da verdade da vida (MORIN, 1989, p.132).

Esse conflito entre estrelato e intimidade, é uma violência silenciada pelas instâncias do poder que apresenta um caráter ilusório. O prêmio de consolação só é adquirido se as normas forem cumpridas. Caso contrário, o abismo criado por esse sucesso extrapola todas as barreiras desaguando na intimidade desses indivíduos que são fragilizados por essa incessante busca pelo aparecer de uma felicidade ininterrupta. Sem dúvidas toda essa visibilidade corrompe com o íntimo, projetando mutações subjetivas apresentando “as tiranias da visibilidade” (SIBILIA, 2008). Foi isso que aconteceu com Marilyn Monroe, com James Dean e sem dúvidas com Carmen Miranda. Tiranias mascaradas de estrelato que dilaceraram o íntimo de tais figuras públicas.

2.5 CARMEN MIRANDA E O CINEMA AMERICANO

As reproduções da indústria hollywoodiana passaram a perceber a associação da música e do cinema como força no processo de solidificação das suas produções no mundo. É principalmente no contexto dos anos 1940 que obras como *O mágico de OZ*, tomam grandes proporções e é nesse cenário também que a preponderância musical de Carmem Miranda se mistura com os “flashes” e olhares monitorados do panorama hollywoodiano. Sua imagem estrategicamente utilizada por um cenário em que havia transições e crises econômicas apareceu como uma espécie de cordialidade, que ao mesmo tempo cria novas concepções em torno da sua carreira e da sua aparência. Sua imagem se dissemina de forma desenfreada, levando a artista a ser uma das principais estrelas dos anos 1940 a faturar

muito dentro da dinâmica hollywoodiana (CASTRO, 2005). Antes de começar sua relação com Hollywood, Carmen se aventurava em solos brasileiros.

A mudança da carreira de Carmen Miranda para o cenário hollywoodiano foi um novo desafio para a artista. Já vinha de uma trajetória recente e meteórica do Brasil. Chega a territórios americanos justamente no processo conhecido como política da “boa vizinhança” (1933-1945), um momento de propagação de uma relação amistosa dos Estados Unidos com a América Latina, conforme já elucidamos anteriormente. Os americanos viam na imagem exuberante de Carmen Miranda um espaço para um diálogo de “malemolência” no samba “bem miudinho”, para conquistar aquilo que era de interesse mercadológico para o território americano. Esse momento de transição da carreira de Carmen Miranda do Brasil para o cinema hollywoodiano, foi o estopim para o despertar do olhar para as mudanças que a carreira da artista viera a sofrer com tais alterações. Uma das intenções dessa transição era camuflar quaisquer crises entre esses polos. Carmen veio como forma de apaziguamento de qualquer suposto desentendimento que pudesse aparecer. Quase um lema “paz e amor”. Os filmes protagonizados pela artista quase sempre recaíam em gêneros musicais ou de comédia. A estratégia era fazer o público se divertir e esquecer a rivalidade histórica. Era quase um movimento “pão e circo”⁷.

Apenas no que se refere aos discos, Carmen estava deixando para trás uma carreira maravilhosa. Em dez anos, gravara 281 músicas, recorde absoluto entre as cantoras brasileiras — sambas e marchas na imensa maioria, mas também choros, canções e até ritmos exóticos, como rumbas, foxes e tangos. Os sucessos eram incontáveis. Fizera dupla com os maiores cartazes de sua geração — nenhum maior do que ela —, como Chico Alves, Mario Reis, Sylvio Caldas, Carlos Galhardo, Almirante, Aurora. Todos os grandes compositores brasileiros tinham passado pela sua voz e ela fora responsável pela consagração de pelo menos três: Assis Valente, Synval Silva e Dorival Caymmi. (CASTRO, 2004, p.196).

As produções hollywoodianas que envolviam Carmen Miranda se tornaram sempre uma tentativa de revelar o olhar americano sobre uma ideia de Brasil. Carmen Miranda

⁷ A política do Pão e circo é caracterizada enquanto a forma com o qual os líderes romanos lidavam com a população em geral, para mantê-la fiel à ordem estabelecida e conquistar o seu apoio. Esta frase tem origem na Sátira X do humorista e poeta romano Juvenal (vivo por volta do ano 100 d.C.) e no seu contexto original, criticava a falta de informação do povo romano, que não tinha qualquer interesse em assuntos políticos, e só se preocupava com o alimento e o divertimento.

recebeu elementos tanto nas suas vestes, quanto no seu modo de cantar e movimentar-se. A artista acaba por incorporar novos significados a sua imagem, em função das quais posteriormente receberá críticas a sua trajetória hollywoodiana caracterizada como a “baiana americanizada”. Toda a trajetória de Carmen no cinema hollywoodiano foi criticada. Considerada por vezes caricata. A sua notoriedade, ficou em um sentido de uma figura pitoresca por quem observava do lado brasileiro; já no cinema hollywoodiano conseguiu ser aclamada e se consagrar como uma das principais estrelas do cinema hollywoodiano. Com a mudança de Carmen Miranda para uma carreira norte-americana, promoveu-se também uma mudança nos gostos dos brasileiros. Antes a artista que era sinônimo de uma garota propaganda de uma cultura tropical, passou a ser garota de marcas americanas alterando os gostos e os paladares com a sua nova imagem. Sobre isso vejamos:

Foi nesse contexto que os brasileiros aprenderam a substituir os sucos de frutas tropicais onipresentes à mesa por uma bebida de gosto estranho e artificial chamada Coca-Cola. Começaram também a trocar sorvetes feitos em pequenas sorveterias por um sucedâneo industrial chamado Kibon, produzido por uma companhia que se deslocara às pressas da Ásia, por efeito da guerra. Aprenderam a mascar uma goma elástica chamada chiclets e incorporaram novas palavras que foram integradas à sua língua escrita. Passaram a ouvir o fox-trot, o jazz e o boogie-woogie, entre outros ritmos, e assistiam agora a muito mais filmes produzidos em Hollywood (MOURA, 1988, p.7-12, apud MAUD, 2005, p.49).

Carmen surge nesse cenário como peça chave para um discurso de sedução, como uma figura que vinha para conquistar dentro e fora do ambiente hollywoodiano. Carmen Miranda surge como um instrumento de intermédio, apaziguadora das normatividades de tiranias de um sistema de estrelato. A imagem de Carmen Miranda sofreu novos acréscimos de características do cinema hollywoodiano. Esse sistema de estrelas conhecido como “star system” hollywoodiano é extremamente articulado e desenhado com essa característica de nos fazer se sentir em casa, aquela “pseudoideia” de aproximar-se do outro. A relação do cinema americano com Carmen Miranda parece ser muito mais mercadológica e controladora de subjetividade do que realmente uma ideia de star system. Para uma maior compreensão desse movimento, observamos:

As estrelas de cinema vivem de nossa substância, e nos vivemos da substância delas. Secreções ectoplasmáticas de nosso próprio ser, elas são imediatamente trabalhadas pelos grandes fabricantes, que as espalham em galáxias marcadas com a garantia de uma grande casa. E nos vestimos

ingenuamente com esse tecido imaterial iridescente de estrelas. Onde está a estrela, onde está o homem? Nós os procuramos na Terra, no que o homem tem de mais íntimo e de mais atual, duplas coordenadas que, abertas para análise, podem posteriormente permitir que se leia o mapa do céu das estrelas (MORIN, 1989, P.107).

Todos os balangandãs de Carmen Miranda e suas vestimentas tidas como um visualizar de espetáculo e beleza mesclaram-se a uma ficção que quer se sobressair em cima da realidade. Acabamos interiorizando determinados aspectos desse processo. Embora Carmen Miranda tenha sido uma das principais artistas do cinema hollywoodiano nos anos 1940, todas as amarras desse processo não se deram de maneira espontânea. Os efeitos desse “*aparecer*” e dessa carreira meteórica, fizeram de Carmen Miranda uma artista consagrada, mas os efeitos que essa sensação de real provocaram foram longínquos e violentos.

Carmen “cantava” com as mãos, os olhos, os quadris, os pés – “O que é que a baiana tem?”, “Touradas em Madrid” e “South American Way”, pela nova ordem – e todo um repertório de meneios, dengos e chamegos que dispensavam tradução. Ninguém entendia uma sílaba do que ela dizia, exceto o verso “*Souse american way*”, que arrancou as infalíveis gargalhadas. E nem era preciso. Carmen estava falando numa língua que a platéia de Nova York, habituada às grandes estreias, estava farta de entender: a do talento, talvez do gênio. A Broadway já operara aquela química muitas vezes – entre duas cortinas, transformar uma estreante numa deusa. Quase dez minutos depois, o número de Carmen e o primeiro ato de *Streets of Paristerminaram* e apoteose e consagração. Entre drinques, cigarros e cafés do intervalo, e já vazando para as ruas em volta do teatro, só um assunto interessava: Carmen Miranda. (CASTRO, 2005, p.210)

Carmen no final de sua carreira em Hollywood já estava cansada, triste e depressiva e seu marido – que também era seu empresário David Sebastian - queria e soube extrair até a última gota toda a potencialidade de seus talentos (CASTRO, 2005). Nesse sentido, mesmo Carmen Miranda tendo ocupado um forte espaço no cinema hollywoodiano, sua imagem e tudo o que agregava a ela serviu como subsídios para sustentar essa concepção de harmonia e equilíbrio entre América do Norte e América Latina. Sobre os impactos dessa relação Miranda e Hollywood, podemos observar o seguinte:

Eram quase quinze anos de um processo longo e inexorável. Começara no dia em que uma cápsula para dormir exigira outra para acordar. Tempos depois, a cápsula para dormir exigira outras cápsulas para dormir; e a

cápsula para acordar, outras cápsulas para acordar. Um drinque cancelara uma cápsula e exigira outra cápsula. Essa cápsula cancelara o drinque e exigira outros drinques. Em meio à ciranda, as cápsulas e os drinques haviam cancelado uma quantidade de neurônios e, apesar dos recentes esforços de seu médico no Rio, Carmen já não sabia onde ficava a entrada ou saída do infernal labirinto em que sua vida se convertera. (CASTRO, 2005, p.541).

Carmen Miranda acabou por cair na armadilha da visibilidade do estrelato. A violenta indústria hollywoodiana e todas as consequências que a mesma trouxe para a artista fizeram dessa uma relação extremamente conturbada. A artista aos poucos foi perdendo sua espontaneidade e seu sorriso, marca inconfundível da sua imagem. A carreira no cinema americano foi o estopim para a perda prematura do talento Carmen Miranda.

CAPÍTULO 3. DINÂMICAS DO VESTIR: A VESTIMENTA DE CARMEN MIRANDA NO FILME *UMA NOITE NO RIO* (1941)

Quando estamos diante do movimento de uma imagem, conseguimos observar vários elementos. Analisamos as falas, os modos como os personagens se comportam e até agregamos ao nosso vocabulário cotidiano os tão famosos “bordões” que surtem como frase de efeitos. Mas e a roupa? De que forma buscamos compreender uma vestimenta dentro de um filme? Seria ela fator central ou de agregação? Embora nas últimas gerações tenha-se reformulado as dinâmicas do vestir, ou seja, os modos como observamos a moda e suas nuances, sabemos que ainda o pensar da moda, da vestimenta, recai como algo clichê e de complementação. Também no cinema, a concepção da vestimenta, era pouco discutida na sua dimensão significativa. O que se tornava potente em primeira instância, era a narrativa enquanto fator de entrelaçamento entre produção e público.

Quando voltamos à atenção para a vestimenta, seu caráter de significação aparece por vezes superficialmente nas plataformas da interpretação. Até os anos de 1960 e 1970, a roupa no cinema era considerada como “modismo”, “aquilo que está na moda”, sugerindo um olhar passageiro e despreocupado, como se fosse uma perda de tempo. Havia, na verdade, a concepção de que as vestimentas dos atores eram concebidas de forma generalista; talvez a roupa até fosse considerada importante, mas não algo a ser colocada a frente das questões de interpretação sobre a imagem em movimento.

O vestir sempre esteve ali enquanto intermédio de uma forte relação entre imagem, personagem e sua corporalidade; mesmo que sua verdadeira importância tenha ocorrido de forma gradativa, a vestimenta não pode ser vista enquanto coadjuvante das significações, mas sim enquanto uma das protagonistas de todo o processo interpretativo seja de uma cena, de um show, ou de uma tela de cinema.

A vestimenta faz parte desse movimento dialógico com o ambiente, com o corpo, com as imagens e principalmente com a significação, seja por nuances, cores, texturas e formatos. O fato é que sua voz se escondia por diversas vezes na falta de atenção e sensibilidade dos olhares, que embora reconhecessem superficialmente sua importância, desconsideravam o papel fundamental das vestes nos “*close-ups*”, ou seja, sua significação

gritante que permite o reconhecimento de uma existência sólida, através de sua aparição. A relação entre personagem e vestimenta aparece enquanto um elo indissociável.

Lipovetsky (2009, p.24), com sua lucidez crítica nos possibilita compreender a potência que é o fenômeno do vestir ao dizer que:

A moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações: essa concepção está na base das análises que se seguem. Contra uma pretensa universidade trans-histórica da moda, ela é colocada aqui como tendo um começo localizável na história. Contra a ideia de que a moda é um fenômeno consubstancial à vida humano-social, afirmamo-la como um processo excepcional, inseparável do nascimento e do desenvolvimento do mundo moderno ocidental. Durante dezenas de milênios, a vida coletiva se desenvolveu sem culto das fantasias e das novidades, sem a instabilidade e a temporalidade efêmera da moda, o que certamente não quer dizer sem mudança nem curiosidade ou gosto pelas realidades do exterior. Só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias. A renovação das formas se torna um valor mundano, a fantasia exhibe seus artifícios e seus exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas e ornamentações já não é exceção, mas regra permanente: a moda nasceu. Pensar a moda requer não apenas que se renuncie a assimilá-la a um princípio inscrito necessária e universalmente no curso do desenvolvimento de todas as civilizações, mas também que se renuncie a fazer dela uma constante histórica fundada em raízes antropológicas universais. O mistério da moda está aí, na unicidade do fenômeno, na emergência e na instalação de seu reino no Ocidente moderno, e em nenhuma outra parte.

Nesse sentido, como podemos observar diante das pontuações de Lipovetsky, a moda está para além de um regime cronológico histórico. Ela nasce e renasce das dinâmicas das relações que fazem parte de um viés social. Sua compreensão não se pode dar de forma generalista, muito menos reducionista, pois ela alcança um formato mais denso e incontrolável. Não damos conta da sua significação, pois ela é plural. Como ainda podemos dizer que sua concepção diante das imagens do cinema é pequena, diante do tamanho das significações que carrega?

No desencadear das formas de observar a imagem em movimento, o que se ponderava no princípio, era uma forma mais categórica de se pensar a vestimenta. Quando se falava no vestir, havia uma associação imediata a noção de figurino. Mas podemos nos questionar: Figurino não é roupa? Vestimenta? Ou seja, não está na amplitude da moda?

Não é modismo? E ainda, não é algo que diz respeito a dinâmica da composição do aparecer do indivíduo e, portanto, também de um personagem que representa um indivíduo específico no qual precisamos acreditar?

O figurino aparece como um elemento de associação com o personagem dentro de uma cena. Sua apresentação está mais voltada para relação com o personagem e a cena do que propriamente na sua disseminação. O que queremos dizer é que mesmo que o figurino esteja inserido na amplitude de significados que estão imersos no universo “moda”, sua preocupação imediata, não foi necessariamente de propagação daquela vestimenta visual enquanto tendência.

O que não quer dizer que não tenha influenciado as formas de se vestir e vice-versa. O que reforçamos aqui é que esse pensar da vestimenta não era ocasionado em primeiro plano. O figurino se caracteriza enquanto “linguagem visual, relacionando-o com as questões da representação da personagem” (NACIF, 2012, p.291). Por isso a necessidade de compreendermos essa noção de figurino antes mesmo de enquadrarmos em um movimento da moda. No início, principalmente das construções cinematográficas, o pensar moda ainda não se fazia visível, como já mencionamos. Não porque não existia notoriedade, mas porque as preocupações eram outras. Era o estar “belo” para a cena, era a satisfação do roteiro.

O objetivo era que a parceria com a linguagem do cinema e o vestir desse certo. A vestimenta, ou como foi percebida originalmente como figurino, é um elemento indissociável das práticas de análise de uma obra fílmica. Compreender uma obra sem se ater aos detalhes do vestir é como uma obra inacabada, ou um filme sem fim, pois seu diálogo com toda a narrativa do cinema é muito mais potente do que imaginamos. Foram breves e sucintos os comentários sobre a vestimenta dos personagens nos anos 1920, 1930 e 1940 (VERDONE, 1986).

O cinema principalmente no seu surgimento fazia esse entrelaçamento de harmonização entre o cenário, o figurino, e os elementos presentes na cena. A atriz/ator surgia mais enquanto elemento pertencente a toda aquela cena do que propriamente uma forma de se pensar a vestimenta. Sobre esse processo podemos observar que:

O vestuário transformava a atriz num dos elementos que integravam um conjunto mais vasto, constituído pela decoração dos interiores, pelos figurinos e pela linguagem corporal, estando todos esses elementos em perfeita sintonia uns com os outros (LEHNERT, 2001, p.33).

O vestir-se dentro do cinema, começou por um movimento de harmonização de imagem. O viés do figurino⁸ surge enquanto um efeito de contemplação de uma imagem, como um fenómeno que também se associa a uma ideia de narratividade, pois está inserido em todo o contexto de uma cena, de um filme.

O figurino mesmo sem ter alcançado o devido destaque nas plataformas cinematográficas no princípio, já se revelava um elemento chave para as dinâmicas do vestir. O ato do vestir na cena, também surtia esse efeito de entrelaçamentos entre histórias, contextos sociais e culturais, pois mesmo sem evidenciar movimentava-se com o devir, conectava presente, passado e futuro. Poderíamos ainda assim dizer que essas dinâmicas estão separadas das noções das regras multifacetadas da moda? A moda se traduz nesses entrelaçamentos.

A moda faz parte de um presente, um passado e futuro. Os figurinos surgem não apenas como forma de fortalecimento de narrativas, mas também como um viés histórico e memorial que de uma forma ou de outra oferecem subsídios visuais para a potencialidade da moda dentro da cena. Com esse instrumento visual caracterizada enquanto cinema, conseguimos também compreender as linguagens da moda com o passar dos tempos.

3.1 FIGURINO X VESTIMENTA

Embora tenhamos o hábito de associar os conceitos de figurino e vestimenta a um estudo único de significação, não devemos generalizar as potencialidades de cada um, pois os dois são sistemas de significados amplos, que embora se cruzem, necessitam ser observados nas formas em que contemplam suas ações.

⁸ Caracteriza enquanto figurino todos os elementos que se associam a ideia de traje e que de alguma maneira são envolvidos em uma cena. A vestimenta nesse sentido atua com a finalidade de vestir uma/um atriz/ator para uma cena. É um elemento que está associado ao movimento de composição cênica de um filme. Toda essa relação vai desde um acessório no cabelo as meias que encobrem os pés. O figurino ocasiona um movimento de contemplação de um ilusório, pois permite que o ator possa experimentar vários personagens de acordo com composições do figurino em cena.

A vestimenta assume uma categoria de realidade direta com o corpo, ou seja, se torna uma medida mais significativa devido ao seu pensar para além de um âmbito cinematográfico. Embora o figurino tenha vários signos envolvidos, sua ação está diretamente ligada às nuances de uma cena. Já a vestimenta dialoga com um corpo real, na sua vivência cotidiana, indo na contramão da noção de representatividade proposta pelo cinema. As finalidades de uma vestimenta agregam uma conexão mais direta com o vestir do corpo, noções que envolvem o cobrir, o pudor, e o aparecer em sociedade. Poderíamos nesse sentido dizer que o “Vestuário, um conjunto de peças de roupas que se veste e o figurino seria o traje usado por um personagem criado”. (GHIISLERI, 2005).

O entender de uma vestimenta está muito mais agregado às peças inseridas em um closet. O interessante está em perceber que a vestimenta passa por metamorfoses a partir dos movimentos que a sociedade alcança. A vestimenta se reformula sem precisar estar necessariamente atrelada a uma cena fílmica. O autor Bogatyrev (1986: 93), nos auxilia em uma maior reflexão sobre a vestimenta ao dizer que:

Em muitos aspetos, o vestuário situa-se nos antípodas da roupa sujeita à moda. Uma das tendências fundamentais da roupa de moda é a de se modificar rapidamente e, além disso, a roupa nova da moda não deve parecer-se com a que a precedeu.

Nesse sentido, compreendemos que é dentro de uma vestimenta que o corpo pode vivenciar suas experiências. O compor de uma personalidade pode estar envolvido pela plataforma do vestir. Essa ideia de agregar à vestimenta as dinâmicas da realidade está ligada justamente nesse sentido de que cada indivíduo possui sua história e por assim dizer, suas experiências. Conseguimos reconhecer a corporeidade a partir daquilo que consideramos enquanto vestimenta. A vestimenta se torna a casa de cada corpo e vice-versa.

Já a concepção de figurino encontra-se associada, principalmente, às noções do teatro e do cinema. A ideia de figurino nasce juntamente com as dinâmicas da cena. É uma composição vestimentar inerente a uma produção cinematográfica. O figurino nasce com uma ideia de vestir a cena, tornar potencialmente mais sólida as imagens apresentadas.

O figurino vem carregado de certa concepção estética, das escolhas cênicas do criador e sua equipe. O vestir e o despir do performer permite

criar uma familiaridade com a roupa e esta se torna sua segunda pele ou a própria pele. Cada vez que ele veste e despe seu figurino passa a ter mais conectividade com o mesmo e com a obra, porque as impressões criadas estão gravadas no figurino, tal qual na sua pele, que abre passagem para entrar e sair daquele mundo que se criou, ou seja, a obra artística. O ator, ao vestir seu figurino, acessa mais intimamente o seu personagem a obra artística; e inversamente, á medida que ele se despe retorna novamente a sua vida cotidiana. Assim, o figurino passa a ser um mediador entre corpo ambiente, entre performer e obra artística. (CRAVO, 2008, p. 155).

O figurino dentro desse ciclo de entrelaçamento com o cinema caracteriza-se enquanto “um sistema vestimentar com regras próprias, referente a diversos sistemas vestimentares, os quais estão relacionados com culturas presentes e passadas” (NACIF, 2012, p.293),ou seja, os efeitos dessa concepção caracterizada enquanto figurino é um relacionamento direto não só com a cena cinematográfica em si, mas também com todas as noções de ser/estar em sociedade, pois caminha no mesmo movimento e na mesma demanda provocada pelos diversos âmbitos sociais. Observa-se através das concepções da autora Nacif (2012, p. 293) a amplitude de significação do conceito de figurino:

As posições na hierarquia social, das mais importantes às mais insignificantes, tendo como parâmetro categorias de autoridade que também podem ser categorias profissionais, são marcadas por meio do traje. A qualidade do valor conferido por uma sociedade às suas categorias transforma os signos destas em símbolos, tornando-os objeto de grande investimento. A sinalização de uma categoria pode estar ligada a uma função, em que a indumentária ou os acessórios são usados somente quando a função é exercida, ou como uma indumentária que representa uma etnia, ou uma casta, ou classe é usada em todas as circunstâncias.

O traje, por assim dizer, ou melhor, o figurino, não surgiu do nada, ou foi algo que chegou apenas para complementação. O seu significado está enraizado nas plataformas de mudanças de todo um contexto histórico. Assim como a narrativa do filme, o figurino também faz história na medida em que faz uma releitura dos modos de se viver em sociedade, pois “se a personagem se define por meio de palavra, o figurino se constrói por meio da linguagem visual” (NACIF, 2012,p 293), ou seja, através da linha, da cor, da forma, da textura, da escala”; nesse sentido, seus parâmetros interpretativos não são poucos e muito menos limitados.

3.2 A RELAÇÃO MODA, HISTÓRIA E CINEMA: COMPLEXIDADES E ENTRELAÇAMENTOS

A moda e o cinema se traduzem enquanto duas potências de grande difusão em qualquer esfera social. Embora esses dois polos estejam de alguma maneira ligados, as interpretações sobre tal relação levaram algum tempo para ser reconhecida. Como mencionado no capítulo anterior, o surgimento das grandes produções cinematográficas não agregou de imediato a noção de objetividade ao vestir, nem se permitiam compreender a moda enquanto signo. Caracterizados enquanto figurino (definição exclusiva para a indumentária em cena) as formas de se vestir, a indumentária, para os produtores da época não era algo a ser discutido e sim como um complemento de formação cênica. Pouco se discutia sobre elementos dos figurinos e falar sobre figurinistas ou modistas era inusual.

Antes dos anos 1940 e 1950, pensar em análise vestimentar cinematográfica e sobre a importância que a mesma carregava era algo imperceptível nas atmosferas sociais. Conseguíamos apenas observar a potência da vestimenta cênica nos gostos que a vestimenta em cena era capaz de despertar no público em geral. Muitas mulheres dos anos vinte rabiscavam folhas de papel em busca de seus próprios “croquis amadores”.

A percepção da moda enquanto potência social está justamente em uma cotidianidade, em um desejo de trazer da tela do cinema para o dia-a-dia. A incorporação das noções de moda dentro do cinema em um sentido de articulação e propagação ocorreram de forma gradativa. Mesmo sem uma propagação daquilo que se entende por “vestimenta”, “a partir dos anos 20 o cinema tinha-se tornado um importante veículo difusor de moda” (CHATAIGNIER, 2010, p.33).

Nesse contexto é que se fortalece o protagonismo da moda, em um cenário de propagação de narrativas, mas que de alguma maneira possibilitou visualizar a importância do vestir dentro e fora de uma cena fílmica. Porque antes mesmo de compor uma cena, a vestimenta por vezes a molda, sendo sinônimo de uma ação indispensável para uma contemplação efetiva do fazer narrativo do cinema. O mergulho dentro de uma cena faz da composição do vestir um elemento único, transformador e potencial das memórias coletivas.

Mesmo com uma ideia de representação, o dito “figurino” cinematográfico foi incorporado não apenas pelos telespectadores, mas também as atrizes utilizavam a mesma vestimenta no cotidiano (CHATAIGNIER, 2010), o que de alguma maneira viria ainda mais fortalecer as composições não só do vestir, mas do comportar-se através dessas influências no dia-a-dia. Nesse sentido, reforçamos a ideia de que a relação do cinema com a moda está para além de uma determinada atualidade; ela nasce antes mesmo de uma propagação de uma ideia de moda no cinema e vice-versa. O entrelaçamento da moda com o cinema serviu não apenas como novas formulações sobre o vestir, mas também enquanto um meio de propagação de ideias de consumo que envolvem desde a indumentária até os hábitos que são incorporados na sociedade em uma categoria de *modismo*, a exemplo do cigarro enquanto um ato “glamoroso”, dentre outros produtos que são criações dessa relação complexa entre moda e cinema.

Figura 11: A artista Carmen Miranda protagonista em um anúncio de sabonete.



Fonte: <https://www.propagandashistoricas.com.br/2015/03/sabonete-lux-carmem-miranda-1955.html>

Figura 12: Audrey Hepburn, uma das grandes atrizes do cinema Americano. Na foto a forte relação do cinema com uma ideia glamorosa do cigarro.



Fonte: <https://veja.abril.com.br/galeria-fotos/cinema-e-cigarro/>

Figura 13: Greta Garbo, um dos grandes nomes do cinema nos anos 1920 também aderiu ao modismo do consumo do cigarro.



Fonte: <https://cinemaclassico.com/fotos/cigarro-e-cinema-atores-que-eram-fumantes-Inveterados/>

Desse modo, parecia quase impossível um controle das interpretações do vestir em cena por todas as significações que configuravam o figurino de uma/um atriz/ator. Os alcances eram inimagináveis e todos os novos gostos produzidos pela imagem do cinema já conseguiam fazer parte do cotidiano dos seus públicos. A moda é assim, não se limita a um

único ambiente ou *métier*, principalmente pelo seu caráter de renovação e de consolidação de gerações a partir da simbologia do vestir.

Embora o intuito do cinema não fosse o de uma valorização da indumentária, novos caminhos foram alcançados devido a essa relação conflituosa, mas que dinamizou os espaços dessas duas pontes. Os movimentos da moda são inerentes as mudanças sociológicas e por tudo isso estão presentes nas experiências promovidas em sociedade, principalmente pelas noções cinematográficas.

Assim como os movimentos da tela no cinema, a concepção da moda não se torna estática, por isso seu controle nunca existiu. Sua capacidade transformadora não caberia apenas em uma cena ou uma tela de cinema. Isso porque:

A moda, enquanto fenômeno social, não é somente aquilo que se está usando em um determinado momento e em outro não, mas também a renovação constante do vestuário, rotineira e ritualizada. Essa característica é inerente à sociedade em que vivemos e se acentua, sobretudo, numa época de economia globalizada e de velocidade das informações proporcionada pelas novas tecnologias. (LIPOVETSKY, 1989, p.17).

Conforme Lipovetsky (1989), a moda faz parte dos movimentos da sociedade e como já foi mencionado anteriormente, se recria através das novas formas de pensar a sociedade e também podemos dizer que ela também é uma grande influenciadora desse processo. Essa relação entre cinema e moda promoveu mudanças comportamentais, emocionais e sociais. A força que essas duas potências apresentaram, também pode ser considerada um dos pontos-chaves para um deslocamento também da concepção de mulher da cena para sociedade. Pois no deslocamento das atrizes femininas muitos foram os estereótipos criados. Desde mulheres fatais a Deusas sedutoras do cinema.

Toda essa composição da mulher na cena, juntamente com a vestimenta, fez com que fosse despertado também uma concepção de *Deusas do cinema*, que até hoje perduram, principalmente nas noções da mulher sexy dos anos 1930, 1940 e 1950. Podemos assim dizer, que o cinema e a moda, são dois fortes sistemas de significados. Fazem parte de uma cronologia histórica, mas que de alguma maneira provocam uma desordem nos modos de pensar. Conseguimos distinguir no processo de composição de uma cena e na indumentária que a protagoniza, as nuances da mulher dos anos 1920 e a dos anos 1940. Deixou-se de

vislumbrar uma concepção de realeza para conceber uma percepção de glamour. Sobre isso vejamos:

Na Alemanha e na Áustria, por volta dos finais dos anos 30 e durante a guerra, Zarah Leander tornou-se protótipo da mulher fatal, prefigurava já um dos tipos preferidos da mulher que iria surgir no pós-guerra. As atrizes que dominavam o cinema internacional tinham uma aura bastante mais mundana do que as do cinema europeu. Greta Garbo, a mulher misteriosa e inatingível, Marlene Dietrich, a qual depois de ter emigrado para os EUA, em filmes como *Vênus Loira* (1932) ou *O jardim de Alá*, aperfeiçoou o papel de vampe que tinha sido representado em *O anjo azul* (1929). Joan Crawford, Tailulah Bankhead, Ginger Rogers ou Jean Harlow viriam a ser imagens de ideais de feminilidade (LEHNERT, 2001, p.33).

Diante disso, como ainda podemos dizer que a moda e o cinema não podem estar entrelaçados? Ou ainda, nos esquivarmos da noção de que essa relação influenciou nos comportamentos e nas relações entre o público e os personagens do cinema e assim sucessivamente? O que queremos reforçar é que o cinema sempre foi fortalecido pelas dinâmicas da moda e a moda, por sua vez, alcançou um espaço de propagação com o movimento das telas. O que por sua vez não reduz a sua forte influência existente antes mesmo de qualquer reconhecimento ou enquadramento.

A preocupação com a moda e a roupa no cinema teve sua efetiva aparição a partir dos anos 1920, mas a/o figurinista só se tornou oficialmente reconhecida no cenário cinematográfico, com os fundadores dos primeiros guarda-roupas do estúdio hollywoodiano - “Gilbert Adrian e Travis Banton criaram o guarda – roupa dos filmes de Hollywood” (LEHNERT, 2001, p.33).

Nos anos 1920 a concepção era mais de figurinista o que de alguma maneira não descaracteriza a sua importância. O que não se reconhecia era a ideia de moda como “casa” do figurino. Preferia-se não ampliar muito essas concepções. O fato é que o figurino está dentro da moda e moda consequentemente dentro do figurino. Foi sempre uma relação próxima, embora os produtores da época não dessem atenção para tal interpretação. Um dos grandes nomes de figurinistas que viveu esse universo cinematográfico foi Edith Head, que fez produções para famosas como Andrey Hepburn e Elizabeth Taylor, tornando-se renomada no âmbito do cinema.

O cinema, mesmo sem efetivamente legitimar, produzia moda e apresentava elementos da moda (LEHNERT, 2001). Era inegável o protagonismo da moda dentro do âmbito do cinema. As divas nascem nesse contexto, e sua consagração de mito também faz parte do seu processo. Cada detalhe de composição daquelas personagens se tornaria lendário, único. Atravessaria gerações, se reformulando e permanecendo na memória coletiva. Veremos mais a frente um pouco mais sobre esse processo de divas do cinema.

A moda e o cinema se tornaram grandes parceiros, e ao longo do tempo intensificaram as produções cinematográficas tornando essa relação um sucesso que promove mudanças sociais, implementa novos processos de experiência e amplia o leque dos movimentos de consumo. O cinema exerce um sentimento de contemplação e fascínio e toda a indumentária proposta por uma narrativa cinematográfica, acaba por possibilitar a influência nos modos de agir e pensar de uma sociedade.

Considerada enquanto sétima arte, o cinema alcançou voos maiores sob uma perspectiva que envolve a amplitude que é ocasionada pela moda. Essas duas potências descrevem muito bem características marcantes de várias gerações. A partir dos anos 1920 até sua era de maior apogeu sobre o movimento das divas, nos anos 1950, a moda e o cinema se misturam a um contexto que envolve guerras, crises econômicas e sistemas de sedução de imaginários. Nesse sentido, essa relação adequou comportamentos e moldaram-se também as mudanças da esfera social. A moda que se propagou nas telas do cinema, despertou desejos de pertencer também aquele universo glamoroso das telas e a indumentária possibilitou ainda mais essa aproximação entre o astro e o telespectador.

A partir de reproduções do vestir o público realizava um anseio de estar/parecer com seus ídolos das grandes telonas. Um grande marco desse entrelaçamento do cinema com a moda é caracterizado pelo vestido desenhado pelo então figurinista da época Gilbert Adrian, nomeado de Letty Lynton, que também foi título do filme de 1932, protagonizado pela atriz Joan Crawford, com mangas altas e características marcantes. Seria uma das produções vestimentais que alcançaria essa aproximação do público com as divas do cinema, devido sua reprodutibilidade para os públicos. Nesse deslocamento das telas para as ruas a moda efetivamente mostra que sua dimensão é intangível, incontrolável e foge totalmente a qualquer linearidade.

Figura 14: Atriz Joan Crawford no filme Letty Lyton (1932). Vestido que protagonizou um momento marcante para a relação cinema-moda.



Fonte: <https://hollywoodrevue.wordpress.com/2012/11/01/letty-lynton-1932/>

Nesse sentido, o que podemos compreender é que o cinema conseguiu promover a moda e sob esse viés a moda intensificou e fortaleceu as narrativas cinematográficas. O roteiro só ficou mais interessante quando se percebeu a importância das dinâmicas do vestir dentro da cena. O adornar é mais do que composição, é um ritual de contemplação e realização de desejos que transformaram e continuam a transformar comportamentos e mexer com as formas de sentir de seus públicos.

3.3 A CONFIGURAÇÃO DOS ELEMENTOS DA MODA NOS ANOS 1940

Os anos de 1940 se configuram enquanto intermédio das mudanças e fortalecimentos da relação entre moda e cinema. Traduz-se em um momento de transição entre a primeira guerra mundial, a crise da bolsa de valores de Nova York (1929) e

posteriormente a segunda guerra que surge entre os anos de 1939 a 1945. Todo esse contexto também viria a proporcionar as mudanças nas noções de moda e indústria cinematográfica. É um cenário de conflitos de nações, egos e principalmente pensamentos que os anos de 1940 apresentaram. Foi um momento em que tudo estava voltado para as noções de guerra, que serviu de subsídios para as formulações do que hoje chamamos de “tendências⁹” da época. Diante de um âmbito que envolvia conflito, homens trajando fardamentos e uma determinada concepção de coragem, os subsídios para a multiplicidade do pensar e produzir moda se descortinaram com vigor e é surpreendente a forma como a mesma se adequou aos espaços e aos modernos processos comportamentais. Sobre isso vejamos:

A moda da segunda metade dos anos 30 começou a ganhar uma certa masculinização influenciada pelos uniformes dos soldados, como um prenúncio dos anos de guerra. De 1939 a 1945, a palavra de ordem foi *recessão*. Obviamente que a moda não ficou de fora desse contexto. As roupas femininas, de fato masculinizaram-se e a grande moda foi o uso de duas peças, para qualquer momento, fosse do dia ou da noite. Saias bem mais justas e casaco compunham a toailete feminina em tecidos simples e que, normalmente, eram racionados. Havia inclusive regras para gastos de tecidos e também para a limitação de metragem de compra. Teoricamente as mulheres tinham uma caderneta onde ia sendo abatida a quantidade de tecido que cada uma tinha direito de comprar anualmente (BRAGA, 2004,p.79).

A priori, isso significa que a moda consegue, mesmo em um ambiente de cortes, controles e repressões representar e legitimar um cenário vivenciado. Diante de cortes de gastos e através de pressões em volta das composições do vestir, a moda ainda assim conseguiu se sobressair. Alcançava naquele âmbito um efeito raro, a criação dentro da repressão e da tensão, o criar a partir daquilo que detinha naquele momento. Retalho, tiras, nuance ou quaisquer que seja as nomeações.

A inovação e o configuração da moda de uma época estavam naquele movimento sob a égide tanto da adequação quanto da ruptura, pois embora houvessem os controles, não faltaram as interpretações em volta das composições; o diferencial seria encontrado:

⁹ Movimento que se caracteriza enquanto disseminador das noções de moda e reprodução dessas experiências do vestir que cobre corpos, mas que além de tudo revela novos comportamentos na esfera social. Todo esse contexto consegue produzir em seus públicos o desejo de ser ou parecer um ídolo e conseqüentemente estar dentro das atualizações da moda, sendo levada por esse agir de um ciclo que não se limita nem se finda.

“debrum colorido, bolsos e golas também de outra cor etc., como forma de aproveitamento de sobras de tecido” (LEHNERT, 2001, p.79).

Todo esse cenário de controle dos modos de pensar e agir e disseminações ideológicas principalmente no que tange ao nazismo, determinou a tentativa de controle também das dinâmicas da moda, na busca de conter ideologicamente os modos de inovação dentro de países como a França e sua capital Paris (considerada berço da alta-costura) e Estados Unidos (um dos grandes consumidores). Nesse limiar de diversas complexidades, as inovações no cenário da moda não paravam e diante da “falta de tecido para o vestuário, ele foi substituído pelos tecidos de decoração”. Poderíamos assim dizer, que toda uma composição glamorosa do vestir estava por vir sob uma perspectiva de adequação ao meio em que se vivia. O que fortalece ainda mais a nossa interpretação sobre a potência da moda, na medida em que percorre as entranhas de caminhos tortuosos de uma sociedade e ainda consegue fazer história juntamente com a própria.

O que torna interessante perceber é que as composições das grandes divas do cinema surgem nesse contexto. A moda também surge no cotidiano e as grandes divas da época foram compostas dessas nuances. Pensar que o turbante um dos grandes elementos de composição da aparência de Carmen Miranda, o nosso objeto de estudo neste trabalho, surgiu pelo fato de que a mulher passou a trabalhar devido a evasão dos homens como mão de obra para as guerras e com isso o adereço passou a ser um objeto para prender os cabelos durante o trabalho. Ou seja, é interessante perceber esse ciclo produtivo, onde o criar pode está enraizado em diversos efeitos, cenários e composições históricas. Lehnert (2001, p.80-81) nos apresenta um panorama sobre vários elementos de composição da moda que surgiram nesse cenário. Revela ainda, vários outros acessórios que surgiram nesse contexto e auxiliaram na formação da imagem do mito Carmen Miranda.

O uso dos turbantes, chapéus, redes e lenços sobre a cabeça foram de extrema importância, uma vez que, devido novamente a ausência masculina, que foi para o campo de batalha, a mulher voltou a trabalhar na indústria e, por motivos de segurança, era preciso prender os cabelos. Lógico que outros fatores como a ausência de cabelereiros (que também estavam na guerra), e os produtos cosméticos de baixa qualidade, fazia-se necessário esconder os cabelos. As bolsas também fizeram parte da toalete feminina e, se possível a tiracolo, pois penduravam-se sobre os ombros para andarem de bicicleta devido a escassez de transportes. Obviamente

que as bolsas maiores também serviam para carregar alimentos: questão de sobrevivência. Os sapatos também adquiriram aspectos pesados e masculinizados, e o com plataforma foi muito usado. Carmen Miranda (1909-1955), fazendo-se presente no cinema nacional e, posteriormente, no de Hollywood, ajudou a difundir a plataforma, uma vez que era uma de suas identidades visuais. As meias finas de *nylon* (marca registrada da Du Pont para a poliamida, fibra lançada pela empresa nos Estados Unidos em 1938) absolutamente escassearam no período da guerra, uma vez que a produção do nylon foi toda destinada para o fabrico de paraquedas. Como solução, as mulheres pintavam suas pernas com pastas cor da pele, ou com extrato de noqueira, além de desenharem com lápis uma fictícia costura traseira das meias. Tudo pela moda!

Com essa narrativa clara, cabe entender que dentro do caos promovido por esse período em que guerras e noções ideológicas agressivas transitaram, a moda renasce e se reinventa de uma maneira ainda mais peculiar. Conseguiu interferir e alcançar voz nesses cenários consolidando a famosa Paris como capital da moda. Nesse sentido, reconhecemos que tais movimentos influenciaram diretamente na composição da baiana de Carmen Miranda. Encontramos na guerra tendências e em Carmen Miranda registros fortes da moda constituída neste período. Tudo faz parte desse processo de mutação das formas de vestir.

As formulações no sentido de moda nesse período trouxeram na apropriação do guarda-roupa masculino, uma mudança no comportamento feminino. Uma questão que envolve uma determinada resistência e características de encorajamento. De alguma maneira, as mulheres alcançavam um papel de protagonismo dentro do ambiente familiar com a ida dos homens para a guerra. As mulheres emergiram como um canal de equilíbrio e como um suporte em meio às tensões da guerra. Mesmo de forma sutil ela alcançava seu espaço a passos largos. As grandes divas do cinema, também viriam nesse contexto. Embora suas imagens fossem associadas a um determinado *sex appeal*, ou melhor, ideia de símbolo sexual, sua significação teria também um sentido maior.

Sob essa perspectiva, algumas amarras foram dissolvidas, seja com o *Happy birthday to you* de Marilyn Monroe (1962), *Com o que a baiana tem?* De Carmen Miranda (1939), ou com mais contemporaneamente *Os sutiãs de cone* da considerada diva do pop Madonna (1990). Tudo nos leva a crê que a moda é fator fundamental nesse campo de resistência da mulher. A moda liberta das amarras e possibilita contemplar vários cenários

através das dinâmicas do vestir. Sem dúvidas não podemos deixar de considerar esse fator importante dentro da construção da história da moda a partir dessa década que se apresenta enquanto um *divisor de águas* para diversos polos.

Com o término da Segunda Guerra Mundial, muitas coisas tornaram-se flexíveis, o que não anula as tendências daquela época e as mudanças no cotidiano dos guarda-roupas. Uma das heranças desse período foram às *saias-calças* que se aproximam de uma peça configurada no contemporâneo enquanto *short-saia*. Nos anos 1940 ela surge como peça fundamental para o uso da bicicleta pelas mulheres. Foi justamente no período pós-guerra que as noções de produção em larga escala de criações da moda tornaram-se mais evidentes. Nesse período as inspirações e a reprodutibilidade estavam a todo vapor e novas formas de rupturas continuavam a surgir sob o viés da moda:

Depois da guerra, exatamente em 1946, o estilista francês Louis Réard inventou uma roupa de banho de duas peças, devido ao bombardeio atômico no atol de Bikini no Oceano Pacífico, deu-lhe o nome de *bikini*. Escândalo para a época, mas, aos poucos, foi sendo assimilada; todavia, foi de grande difusão e aceitação só mesmo a partir dos anos de 1960 (LEHNERT, 2001, p.81).

Figura 15: O surgimento da peça saia-calça como meio de praticidade no uso da bicicleta



Fonte: <http://democraciefashion.com.br/2011/03/23/anos-40-a-moda-e-a-segunda-guerra-mundial/>

Figura 16 :Imagem do primeiro biquíni criado por Louis Réard na década de 1940. Utilizado pela modelo e dançarina de cassino em Paris Micheline Bernardini.



Fonte: <https://www.delas.pt/esta-foi-a-primeira-mulher-a-vestir-um-biquini-passaram-se-70-anos/>

Nesse sentido, compreendemos que as insurgências provocadas pela moda movimentam as questões ideológicas, como concepções subjetivas que mexem com o viés identitário. A vestimenta passaria a ser um fator determinante nesse processo de autoconhecimento. Na verdade sempre esteve atrelada a estes preceitos. Porque seu alcance se torna maior do que o adornar-se. A moda continua fazendo história juntamente com os caminhos tortuosos da esfera social.

O movimento de recuperação de uma determinada alta - costura, ocorreu de forma positiva e o fortalecimento dos ateliês parisienses acontece de uma forma comercial para países como Estados Unidos. A comercialização das inovações e produtos relacionados às noções de moda de Paris foi um dos pontos cruciais para a disseminação do país como berço da moda.

Esse período pós-guerra caracteriza-se como um momento também de renovação. O instrumento central agora seria os traçados e influências que giravam em torno de uma expectativa de elegância. O intuito era deixar resquícios da guerra para trás e abrir um novo caminho para as dinâmicas do pensar moda. Justamente nesse período que surge um dos grandes influenciadores da moda e da alta-costura francesa, Christian Dior, que trazia juntamente com suas novas concepções, um novo olhar, caracterizado de *New Look*. Seu lema criativo era o da relação entre a arte e a moda. Criando assim um novo conceito do

pensar moda que envolve sonhos, encantamento e muito glamour para esta nova mulher pós-guerra. Toda essa nova interpretação da moda, seria um respirar após um momento instável e de pouca produção. Novas tendências surgiam e o mundo começava a querer fazer parte de toda essa elegância e charme propostos, por uma maior flexibilidade nos modos de pensar e, conseqüentemente, produzir que começava a surgir. Sobre esse novo contexto, podemos observar o seguinte:

As características do *New Look* eram sem dúvida um conceito revolucionário, e do ponto de vista de confecção design, formas e estilo apresentavam aspectos inovadores e sutis; entre eles destacamos os seios elevados, os ombros estreitos e as pernas pouco visíveis ; o comprimento da saia era de 30 cm acima do solo. Todos esses detalhes rompiam com os dogmas da época, pois tinham como princípio uma evolução linear de modelos e estilos. Christian Dior passou a ser a grande e brilhante estrela da moda. A partir do *New look*, sua carreira tornou-se o símbolo de uma época. Nos anos 50 Dior foi considerado o maior *courturier* do mundo ocidental. Sua grife foi além dos modelos de cada estação, perpassando para acessórios, perfumaria e até mesmo para um prêt-à-porter de luxo. (CHATAIGNIER,2010,p.122).

A partir das palavras anteriores, podemos compreender a dimensão que essa nova concepção da moda iria causar mundialmente. Sua disseminação seria ainda maior. Influenciando em vários pontos do mundo, movimentando consumo, reprodução e o desejo de fazer parte das novas tendências que surgiram. A comercialização aconteceria pelo uso de moldes de revistas e jornais e assim várias nações imitavam os modelos da alta-costura que na época eram quase inacessíveis. Nesse contexto ainda surge um determinado movimento de pirataria, onde as peças eram furtadas e revendidas em vários países, a exemplo do Brasil. Uma determinada reprodutibilidade acontecia por meios dos *croquis* tão desejados e a única alternativa de tê-los seria por meios de contrabando, imitações ou por quem detinha um alto valor aquisitivo para adquirir as originais. Dessa forma as novas concepções de moda chegavam a países que embora não fizessem parte desse universo da alta-costura, conseguiam realizar suas aspirações a partir dessas alternativas. Chataignier (2010, p.123) reforça a nossa interpretação ao dizer que:

Nos anos 1940 as cópias da *última moda* provinham de duas fontes distintas a do cinema, jornais e revistas mais acessíveis a todos e a da peça autêntica comprada na Europa por mulheres endinheiradas e com gosto refinado. Os modelos dessas consumidoras serviam de inspiração para as amigas e costureiras que, sem culpa, copiavam os volteios da moda.

Dentro dessa segunda opção de cópia, havia a mais radical, perfeita e sem possibilidades de erros: o comerciante experiente comprava em Paris o que achava que teria bons resultados comerciais (peças de atacadistas e mais populares) e fazia cópias no Rio de Janeiro. Certamente tinha o faro financeiro, mas ainda não as finuras de um negócio que primasse pela qualidade e elegância, no qual o luxo torna-se um signo sagrado.

Esse contexto que proporcionou um consumo mesmo que de forma reprodutiva de alta-costura, proporcionou também no Brasil esse sentimento de estar dentro dessas tendências que Paris apresentava nesse novo período de renovação da moda. Tudo começava a girar em torno de uma mescla entre o figurino das estrelas do cinema e os croquis da alta costura parisiense. Essas complexidades continuavam em estado de conversação. O figurino conversa com as inovações vestimentais da época e a moda influenciava as noções dos figurinos das grandes estrelas. Essa parceria entre cinema e moda continuava a dar certo e transitava em revistas mexendo principalmente com o imaginário feminino da época.

Nesse limiar reflexivo sobre as formas de propagação da moda nos anos 1940 é que podemos perceber como são vários os elementos que permitiram a composição da aparência de Carmen Miranda. Mesmo diante de tanta irreverência, a imagem da artista sem sombra de dúvidas também se configura por esse contexto. Todas essas mudanças dentro e fora do campo da moda serviram como base para a construção da sua aparência em várias fases e em vários cenários. Um dos elementos de desenvolvimentos dessas noções de moda propostas por Paris foi o surgimento da *Casa Canadá* no Brasil. Esse espaço seria quase uma representação de um ateliê parisiense, dirigida pela experiente em moda Mena Fiala, brasileira e residente no estado do Rio de Janeiro. Seu ateliê vestia com maestria a elite carioca.

Ali se construía um prêt-à-porter de luxo, tendo com base roupas legítimas de Dior, Chanel, Givenchy, Lanvin, Patou e outros, copiados literalmente ou então através de interpretações fiéis às peças criadas pelos papas da alta -costura francesa” (CHATAIGNIER, 2010, p.123).

A indumentária comercializada e produzida na Casa Canadá, correspondia fielmente aos processos criativos de Paris, com alto requinte e sofisticação surgida na época.

3.3.1 ANOS 1940 E AS DIVAS DO CINEMA

É inegável a amplitude que a década de 1940 representa. Sem sombra de dúvidas foi o tempo de transformações acarretadas por caminhos tortuosos, mas que contribuíram para a abertura de novos espaços, concepções e pensamentos. As guerras do período tumultuaram, mas a partir desse conflituoso devir pode-se conhecer as multiplicidades de um pensar criativo não só da moda, mas do cinema também. Mesmo com toda a noção de repressão, infiltração ideológica ou relações apaziguadoras camufladas, houveram rupturas, criatividade, inovação e principalmente um marco sobre as concepções que giram em torno da vestimenta, do ídolo e do cinema. Surgia nesse cenário acompanhado de *glamour*, as divas, mulheres que no compor de sua aparência criaram tendências, mudanças de comportamento e um despertar de desejos no público que caminhava para uma sensação de parecer/ser, ou melhor, um sentimento de pertencimento que consolidava a representatividade dessas artistas. Com um cenário mais brando, o protagonismo seria da ascensão das estrelas de Hollywood.

As divas do cinema surgiriam como uma tentativa de relação mais próxima entre o ídolo e o telespectador. Passariam a despertar o fascínio pelas instâncias da moda e do cinema. As divas aparecem como um fenômeno e acabaram por serem imortalizadas pelas suas vestes e comportamento. A moda auxiliaria ainda mais na propagação desse status de estrela hollywoodiana. Figurinos de Marilyn Monroe, Greta Garbo, Audrey Hepburn, dentre outras, se tornaram inesquecíveis no imaginário coletivo. Não conseguimos imaginar essas divas sem todos os elementos que formava sua aparência dentro do cinema hollywoodiano.

O star system fabrica a superpersonalidade que é a grife ou a imagem da marca das divas da tela (...) o “tipo” que personifica a estrela é sua grife do mesmo modo que o estilo de um costureiro; a personalidade cinematográfica procede de um artificialismo das superfícies de mesma essência que a moda” (LIPOVETSKY, 2009, p. 249/250)

A era das divas, poderíamos assim dizer, possibilitou despertar nos públicos o desejo de estar na mesma plataforma do seu ídolo. A indústria cinematográfica por sua vez não parou de produzir estrelas e suas indumentárias alcançariam, algumas vezes, um protagonismo ainda maior do que as próprias atrizes.

A vestimenta dessas divas é o que fascinava e fazia conhecer outro comportamento feminino. Mais do que uma roupa, era a consolidação dessas mulheres enquanto divas e conseqüentemente como figuras mitológicas. Segundo Morin (1989), as divas do cinema assumem uma categoria mitológica pelo fato de que suas imagens interferem tanto no viés mercadológico quanto nas dinâmicas de um imaginário coletivo. Influências que estão para além do término do filme no cinema, estão enraizadas nas plataformas do sentir e também do perceber. Somos capturados por todo esse compor visual, sonoro e comportamental. Essas Divas do cinema sem sombra de dúvidas oferecem uma margem ampla para as noções de moda, comportamento e cinema. A moda de alguma maneira as eternizou e, conseqüentemente, essas mulheres oferecerem a consolidação de um vestir que ainda continua a marcar gerações.

3.3.2 AS NUANCES QUE COMPÕEM A APARÊNCIA DE CARMEN MIRANDA

Nesse sentido, a aparência de Carmen Miranda decorre dos vários elementos e contextos elencados até aqui. Sua imagem percorre desde um sentimento de tensão da guerra até uma concepção de apaziguamento político com um crachá de diversidade. Vai desde uma noção de mulher forte e destemida do período de guerras a beleza e glamour das divas do cinema Hollywoodiano. As interferências são muitas. O que falar de sua baiana? Podemos dizer que é puramente, ou melhor, tipicamente brasileira? Constatamos que não. As interferências na sua composição são muitas. Estão enraizadas em diversos processos que vão desde uma cronologia histórica e perpassam por toda uma simbologia interpretativa. Não podemos negar a *força do dendê e da pimenta de sua baiana*, mas não podemos esquecer que esse processo de formação de sua aparência não se torna exclusivamente único e brasileiro.

As criações e reinvenções do cenário da moda são incessantes e, portanto, passíveis de novas interpretações e significações. O talento de Carmen Miranda também é inegável, mas por si só não conseguiria tamanho efeito da formação da sua aparência seja no palco, na cena ou em qualquer outro cenário. Carmen Miranda carrega consigo uma marca de estilo próprio, mas por trás de toda essa tida originalidade há elementos pertencentes a diversos campos que movimentaram as dinâmicas do vestir na década de 1940. Vestidos com grandes estampas, mangas chamativas e saias com volumes, dentre tantas outras

tendências daquela década são heranças que ultrapassam até as criações de Christian Dior, por exemplo, porque o gênio da alta-costura também “bebeu da fonte” de outras décadas, outros cenários, estilos e contextos.

A imagem de Carmen Miranda conversa com esses elementos. Conversa com a sensualidade dos batons vermelhos das divas do cinema, com a noção de turbante proposta para esconder os cabelos das mulheres que trabalharam na guerra e as frutas que compuseram seus turbantes faziam um grande diálogo com a noção de diversidade da nação brasileira. Ou seja, a imagem de Carmen Miranda é gerada nas instabilidades positivas das suas experiências. Conseguindo se apropriar também de elementos que de alguma forma a tornaram única e mítica.

Considerada no exterior como embaixadora do Brasil, a portuguesa Carmen, brasileira de corpo e alma, foi a criadora de suas roupas profissionais, no caso denominadas de figurino, trabalho constante e que teve como parceiro o dedo iluminado de Alceu Penna, o desenhista de *As garotas*, página de moda e comportamento publicada semanalmente na revista *O cruzeiro*. O traje de baiana foi seu grande triunfo e, a partir desse momento, a baiana tornou-se a fantasia de carnaval mais usada no país, de norte a sul. Carmen reeditou, estilizou e glamourizou a fantasia: inventando saias justas com babados de tule embaixo, colocou a barriga de fora, criou imensas mangas embabadas, turbantes drapeados, enfeitando-os com abacaxis, bananas e caju, confeccionados em feltro por Alceu, para não pesar em sua cabeça. Capitulo a parte foram às bijuterias, nas quais predominavam os balagandãs, além de colares e pulseiras em aljôfar dourado. Argolas imensas como brincos inspiradas nas antigas baianas e rezadeiras de candomblé, dava um tom afro-brasileiro às peças. Carmen complementava seus trajes com tecidos que tinham o seu brilho, como lamê, renda e cetim. Afinal de contas fazia jus ao apelido americano : *the brazilian bombshell*. Nossa pioneira *top model*. Em sua vida pessoal e social, Carmen usava roupas elegantes e francesas assinadas pelos grandes costureiros, privilegiava vestidos de noite drapeados em jérsei e tailleurs bem-cortados com cintura marcada e saia justa. Na verdade foi através dela que aconteceu a primeira manifestação do estilo de moda brasileiro no exterior. Certos detalhes do seu figurino inspiram o prêt-à-porter americano e mesmo o nacional, como shorts brancos com barriguinha de fora vistos em Copacabana e seus chapéus de grife copiados pelas chapeleiras da Rua ouvidor. Já as bijuterias agradaram às americanas e às francesas. Era o exótico que cumpria seu papel sedutor (CHATAIGNIER, 2010, p.125).

A artista soube usar elementos pertencentes da época ao seu favor. Ela conseguiu potencializar a aparência que a representava se apropriando de signos e, posteriormente, criando novas visualidades da moda, através de suas composições de elementos variados

que fizeram muito sucesso na época. Cada detalhe da composição de sua aparência faz parte de um processo inserido nas mudanças sociais e culturais. Outra característica em seu processo de composição é sua relação com sua interioridade. A artista queria transmitir toda sua alegria também nos seus modos de compor o figurino. Quase um ritual sagrado de aproximação com o palco e seus públicos.

É interessante também perceber, que ao mesmo tempo em que sua aparência sofria interferências externas, seu figurino passa a ter uma grau de criatividade nas suas apropriações de composição. Aqui voltamos a reiterar o fenômeno da moda, enquanto um ciclo que alimenta e é alimentado se reinventando diante da pluralidade dos contextos.

As tendências que surgiram na década de 1940 proporcionaram a Carmen Miranda, dentro de um contexto histórico, alcançar um status de estrela pela composição da sua aparência. Dentro das possibilidades que detinha na época a artista consegue propagar sua imagem pelo mundo e conseqüentemente trilhar diferentes caminhos durante sua carreira. Durante esse processo de pesquisa, se tornou perceptível o quanto a moda está incorporada nos vários cenários de visibilidade. O cinema é um deles e toda a noção de figurino proposta enquanto indumentária exclusivamente da cena, ultrapassa as barreiras da tela e amplia essa noção restritiva.

O figurino de Carmen foi muito mais que apenas um estar no palco ou na tela¹⁰. Era capaz de conversar com todos os elementos presentes dentro e fora desses cenários de visibilidade. Sua aparência dinamizou a moda e conseqüentemente o figurino deixa de ser uma característica exclusiva de uma narrativa cinematográfica. Na formação da aparência de Carmen Miranda conseguimos observar vários elementos que aparecem no desenrolar do contexto dos anos de 1940. Desde seu turbante ao sapato plataforma há influências que, como foi relatado anteriormente, permearam cada transformação da década. Observemos abaixo as seguintes interpretações.

¹⁰ Mesmo com todo um viés de autenticidade, a composição da aparência de Carmen Miranda no cenário Hollywoodiano não se faz sozinha. Dentro do universo paralelo das estrelas a sua imagem visual sofre influência também do olhar atento e americano da figurinista de Hollywood no período dos anos 1940, Edith Head. Sendo umas das principais figurinistas do período, Head possibilitava as interferências hollywoodianas dentre daquilo em que Carmen Miranda chamava de uma “vestimenta própria”. Para que a baiana se sofisticasse foi necessário promover as movimentações de um figurino hollywoodiano, pensando no glamour e na ideia de Carmen Miranda como embaixadora da política da vizinha, ou seja, ela deveria estar vestida enquanto figura apaziguadora.

- **O turbante:**

Figura 17: O turbante de Carmen Miranda se tornou sua marca registrada e toda sua composição sofre interferências do contexto da década de 1940.



Fonte: https://www.google.com/search?q=imagens+do+turbante+de+Carmen+Miranda+nos+anos+40&rlz=1C1AVFA_enBR769BR782&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjil9aB5JzjAhVXH7kGHapAqIQ_AUIECgB&biw=1440&bih=757#imgsrc=IVkeKR54S6bfrM:

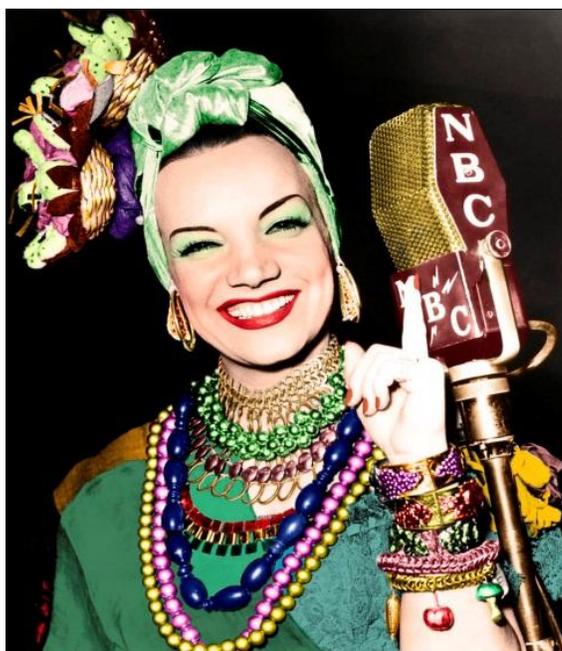
O turbante de Carmen Miranda sofre grandes influências de um contexto de guerra, mas especificadamente a segunda guerra mundial. Período em que os cabelos das mulheres seriam escondidos por um viés de comodidade para o trabalho, mas que para a artista Carmen Miranda foi objeto central para sua composição, sendo ainda um modo de aparecer visualmente mais alta e, conseqüentemente, se sentir mais confiante no palco. O turbante¹¹

¹¹ Tem-se discutido de maneira recorrente no contemporâneo, sobre as concepções que envolvem a noção de *apropriação cultural*. O elemento turbante se faz presente no centro desses debates. Esses diálogos repercutem sobre a concepção da utilização desses elementos fortemente presentes em culturas que se traduzem em um movimento que preza pelas raízes. A ideia de *apropriação cultural* acontece em um sentido

também é um elemento que pertencia às baianas de acarajé que fazem parte de toda a trajetória da artista no Brasil. Carmen ainda conseguiu articular o turbante com um conjunto de frutas, símbolo de uma diversidade brasileira, com uma variedade de cores e texturas que realmente conseguiam chamar a atenção.

- **Bijutérias e acessórios**

Figura 18: As bijutérias de Carmen Miranda acrescentavam cores e irreverência ao seu figurino



Fonte: <http://joiasinvogue.com/os-balangandas-de-carmen-miranda/>

As bijutérias eram feitas na época de elementos artesanais representadas em forma de frutas e com matéria prima acessível. As cores mais vibrantes e materiais metalizados fazia parte do reinventar do período. Proposta de elementos que também foi muito utilizada pela artista. Carmen Miranda tem sua marca registrada na categoria de excesso. Seus acessórios tinham que ser muitos e diversificados. As cores e texturas eram sempre distintas. Na foto acima podemos contabilizar em torno de oito colares e cinco pulseiras de

de utilização desses elementos sem o conhecimento de toda sua carga histórica, social e cultural, tornando essas noções de caráter potencialmente significativo em meros componentes de comercialização. A preocupação se volta para uma resignificação desses elementos de forma arbitrária e equívoca diante da sua forte representação nos mais diversos contextos históricos levando tal questão a debates intensos e críticos sobre suas formas e seus novos usos.

modos e formatos diferenciados. Cores vibrantes e texturas rústicas que faziam parte dos gostos da artista.

- **Sapatos (Anabela e plataformas)**

Figura 19: Os primeiros sapatos na modalidade plataforma e Anabela. Devido a escassez de matéria prima no período da Segunda Guerra Mundial.



Fonte: <https://universoretro.com.br/breve-historia-dos-sapatos-os-anos-1940/>

Figura 20: Sapatos usados por Carmen Miranda



Fonte: <https://artsandculture.google.com/exhibit/the-miranda-look-sapatos-plataforma/GgISKUOc5mXyLg?hl=pt-BR>

Os sapatos utilizados por Carmen também viriam a ser influenciados pelo meio vivenciado na esfera social. Sapatos representados por palha que diante do cenário de guerra aparecem como forma de se reinventar devido à falta de materiais para a produção de outras confecções de sapatos e por ser também uma inspiração dos calçados masculinos utilizados por soldados na guerra. O que para Carmen Miranda surgiu como um bônus, um diferencial para disfarçar a sua baixa estatura. O salto ainda proporcionaria a Carmen Miranda, um fortalecimento das concepções de feminilidade e sedução. Os sapatos altos nesse sentido fortaleceriam a *composição da aparência* da artista na medida em que representam uma noção de poder feminino e altivez da voz da mulher. Sendo assim, poderíamos dizer que o salto se traduz em um elemento de incorporação visual que se manifesta enquanto ato comunicativo.

- **Estampas, mangas consideráveis e cintura marcada**

Figura 21: Figurino de Carmen Miranda com as interferências de moda da época



Fonte: <https://br.pinterest.com/teresatribal/carmen-miranda/>

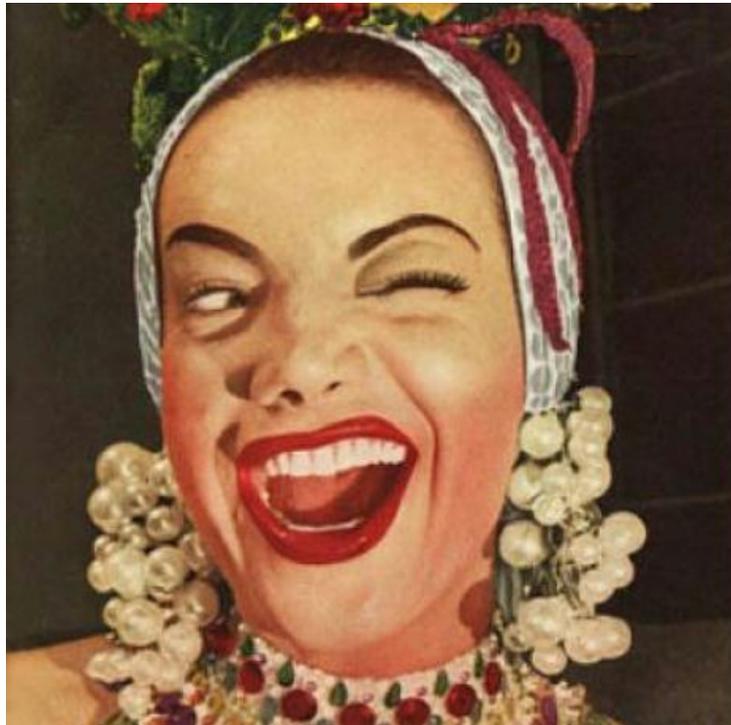
Com características do cenário da alta-costura parisiense, a indumentária de Carmen também conversaria com esses elementos que viriam a ser tendências da década. As estampas e cores vibrantes, com mangas que chamavam atenção e modelagem que marcava o corpo feminino. Conseguimos encontrar tais características da moda parisiense também no vestir da artista. O que posteriormente possibilitou um *feedback* da alta – costura que reconheceu enquanto um estilo próprio a composição da aparência de Carmen Miranda.

- **O batom vermelho**

O batom vermelho, também seria elemento chave dessa aparência sólida da artista Carmen Miranda. Embora não seja efetivamente uma indumentária, essa tonalidade de batom fazia um reforço à nova concepção de mulher que passava a surgir. Com olhos e boca bem

marcados, essa imagem de sensualidade surgira no cenário de Hollywood, apresentando um conceito feminino atrelado às noções de sensualidade e glamour.

Figura 22: O batom vermelho considerado um marco da década de 1940



Fonte: <http://www.clubnoir.com.br/2013/02/colecao-de-carnaval-club-noir-carmem-miranda/>

As grandes divas do cinema Hollywoodiano faziam questão de estar com o rosto bem maquiado, ou seja, apresentado por uma maquiagem pesada, que por sua vez daria uma noção de maior expressividade principalmente no início do cinema preto e branco entre as décadas de 1930 a 1950. O rosto dessa nova mulher marcou a década de 1940 e fez a pinta falsa colocada no canto da boca ser marca registrada desse período. Todo esse enfoque na maquiagem seria para exaltar uma determinada força feminina, principalmente da sua inserção no mercado de trabalho. Seria por assim dizer o que chamamos no contemporâneo de “empoderamento feminino”, que traduz esse sentimento de força, coragem e potencialização da mulher.

3.4 POÉTICAS DA APARÊNCIA DA PEQUENA NOTÁVEL: A ESTILISTA DENTRO DE CARMEN MIRANDA.

“Nunca segui o que dizem que 'está na moda'. Acho que a mulher deve usar o que lhe cai bem. Por isso criei um estilo apropriado ao meu tipo e ao meu gênero artístico”.

Carmen Miranda.

A imagem de Carmen sempre nos remete a força do seu figurino, notadamente acompanhado das nuances do seu gesticular. O seu apelido de *pequena notável* não surgiu a toa, pois ela se fazia gigante dentro dos movimentos das suas vestes. Segundo o autor Castro (2005), Carmen Miranda sempre teve uma relação próxima com as formas de vestir. Começou aos 14 anos trabalhando em uma loja de gravatas e logo depois em uma chapelaria. Dentro do mesmo espaço de trabalho ela cantava durante o dia, sempre associando música com aparência. Seu cantarolar seria um dos motivos de suas demissões desses espaços.

Seu figurino nunca passava despercebido. Havia uma grande harmonia em todas aquelas tonalidades de cores, formas e texturas. Esse seria também um dos elementos que potencializaram a sua carreira dentro e fora do Brasil. Mesmo que posteriormente algumas de suas características aparentes tenham sido delegadas para o sistema de estrelas Hollywoodiano. Ela se fez notar. Carmen Miranda conseguia reunir na sua *persona pública*, uma incontestável lista de características admiráveis. Não podemos de forma alguma negar que ela possuía um estilo próprio mesmo que posteriormente fosse modulado a partir de características hollywoodianas. Porque devemos considerar que esse sistema de controle de imagens públicas consegue ser cruel e, por vezes, limitador dos olhares de outrem. Toda essa comunicação está relacionada às formas como percebemos e sentimos tais adornos. E com Carmen não poderia ser diferente. Pois toda a sua indumentária conversava fortemente com suas formas de agir e sentir o espetáculo. Podemos assim dizer que todo esse movimento de formação de um visual se assume enquanto um:

[...] conjunto atualizável dos modos de visibilidade que seres humanos assumem em se vestir com o intuito de gerenciar a aparência, mantendo-a ou alterando-a por meio de seus próprios corpos, dos adornos adicionados

a eles e da atitude que integram ambos pela gestualidade, de forma a produzir sentido e assim interagir com o outro. (GARCIA & MIRANDA, 2005, p.16).

Carmen Miranda sempre foi conhecida pela sua forte comunicação com os aspectos do vestir. Seu estilo ao adornar-se sempre foi uma paixão para a artista desde o início. Carmen sempre se preocupou com toda a composição das suas vestes. Sobretudo porque no início da sua carreira era a própria artista quem confeccionava suas roupas e sua preocupação com saltos plataformas sempre foi uma de suas características. Na poética de sua aparência, parecer visualmente maior do que sua estatura de aproximadamente 1,50, através dos saltos, era um dos modos de camuflar e se fortalecer dentro das estruturas de uma estrela. Carmen Miranda compôs toda sua indumentária a partir dos elementos existentes no espaço em que ela foi criada, ou seja, a diversidade brasileira, o samba, os movimentos e *balagandãs* da concepção baiana, dentre tantas outras características que se fazem presente no compor dessa imagem-mito.

[...] O turbante ainda era modesto para os padrões futuros — a cestinha, menor que um tamborim —, mas já levava apliques de pérolas e pedras. Os brincos, enormes, eram duas argolas de contas. O xale era de renda, com fios dourados, disparando uma profusão de brilhos para a câmera. A bata e a saia eram de cetim, em listras verdes, douradas e vermelho fúcsia — Carmen intuitivamente atenta para as cores que fotografassem bem em preto-e-branco. A bata, muito sensual, deixava entrever os ombros e o estômago (mas não o umbigo) e quase desaparecia sob a gargantilha dourada, com colares de contas graúdas e a torrente de balangandãs: rosários, correntes e bolotas “de ouro” como usado pelas grandes negras baianas— sim, porque essa era uma roupa de festa, não para vender mungunzá na esquina. A saia, por sua vez, dispensava as anáguas e tinha um caimento natural até o chão, escondendo as plataformas e emprestando a Carmen uma silhueta mais esguia (CASTRO, 2005, p. 172).

Percebemos nesse contexto, que uma indumentária está para além do simples vestir, ou das reflexões de modismo. Ela se faz presente nesse movimento de uma composição, que conseqüentemente impacta nos modos de aparecer e agir dos indivíduos. Não são apenas meras justaposições de peças do vestuário e acessórios; fazem parte de todo um viés que agrega força, que agrega significado. Carmen Miranda não compôs sua aparência simplesmente para cobrir do corpo, sua roupa dialoga com as mais variadas dinâmicas, do ser, do sentir, do estar e do aparecer. Nesse sentido, procuramos promover uma postura

interpretativa envolvente e um pouco mais ampla, distante da concepção normativa dos modos de se pensar a aparência:

De fato, a indumentária exerce certo grau de constrangimento ao corpo, impondo e propiciando este ou aquele movimento, esta ou aquela sensação, funcionando muitas vezes, como uma verdadeira máscara, permitindo-nos incorporar vários personagens, fazendo-nos atuar conforme o figurino. Sutileza que já havia sido observada por Georg Simmel (1989) uma das primeiras referências sobre pesquisas na área de moda, cuja obra permanece relevante até os dias de hoje. O autor é um dos primeiros que sugere a analogia entre a roupa e a máscara, referindo-se especialmente, ao fato de que, em muitas situações, pessoas muito sensíveis se utilizam da indumentária para assumir um personagem, tentando preservar, assim, o segredo de uma alma individual (CIDREIRA, 2005, p.14 -15).

A autora Renata Pitombo Cidreira amplia o quadro de discussões sobre as formas de se perceber a indumentária enquanto um diálogo com as mais variadas esferas da vida social, sobretudo propiciando relacionarmos as escolhas das vestes por Carmen Miranda em função de determinados objetivos. Carmen Miranda chegou, por exemplo, a confeccionar os seus próprios turbantes com o desígnio de parecer visualmente mais alta. Ela queria ser tão grande quanto a sua voz, tão colorida quanto seu sorriso e tão forte e reluzente quanto sua vestimenta. Em um sentido mais amplo, se torna importante compreender que a indumentária é, sobretudo:

[...] marcas evidentes – e constitutivas – de um estado, de uma condição e de uma conduta que, apresentadas ao outro, expressam uma individualidade, uma singularidade, uma presença, enfim, visível e incontornável (CIDREIRA, 2009, p.61).

Nesse sentido, não podemos deixar de reconhecer a força que a indumentária possui. Principalmente no universo do aparecer em que é peça-chave nas composições de histórias públicas. A roupa em sua relação com o corpo promove um diálogo que oferece subsídios para as potencialidades do aparecer e do perceber.

Figura 23: Carmen Miranda no início da carreira já com seus acessórios ainda de forma sutil.



Fonte: <https://duraqueda.blogs.sapo.pt/a-historia-de-carmem-miranda-593260>

Toda essa *composição da aparência* de Carmen Miranda recai quase em um estado de ritualização. Um adereço complementava o outro. O batom convidava o turbante, as sandálias plataformas dialogavam com os movimentos do seu corpo e assim sucessivamente. Tudo parece alcançar um estado de complexa harmonia que muitos consideravam um caos na época. Desse modo, como não dizer que a vestimenta é uma potência? Se ela, juntamente com todos os adereços, faz parte dessa imagem de Carmen Miranda que conhecemos? Mesmo que possamos reconhecer em certa medida um determinado estereótipo, temos que reconhecer que a indumentária de Carmen Miranda comunicava antes de toda e qualquer fala.

Sem dúvidas toda essa *composição da aparência* de Carmen Miranda serviu como base para sua consolidação enquanto artista intérprete, musa do cinema e da moda. Todo esse movimento de diálogo conflituoso entre quem Carmen queria ser, quem realmente foi e o que o cinema Hollywoodiano a fez parecer, mexeu com toda uma lógica de imaginário coletivo, o que faz com que esse também seja um dos quesitos influenciadores da sua concepção mitológica. Quando dizemos que Carmen é considerada um mito da moda, é porque sabemos que houve êxito na sua comunicabilidade do vestir.

Em outras palavras, seria o mesmo que reconhecer que:

O padrão-modelo que determina a aparência exterior (vestuário, maquiagem) também serve de exemplo aos comportamentos da alma: a estrela de ontem, boa conselheira torna-se anjo da guarda e chega a se confundir com a voz da consciência ("Que faria Deanna em meu lugar?"). Mas, qualquer que seja o ponto de vista, a estrela é padrão e é modelo. Ora, os processos de identificação com padrões-modelo afetam até o problema da personalidade humana. O que é a personalidade? Simultaneamente mito e realidade. Cada um tem a sua personalidade, mas cada um também vive o mito da sua personalidade. Em outras palavras, cada um fabrica para si mesmo uma personalidade postiça, que de certa forma é o oposto da personalidade real, mas é também o intermediário através do qual se chega à verdadeira personalidade. A personalidade nasce tanto da imitação quanto da criação. A personalidade é uma máscara, mas ela nos permite ouvir a nossa voz, como as máscaras do teatro antigo. E é a própria estrela que dá a imagem e o modelo dessas máscaras e desse disfarce; nos a integramos à nossa personagem, assimilando-a à nossa própria pessoa" (MORIN, 1989, p.101-102).

Retomamos aqui o que Cidreira (2005) já nos alertou anteriormente sobre o processo da relação entre "indumentária e máscara". Figuras como Carmen Miranda, servem de ícones, influenciando as outras pessoas em vários aspectos da vida comum. Carmen Miranda pode ter tido o desejo de se camuflar na perspectiva de mostrar realmente a força da *pequena notável* e para muitos isso pode ter sido inspirador. Para a artista pode ter sido apenas um modo de comunicar uma Carmen Miranda artista, ocultar-se em determinado momento através das máscaras do vestir. É inegável o seu gosto pelas vestes e por todos os movimentos que elas fizeram em torno do seu corpo, mas não podemos descartar a possibilidade de que toda essa "Carmen estilista", dona da sua vestimenta, do seu corpo e de sua imagem, pode ter sido apenas mais um papel no palco das sociedades do espetáculo.

3.5 NARRATIVA DO FILME *UMA NOITE NO RIO* (1941)

O filme "Uma noite no Rio", produzido no ano de 1941, com direção de Irving Cummings, foi o primeiro filme em que Carmen Miranda participou nos Estados Unidos. A narrativa começa quando Carmen Miranda surge com um vestido todo prateado, fazendo um dueto com o ator americano *Don Ameche*. Tudo é muito colorido. Enquanto Carmen canta, fogos de artifícios cênicos iluminam a cidade fictícia do Rio de Janeiro. Bailarinas atravessam o palco com coreografias que parecem imitar o samba brasileiro.

Tudo parece uma festa constante, as dançarinas, assim como Carmen Miranda, trocam de roupas várias vezes, sempre carregadas de muitos adereços coloridos e sorrisos que vão de um canto a outro do rosto. Tudo aparece em uma concepção de naturalidade, desde o cenário aos gestos da artista. Logo em seguida, chega o ator americano Don Ameche, em um carro conversível adequado aos padrões da época, rodeado de amigos e com roupas que remetem mais uma vez ao samba carioca. O que não se espera é que ele comece a cantar em inglês, com um som que poderíamos classificar de imperativo, onde na mesma cena Carmen Miranda fixa os seus olhos em um sentido de admiração daquela apresentação.

Toda a gesticulação de Carmen aparece explícita no filme, no balançar das mãos com suas pulseiras reluzentes até o balançar dos ombros que acompanha o chocalho das lantejoulas prateadas do seu top. Tudo parece acontecer em uma conotação de sedução que aparece como forma de gerar insegurança nas mulheres americanas. Podemos perceber que são diversas as nuances interpretativas do filme, percebemos também que podemos reconhecer sim a construção de uma imagem de Carmen Miranda nesse cenário que vai sendo modulada em cada percepção destes elementos. Ainda nessa perspectiva, o filme apresenta características de uma comédia musical, que conta a história de um barão proprietário de uma Companhia de Aviação em dificuldades financeiras. Nesse cenário são agregados elementos pertencentes ao Brasil como a cidade do Rio de Janeiro e a ascensão de Carmen Miranda; suas indumentárias cheia de significados, um baile de máscara e uma história de amor exclusivamente norte-americana. No panorama com temática de diversidade, Carmen Miranda acaba por atuar como uma namorada de um ator, onde a mesma apresenta crises de ciúmes durante a trama.

3.6 ANÁLISE DA VESTIMENTA DE CARMEN MIRANDA DENTRO DO FILME UMA NOITE NO RIO (1941)

“Moda”. Escrita. Tipografia. Compor bem, firme; nitidez, elegância. Forma. Se possível, cor. Estilo. Propriedade antes de tudo. Respeite os gêneros: campestre, passeio, traje de montaria, de caça, esporte, a rigor; prêt-à-porter, de redação, vestido de gala, casaca e condenações. Cada coisa a sua hora.

Gilda de Mello e Souza

Diante do destrinchar ao longo desta pesquisa, cabe aqui uma maior percepção sobre os signos envolvidos na indumentária em cena, mais categoricamente do figurino. Nesse sentido, a partir das imagens das cenas contidas no filme *Uma noite no Rio* (1941), faremos uma análise de suas vestes voltada para quesitos que envolvem cor, textura, formas e modelagens. O que nos faz consolidar a concepção de quanto à vestimenta se faz importante dentro e fora de uma cena.

O figurino não cumpre apenas o papel de vestir um corpo, mas carrega consigo todas as transformações, inovações e percepções de um contexto social-histórico e as dinâmicas psicológicas do personagem. Aquele tom de tecido, sua textura e sua forma tem relação com os elementos externos e por esse motivo estão, sem dúvidas, em um ambiente de fortes significações. Toda a concepção de um determinado figurino é carregada de informações. O contraste de cores, por exemplo, faz parte de uma composição que fortalece o sistema de comunicação composto no figurino. As cores da indumentária podem indicar tanto sentimentos mais abertos como a alegria, amor, felicidade quanto mais fechados como a tristeza, melancolia, raiva. Sobre isso, vejamos:

A forma e a cor são elementos de grande valor dramático, uma vez que agregam emoção à figura. No figurino a forma é sempre composta; pela forma identifica-se o período histórico ou ainda a posição simbólica da personagem na narrativa. Quanto a cor, é um elemento expressivo dos mais importantes, servindo pra estabelecer o lugar simbólico e a relação entre as personagens (NACIF, 2012, p.294).

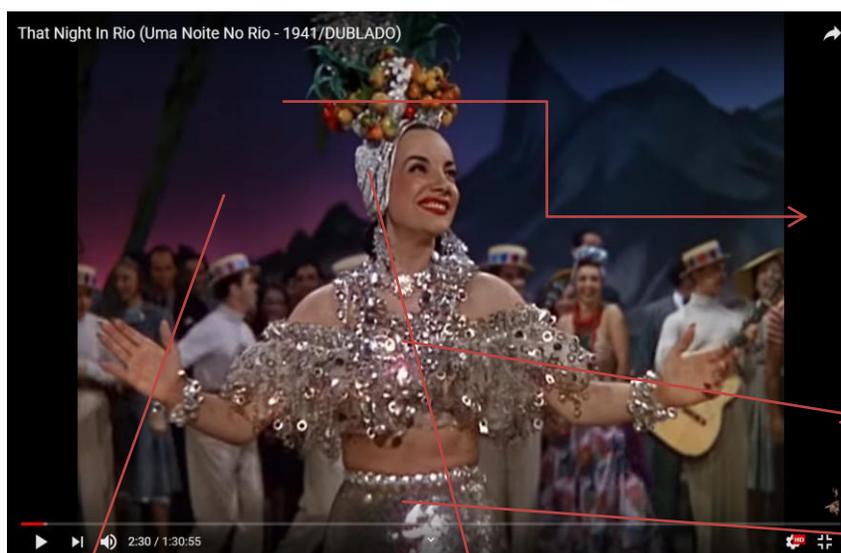
Desse modo, cabe compreender que esses elementos são somados a toda uma estrutura de significância. Desde a relação entre os personagens, as falas e modo como se comportam tudo faz parte desse processo de construção dessa aparência em cena. Quando recortamos nosso objeto de análise, a artista Carmen Miranda dentro do Filme *Uma Noite no Rio* (1941) conseguimos vislumbrar mais abertamente todas essas categorias de análise. Levamos o nosso olhar a perceber que seu figurino casava perfeitamente com os movimentos da sociedade na época. Percebemos que a análise de suas vestes atende as concepções de “uma pesquisa histórica preliminar que situa a narrativa no tempo e no espaço” (NACIF, 2012, P.293).

A escolha da escala de cores que fazem uma correlação com os elementos de cena também nos leva a crer na tentativa de harmonização e equilíbrio que uma cena dispõe e

propõe. Logo, é importante enfatizar que esse movimento é atrelado a um disseminar narrativo que incorpora todas as transformações de um limiar reflexivo sociológico.

Na tentativa de alcançar uma maior interpretação sobre esses elementos presentes em cena, retiramos do decorrer do filme *Uma noite no Rio* (1941), imagens em que a figura de Carmen Miranda aparece mais fortemente, para compreender tais interpretações acerca da potência da indumentária em cena. Para tanto, levamos em consideração a questão de que “a combinação das sinalizações de idade, gênero e categoria profissional ou social expressas através do vestuário representa um fator de ordenação visual de uma sociedade” (NACIF, 2012, p.293).

Figura 24: Carmen Miranda na abertura do filme *Uma Noite no Rio* (1941)



Font <https://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>

Harmonização das cores em cena com figurino da artista. Criação de um cenário com noções de boemia com ênfase na cidade do Rio de Janeiro.

Turbante : elemento que se caracterizava no fim da década de 30. Herança das transformações da segunda guerra.

Frutas: Característica que ressaltava um ideal de diversidade e irreverência brasileira

Elementos repetidos, tonalidades parecidas em um grau de harmonização com o cenário. Representatividade de um ambiente noturno e que exige muita luz e brilho. Características que se repetem também na peça inferior.

A saia corresponde às modelagens propostas pela década de 1940. Silhuetas a mostra e saias alongadas. Ideia de sensualidade que surge no período.

Na análise da imagem acima percebemos cartelas de cores muito similares na vestimenta da artista. Com forte influência das concepções hollywoodianas, Carmen Miranda aparece com um figurino mais “clean” sem grandes interferências de cores. As frutas no turbante permaneceram na sua figura para não descaracterizar totalmente a sua concepção da figura de baiana. As texturas presentes no seu figurino não são muito diferenciadas; a cartela de cores permanece praticamente a mesma desde uma parte do turbante até as saias. Há um protagonismo para cores que giram em torno do prateado com o auxílio de texturas carregadas de brilho (como lantejoulas), que se adaptam muito bem aos movimentos de luz artificial do cenário do filme e que também potencializam os movimentos corporais.

Das cores, a que mais destacamos na indumentária de Carmen Miranda nesta imagem é o prata. Segundo a autora (HELLER,2013), essa cor se caracteriza enquanto o brilho moderno, cor que mais se aproxima do ouro, a cor que remete aos metais e as falsificações. Dentro de apenas uma cor conseguimos extrair vários seguimentos de interpretação.

“As palavras são de prata, mas o silêncio é de ouro” – esse provérbio sublinha mais uma vez a alta avaliação do ouro, mas contradiz nosso sentimento: como cor da quietude o ouro não é muito adequado, e sim a prata. Azul-branco-prata é o acorde da passividade. A prata sugere frieza. Ela é constituída pelas cores branco, azul e cinza, todas cores frias. A neve tem reflexos prateados, e também por isso o prata é uma cor invernal. Como cor das coisas resfriadas, experimentamos essa verdade no dia a dia: alimentos resfriados são embalados em alumínio, pois a prata reflete o calor. A cor prata é adotada como cor da marca de muitos produtos que devem ser consumidos gelados, especialmente bebidas como a vodca (HELLER, 2013, p.464).

Conseguimos de certa maneira captar todo o universo em torno da indumentária de Carmen Miranda. Visualizamos primeiramente na cor uma imensidão de significados. A cor prata consegue remeter desde a um significado de imitação do ouro a uma conceptualização de cor que representa frieza e como um segundo plano em relação ao ouro. O interessante é perceber como esta primeira questão interpretativa dialoga com toda a narrativa dentro e fora do filme. O intuito era representar o Rio de Janeiro, mas sem descaracterizar o ouro hollywoodiano. Era exaltar a relação Brasil e Estados Unidos, mas

Carmen Miranda fica com a medalha de prata enquanto o cinema hollywoodiano fica com o primeiríssimo lugar. É um âmbito carregado de significados. Em apenas uma imagem já conseguimos resgatar todos esses elementos na indumentária de Carmen Miranda. A prata assume um caráter de fácil reprodutibilidade: “a prata é o metal precioso mais usado, pois é vinte vezes mais abundante que o ouro” (HELLER, 2013, p. 459). Nesse sentido, aparece como uma substituição “barata” do ouro e de todo um ideal de originalidade.

O prata pertence → à pompa → ao luxo → às festividades – embora a cor principal seja sempre o ouro, a prata é só uma cor adicional. E o ouro simboliza o valor ideal, a prata, o valor material. Prata é a cor do vil metal. O ouro é excessivamente valioso para as transações comerciais do dia a dia. Quanto de ouro vale um ovo? Os preços dos ovos sobem, o preço do ouro cai – nos últimos dez anos, na Alemanha, um ovo pode ter custado entre 1/30 e 1/300 de grama de ouro. Em todo caso, demasiado pouco ouro para se poder fazer uma moeda com ele. No dia a dia, precisamos de moedas de fácil manejo, de material menos valioso. O rei Cresos, que foi quem mandou cunhar as primeiras moedas de ouro, colocou também em circulação moedas de prata: eram, em realidade, bolinhas do tamanho de uma cabeça de palito de fósforo (HELLER, 2013, p.461).

A cor prata ainda conversa dinamicamente com as modelagens da época. Fruto de uma ascensão da moda parisiense a modelagem e as cores dialogam também com as propostas de silhueta marcada e associação de elementos como a lantejoulas que estão circunscritos em um ideal de mulher glamour. Essas modelagens que se aderem às curvas do corpo estavam associadas a um novo imaginário de percepção da mulher que surgira nos anos 1940. Glamorosa e brilhante. Sobre as inspirações de modelagens da época vejamos:

Figura 25: Cintura marcada que remete a uma sensualidade



Fonte: <https://www.pinterest.ca/pin/230316968424564834>

Figura 26: Modelagens da década de 1940



Fonte: https://www.google.com/search?rlz=1C1AVFA_enBR769BR782&tbm=isch&q=Carmen+Miranda+seus+primeiros+figurinos&spell=1&sa=X&ved=0ahUKEwiVyKXesZ7jAhWLK7kGHYiABkIQBOg-KAA&biw=1440&bih=757&dpr=1#imgrc=IMkICDxfaITkGM:

Diante das modelagens que giram em torno do período dos anos 1930, temos uma situação de transição entre os resquícios da segunda guerra e a ascensão da moda parisiense. Como consequência da guerra, notamos os chapéus, os blazers e as ombreiras do vestuário masculino. Da moda glamorosa de Paris, extraímos uma modelagem mais marcada de valorização do corpo feminino sobre um traçado sensual. Nesse sentido se voltarmos à figura acima, conseguimos observar características dessas modelagens aqui citadas.

Associando essa concepção estrutural da roupa com a cor que ela reflete podemos perceber que a cor prata é caracterizada enquanto um movimento de gentileza, que transita

entre a cartela de cores do branco e dos tons claros (HELLER, 2013), o que nos remete a pensar na ideia de receptividade que os Estados Unidos se propuseram a disseminar na América Latina. A gentileza, categoria de reflexão da cor prata é um dos sentimentos, segundo a autora Eva Heller (2013), que está inserido como um dos mais frios da cartela do sentir. O que reforça a percepção de que essa concepção de proximidade acontece de forma superficial, tendo como propósito principal os interesses dos Estados Unidos naquele momento. Conseguimos observar: superficialidade de relações, uma espetacularização da ideia de mulher brasileira e uma exaltação das novas formas de moda parisiense que era um dos anseios e aspirações do viés norte-americano. Nessa primeira imagem de análise já conseguimos fazer várias interpretações, a partir da primeira aparição da artista. Cores, texturas, modelagens já transitam potencialmente a zona interpretativa de forma múltipla.

Carmen Miranda está em primeiro plano, mas acoplada de luzes artificiais que se fazem presente tanto no cenário quanto na sua indumentária. Nesse primeiro momento observamos texturas bem parecidas e tonalidades que quase não saem da cor prata que também recai enquanto a nuance que favorece um sentimento de realização de algo. Seria o mesmo que dizer que:

Uma “voz de prata”, “um riso de prata”, uma “fonte de prata”, “ondas prateadas” – um significado que a prata tem, e que independe do ouro, é como atributo do límpido e do claro. Existem idiomas que têm o mesmo vocábulo para significar “prateado” e “brilho claro”. “A faixa prateada no horizonte” indica uma mudança para melhor no clima, um tempo resplandescente. Por isso, o prata é também uma cor que significa esperança e otimismo. (HELLER, 2013, p. 465).

Toda essa concepção é típica da narratividade presente dentro e fora da cena. Carmen Miranda transita pelo cinema Hollywoodiano como um sentido de esperança, convincente de uma relação mais próxima entre a América Latina e os Estados Unidos, ela ainda reúne praticamente um pouco de cada tendência proposta pelos extremos em que a moda perpassa. A artista passa a ser intermédio, de um ambiente mais apaziguador. Carrega já nesse primeiro figurino grandes noções interpretativas sobre as mutações potenciais do modo e do contexto social do período.

Figura 27: Cena do filme *Uma Noite no Rio* (1941)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>

Bijuterias e acessórios que possuem um leve ar de sofisticação devido à tonalidade ouro e aos formatos pertencentes a uma noção de glamour.

Tonalidades diferentes.

Cores em tons mais quentes como o vermelho, laranja e rosa pink

Texturas harmoniosas.

Grande volume nos ombros, características das ombreiras masculinas e *Poá* na estampa; tendência de moda no início dos anos 1940.

A imagem acima nos propõe um deslocamento das noções de cor prata para uma dinâmica de cores consideradas mais quentes que se sobressaem dentro de um cenário exclusivamente escuro. Em um contexto em que chama a atenção pela vibração do colorido e remete ao início da carreira de Carmen Miranda, mas com elementos mais sofisticados nos acessórios, com destaque para o cinto e as bolinhas na blusa que intercala entre as cores preta e branca, que corresponde a características da alta-costura parisiense. Outro destaque é tom ouro do seu turbante, tudo nos remete a um tom de imperatividade e desequilíbrio da personagem. Destaca a personalidade forte em cena de sua personagem, chamando atenção para uma ideia de comportamento Latino-americano. Conseguimos visualizar através da articulação com o figurino, os movimentos da personagem em cena. “O movimento do corpo é realçado pelo corte da roupa, do material de que ela é feita e também por detalhes presos a ela. São de grande efeito plumas, franjas e outros objetos que se movem com o corpo servindo para realçar o movimento” (NACIF, 2012, p.294).

Conseguimos observar uma Carmen carregada com sentimentos mais intensos nessa cena e sua roupa consegue proporcionar isso. O destaque para seu figurino dentro desse cenário mais escuro prende a nossa atenção para o modo como seu corpo se movimenta juntamente com a indumentária.

Seu corpo se agita à medida que sua roupa grita por intensidade. Dentro dessa cena encontramos cores no figurino de Carmen Miranda, como o vermelho, laranja, ouro e o branco. Todo esse conjunto de cores se equilibra na cena, mas sempre atrelados a uma simbologia de um compor dessas cartelas de nuances.

O vermelho, por exemplo, indica um abismo entre o amor e o ódio. É considerada a cor do sangue, do fogo. “O sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente” (HELLER, 2013, p.103). É uma cor que pode indicar vida, coração ou a primeira cor que enxergamos a frente em um momento de fúria. Já a cor laranja revela certo teor exótico, cítrico. Seria também um espaço de fertilidade atrelado ao conhecimento, sabedoria.

Uma cor caracterizada enquanto intrusiva, progressiva de um sentindo de chamar a atenção. A cor ouro/dourada, por sua vez, se traduz em luxo, dinheiro. É raro, disputado e lendário. Já o branco promove pensar um ponto de equilíbrio escondido entre essas cores tensionais. Significa a cor da inocência. Cor feminina que insurge como mais perfeita entre todas as cores. Não existe nenhuma “concepção de branco” com significado negativo (HELLER, 2013, p.275).

Uma cor protagonista, mas que também sobre outros efeitos de nuances perde toda e qualquer qualidade de perfeição ou pureza. Os recortes da modelagem da cima peça de cima, caracteriza-se enquanto um top de mangas bufantes ou francesas novo recorte da moda parisiense na época. A barriga sempre de fora e ombros e abdômen a mostra, com um destaque para uma determinada sensualidade fazendo um contraponto a imagem de sensualidade feminina reforçada nos estereótipos criado em torno da América Latina.

Dentro dessa cartela de cores no figurino 2 de Carmen Miranda, fazemos uma interpretação bastante interessante. Seu figurino consegue transparecer a criação de uma narrativa de mulher com sangue nos olhos. Gênio forte que não consegue conter seus instintos. Arde enquanto o vermelho fogo. Encurrala o parceiro em cena com seu gesticular.

Sua roupa realmente auxilia na expressão de uma ideia de temperamento forte, dinâmico e por vezes explosivo.

Conseguimos alcançar uma interpretação que ao mesmo tempo é rebuscada por características de sofisticação como a cor branca, mas que mergulha na potência das cores quentes, a exemplo do vermelho. Leva-nos a pensar em uma possível compreensão de que por mais que se sofisticue e se molde aquela personagem, ela mergulha sempre no colorido e tensional latino-americano. Ou o mesmo que dizer, a personagem é isto aí. Uma típica explosão. O caimento perfeito em torno das curvas e o destaque para uma parte de seu corpo a mostra entre a peça de cima e a de baixo, pertencem a uma ideia principal. Embora Carmen Miranda fosse independente em algumas composições, seu figurino, dentro da narrativa, estaria todo desenhado e delimitado nos levando a crer que essa composição entre texturas, cores e modelagens é um planejamento perfeito para quem quer com clareza exprimir suas ideologias e percepções.

Na figura abaixo, a personagem de Carmen Miranda oferece outra face temperamental. Desta vez mais forte, mais raivosa com um intuito avassalador em cada campo dessa cena. O figurino da artista agora atravessa uma zona de dualidade. O tom vermelho sai do estado de sangue para uma cor ainda mais intensa e por assim dizer à cor que traduz uma determinada nobreza no seu deslocamento de nuances, que intercala com um deslocamento do ouro para as noções de bronze, símbolo de fama, dinheiro e beleza de um corpo feminino no verão. Cortes assimétricos e modelagens mais fluidas dão um tom mais sofisticado para a aparição da sua imagem nesta cena.

Figura 28: A personagem de Carmen Miranda em uma das suas crises temperamentais em cena



Dualidade de cores.

Nuances fortes e com caráter de cor sólido.

Modelagens assimétricas, representado um sentido de sofisticação e elegância que começava a surgir com as divas hollywoodianas.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>

A estrela:
remete a noção
de diva
hollywoodiana

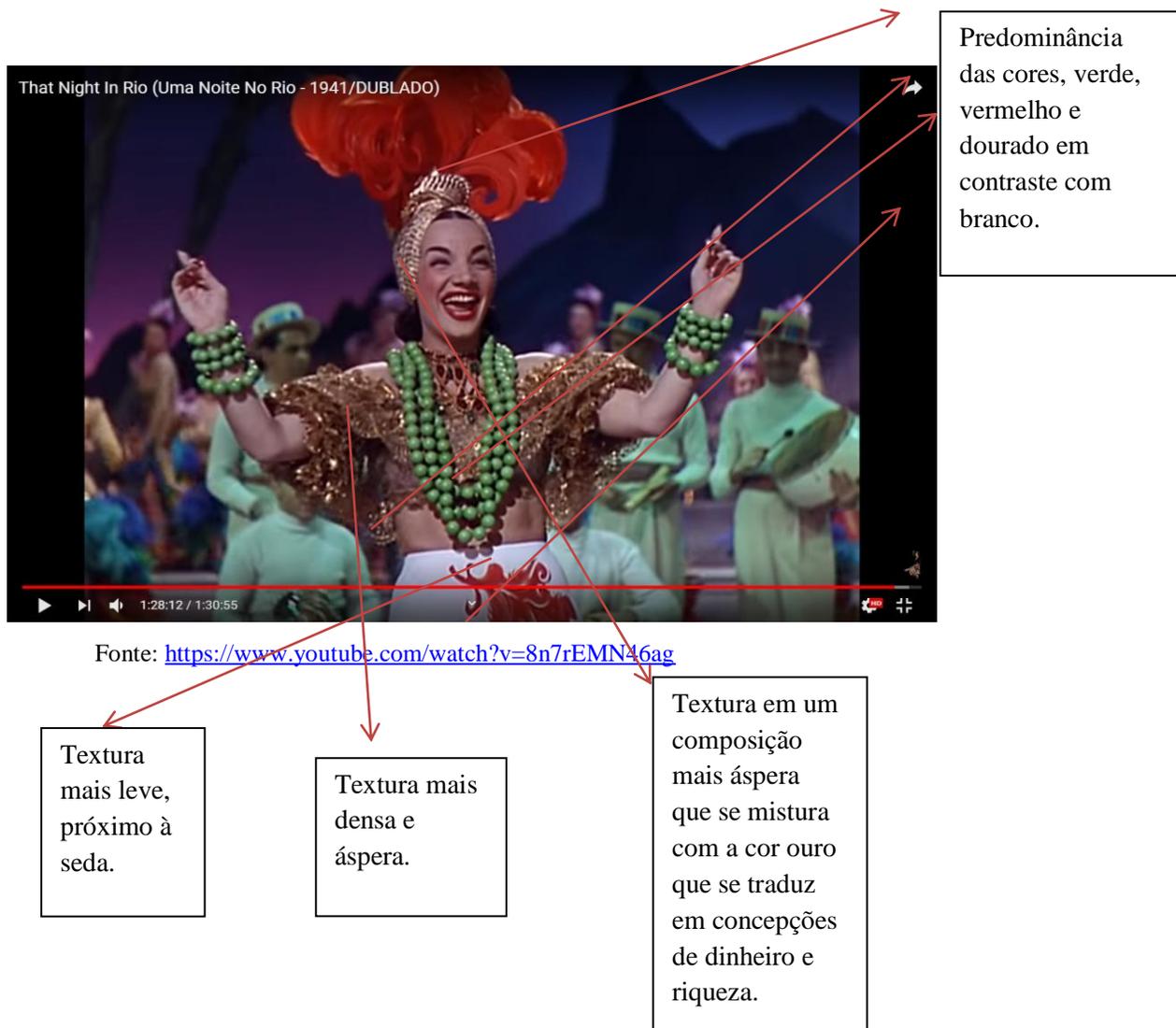
Juntamente com a estrela dourada enfiçada na porta, o figurino de Carmen Miranda incorpora noções que mesclam tendências hollywoodianas e da alta-costura parisiense. Dentro de um recorte assimétrico de suas modelagens e com os elementos presentes em cena, podemos observar às insurgências de um atrelar da sua imagem as composições que giram em torno das “divas de Hollywood”. Com uma ideia de poder e com um tom que remete a vinhos das melhores safras, juntamente com a beleza do ouro, era possível ver a tentativa de Hollywood em transforma-la em uma figura rentável e com uma imagem de fácil comercialização. Toda essa *composição da aparência* apresenta uma releitura de um contexto inerente às transformações de uma sociedade. Desse modo, essa análise faz sentido quando percebemos os caminhos que a carreira de Carmen Miranda trilhou atrelados a toda essa cadeia interpretativa. Toda esta composição da indumentária de Carmen Miranda se faz presente em um alto complexo comunicativo. Desta forma, a vestimenta potencializa os elementos existentes na sua composição. A modelagem, por exemplo, traduz-se em um signo que permite ao nosso olhar uma maior atenção. Por

exemplo: Quando saímos da primeira imagem de Carmen Miranda com o figurino número 1 para o figurino número 2, deslocamos nossa percepção quase que abruptamente. Acostumados com uma Carmen Miranda mais colorida, quando nos deparamos com a mesma em um figurino mais longínquo da sua imagem corriqueira, temos a nítida percepção que as coisas mudaram. E por sua vez os modos de impressão também. Os recortes propostos nessa cena já não são tão curvilíneos. Nem o turbante tem toques exuberantes. As estampas já não são vistas. Tudo se mescla a um toque que envolve uma ideia de altivez ao mesmo tempo traduzida em um cenário ríspido, grosso. Sobre o processo de representação das modelagens das mangas vejamos:

Manga longa - recato, formalidade; curta - descontração, informalidade; três-quartos (3/4) – elegante, formal; sem manga - informal, relaxado; bufante - romântico, feminino, pompa; japonesa - tradicional, origem. (SABINO, 2007, p.17 – 18).

As mangas bufantes e extravagantes dão espaço a um caimento mais leve e mais sofisticado. O que torna interessante perceber que a modelagem da manga está para além de um sentido de encobrir os braços, pois esse deslocamento de modelagens e texturas promove uma interpretação de que os nossos olhos não estão acostumados a ver uma Carmen Miranda com um recorte sofisticado e de fácil caimento. Sentimos com clareza a diferença entre uma manga “bufante” ou francesa e outra manga mais leve e com um comprimento maior do que o de costume. No intermédio da manga do figurino de Carmen Miranda, observamos duas cores: Vermelho, com uma proximidade com o vinho que traz toda uma concepção do noturno e da ira e o dourado com a ideia de sofisticação e riqueza. Dadas essas cores, diante dos cortes retos e da modelagem mais leve, podemos entender que de alguma maneira queria se introduzir uma noção de sofisticação ao mesmo tempo em que se faz uma correlação com sua personagem no filme que era uma cantora de cassinos brasileiros. O intuito seria o de revelar uma determinada riqueza para uma figura que visava às concepções capitalistas. Era tornar nobre aquilo que é considerado clandestino, ilegal e imoral. O simples fato de Carmen Miranda já se encaixar em um sentido emigrante, já nos oferece subsídios interpretativos para essa imposição de uma composição elegante e sofisticada.

Figura 29: Imagem do último figurino representado por Carmen Miranda no filme *Uma Noite no Rio* (1941).



Esta imagem representa o último figurino da artista na narrativa do filme. Esse seria por fim um jeito de finalizar de forma mais receptiva o enredo que transita em várias dinâmicas do vestir. As formas da sua indumentária em cores com caráter de festividade remetem a um cenário de festividade, um final de sucesso. Carregada por sua vez de acessórios de cor verde, correspondendo a uma concepção de fertilidade, esperança e sendo também a cor da burguesia (HELLER, 2013, p.188). O top dourado e um turbante que vai

na contramão da típica cesta de frutas. As plumas viriam indicar um movimento de leveza e sofisticação. Os exageros foram contidos. Contamos a dedo onde cada cor está presente. Não se vê mais um colorido excessivo, parece que se tenta encaixar sua característica de colorido e diversidade em lugares específicos. Seria o mesmo que, de certa maneira, colocar uma determinada ordem nos sentidos das cores, das texturas e das modelagens. Sobre isso, observamos as ponderações de Nacif:

Cada gênero guarda uma coerência interna entre a representação das personagens e sua caracterização pelo figurino em termos de formas, cores, texturas: num drama ou numa comédia, o traje de um rei tem uma forma e um valor simbólico diferente. O manejo adequado dos elementos de linguagem visual contribui para que o figurino constitua uma narrativa que se revela de imediato aos olhos do espectador, intensificando os valores expressos no discurso dramático, prenunciando o que está por vir (NACIF, 2012, p.294-295).

Nesse sentido, conseguimos capturar várias concepções que se encontram associadas aos contextos sociais, políticos e culturais. Conseguimos, a partir do figurino de Carmen Miranda, observar as válvulas de escape para obter resultados de uma boa “vizinhança”. A roupa expressa; o traje e o figurino, comunicam. Traduzem um contexto e, por vezes, suas tentativas de camufla-lo.

Porque a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para os transmitir. (ECO, 1989, p. 17)

Podemos assim dizer que a escolha dessa *composição da aparência* da imagem de Carmen Miranda, vem reforçar inúmeras narrativas presentes naquele contexto da década de 1940. O ato de vestir é essencialmente comunicativo. E Carmen Miranda nos propõe a interpretar várias concepções ideológicas e sociais com o ato de vestir, que como já foi dito neste trabalho, caminha para além do encobrir-se. O recorte ombro a ombro de seu top, remete a uma modelagem que se equivale a uma concepção de sedução, uma valorização que intercala entre o rosto e os seios. Coloca a pele a mostra, em primeiro plano, o que para a época era algo extremamente sedutor e ousado. As mangas exageradas dão um toque maior de feminilidade. Todos estes elementos conversam com as cores que nos foram

apresentadas. Novamente o vermelho se faz presente e mais uma vez caracterizamos a potência em que se traduz essa cor.

O mesmo vermelho pode ter efeito erótico ou brutal, nobre ou vulgar. O mesmo verde pode atuar de modo salutar ou venenoso, ou ainda calmante. O amarelo pode ter um efeito caloroso ou irritante. (HELLER, 2013, p.18).

A cor incorporada nesse processo de composição do figurino, é um modo de expressão que se desloca, conversa com a história e por assim dizer traduz efeitos. Tudo vai depender da forma em como está posicionada e em qual textura está atrelada. Cada indumentária que compõe a imagem de Carmen Miranda carrega os mais variados significados. Sua interpretação depende do contexto no qual está inserido e de quais elementos estão sendo apresentados e incorporados. A textura da sua indumentária também remete a interpretações. O tecido faz parte da estrutura de formação de tal figurino que no caso da imagem acima dialoga com as cores, com o cenário e principalmente com a ideia de felicidade, agitação. Tudo termina em festa. Cenas tensionais são deixadas para traz. A meta é fazer o espectador perceber que tudo fica bem com música, cores e movimentos. A qualidade de uma textura é um fator indissociável da vestimenta. Ela, portanto, seria a base de toda a estrutura de significados. “É como se as qualidades fossem inerentes à roupa ou ao tecido, basta apenas olhar para a roupa para aprender seu significado” (BARNARD, 2003, p.120).

Nesse figurino de Carmen Miranda na finalização do filme, há um *mix* de texturas. Mesmo sem poder toca-las ou visualiza-las em um sentido real, percebemos que a parte de cima tem uma textura mais grossa, mais grotesca. Que se articula com as bijuterias propostas. Entretanto, a saia com estampas e o turbante possuem um caimento mais leve de tecido e apresentam noções fieis de feminilidade juntamente com a modelagem mais acentuada ao corpo.

Proporcionando uma proximidade com a textura da seda que se aproxima de noções como sensibilidade, melindre, delicadeza e amor. Já na parte superior alcançamos uma proximidade com o tecido caracterizado enquanto a um “xantungue - áspero, irregular, imponente” (SABINO, 2007, p.17-677). O turbante consegue anexar as plumas ao cetim, que se comporta enquanto uma textura que visa a uma ideia de requintado e prestígio.

Vejam os como conseguimos uma interpretação da finalização de um filme através do movimento do vestir.

Em uma certa perspectiva, observamos a necessidade da narrativa do filme de ao final exprimir a ideia de que eles detêm prestígio e requinte. Por outro lado, apontam um caráter de irregularidade e imponência nos modos de pensar essa relação entre Estados Unidos e América Latina. Carmen Miranda seria o intermédio da sedução. Elemento chave na conquista dessa boa vizinha. A narrativa de uma “mulher histérica” nas outras vestes em cena se camuflava na estratégia final de parecer tudo bem.

O verde viria a traduzir a esperança que os Estados Unidos tinham de controlar ideologicamente nações da América Latina. Tudo aparecia em tom de felicidade ao mesmo tempo em que fortaleciam o seu lado imperativo e burguês. “O verde, em sua mais completa neutralidade entre todos os extremos, atua de uma maneira que acalma e transmite segurança” (HELLER, 2013, p.193). Todos esses elementos nos levam a crer na imensidão de significados que compõem uma aparência e de como cada signo é capaz de decodificar as mais diversas narrativas. A mensagem se torna efetiva quando percebemos a localização em um contexto em que essa indumentária se encontra. A partir de seus significados latentes, conseguimos alcançar interpretações de uma conjuntura na qual nem vivenciamos, mas que podem ser relidos e traduzidos pelas dinâmicas do vestir, pela imensidão que se traduz em moda, que não se esgota. Proporciona-nos reviver, contextos históricos e culturais. Quem ainda dirá que vestir é só encobrir-se?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se viu ao longo da pesquisa, tentamos promover um processo de análise da imagem de Carmen Miranda e as suas formas de interpretação no contexto hollywoodiano, a partir do filme *Uma Noite no Rio* (1941). Tentamos compreender a partir das dinâmicas investigativas, o quão complexo são os elementos de visualidade e de visibilidade que emergem da cultura midiática moderna, na qual a figura de Carmen Miranda encontra-se inserida.

O labor investigativo envolveu um exercício interdisciplinar para adentrar no universo de Carmen, com o intuito de perceber de que modo uma celebridade é construída através de narrativas plurais, o que implica em pensar, conseqüentemente, sobre a cultura socialmente produzida e suas teias de poderes e saberes.

Tentamos colocar em tensão a produção estética de Carmen a partir dos registros apontados, o que se mostrou uma experiência afetiva e efetiva de lidar com o objeto de estudo. A partir de histórias, registros e elementos bibliográficos tentamos resgatar contextos e noções interpretativas em torno da imagem de Carmen Miranda no cinema hollywoodiano.

Percebeu-se que as discussões sobre o tema são variadas, daí que acabamos por desenhar a temática estudada como fenômeno complexo e escorregadio, mesmo com as limitações que são inerentes a uma pesquisa produzida em tempo limítrofe.

Com efeito, muitos foram os clichês, julgamentos e comercializações da imagem de Carmen Miranda, mesmo assim ficou evidenciado que podemos conhecer novas reflexões a

partir de narrativas pré-estabelecidas. Durante o trabalho, foi enfatizado que um sentido se liga ao outro, como um fio que só alcança modelagem quando visto enquanto conjunto. Os elementos se conectam como a música que nasce e morre através da sonoridade. A roupa dialoga com a cor que, por sua vez, dialoga com a textura e, conseqüentemente, com a modelagem. Tudo acontece em um ciclo que não se finda. Que não anula os signos e que nos permitiram fazer novas interpretações.

Carmen Miranda, sem sombra de dúvidas, foi um ícone no cenário mundial. Mas também foi “massa de manobra” de ideologias norte-americanas. Tentamos através das dinâmicas de percepção, ouvir e reviver um tempo no qual não conhecemos, nem vivenciamos. Observamos como poderíamos intervir na sua composição, contextos propostos na década de 1940. Esta pesquisa intentou demonstrar que os efeitos do vestir dentro da imagem de uma cena, não se restringem apenas à questão do cobrir-se. Tentamos apresentar que tais elementos perceptivos em torno da imagem podem sim revelar uma gama extensa de sentidos. Pelo que se percebeu, não existe uma imagem absoluta de Carmen Miranda, nem uma análise enraizada. Tudo é flexível, maleável quando observamos sob uma perspectiva sensível. Tais percepções sobre essas práticas de reflexão são entendidas enquanto procedimentos que fazem um paralelo do imaginário com real, extremos que quando articulados permitem um visualizar de sentidos surpreendentes, inovadores e inquietantes. Mergulhamos nessa percepção interpretativa e, de certa forma, obtivemos êxito no sentido de valorização de tais práticas de análise.

Observou-se que, dentro do universo imagético de Carmen Miranda, no filme *Uma Noite no Rio* (1941), uma reflexão dinâmica, desconcertante e instigante pode ser ativada. Diante das seções apresentadas nesta pesquisa, fica evidente que a plataforma da percepção como meio de compreender os efeitos da criação da imagem de Carmen Miranda se desdobra em impactos polissêmicos na cultura moderna, demonstrando um esforço próprio e apropriado de lidar com o conteúdo mais fértil da subjetividade.

Um das principais propostas do presente trabalho foi se ater a figura de Carmen Miranda no centro das complexidades que giram em torno das noções perceptivas da relação imagem x imaginário. Pois, uma imagem não é um objeto nem um sentido simplório. Configura-se em um universo múltiplo, com significados latentes, que foge a

uma interpretação simples, principalmente quando sua narrativa foi formulada em outro contexto (AUMONT, 2012). Nesse sentido, através dessa perspectiva de interpretação, tentamos primordialmente conceber os procedimentos de análise de imagem, na medida em que compreendemos que a imagem de Carmen Miranda é muito mais densa do que imaginávamos. Ultrapassa as margens do marketing, do cinema e, por assim dizer, da moda. Quando uma figura se torna pública e, por sua vez, é inserida nesse universo de imaginários, este indivíduo estará sujeito as múltiplas composições em torno da sua imagem. Tudo acontece em contextos que promovem uma gama de composições a partir de suas singularidades.

O que se tornou interessante perceber neste trabalho são as relações que acontecem entre imagem e imaginário; estrela e mito; indumentária e figurino; moda e cinema. As coisas se movimentam em um *ciclo* que nos permitiu visualizar a trajetória de Carmen Miranda fazendo um paralelo crítico com as transformações dos contextos vivenciados pela mesma. Diante desses degraus interpretativos, conhecemos várias composições de Carmen Miranda, das quais destacamos: A Carmen Miranda do universo da publicidade, do contexto da política da boa vizinhança entre Brasil e EUA, a Carmen Miranda do cenário da moda. Através dessa composição, podemos visualizar como esse conglomerado de imagens a levaram também a uma categoria mitológica, pois todo esse universo aparente se traduz enquanto um movimento complexo e irreverente, disseminando-se em vários sentidos e linguagens (MORIN, 1989).

Para tanto, este trabalho dissertativo nos permitiu compreender a imagem de Carmen Miranda no cenário hollywoodiano, sob um viés que ultrapassa uma lógica de tempo/espaço, pois estávamos dispostos a fazer um movimento de interpretação em um sentido inverso da linearidade dos contextos. Ficou perceptível que através de uma abordagem mais sensível e minuciosa, poderíamos alcançar outros caminhos críticos, visando dar conta de algumas das faces das múltiplas identificações e influências que a imagem de Carmen Miranda incorpora e produz.

As pesquisas que envolveram este trabalho ainda nos permitiram conceber o universo do estrelado, ou melhor, o sistema de estrelas hollywoodiano, que possibilitaram que Carmen Miranda fosse ao mesmo tempo sujeito e objeto dos modos de pensar

estadunidense. Nesse sentido, as ideologias coercitivas se camuflaram em imagens (LIPOVETSKY, 1989). As composições imagéticas em torno da figura de Carmen Miranda foram, nesse sentido, um novo modo de imposição e terreno fértil para a propagação de ideias normativas sob um viés de estrelato e glamour. Todo o sistema hollywoodiano de estrelas, o considerado “star system”, se constituiria em torno de dois abismos: O sucesso meteórico provocado por narrativas e a configuração de ideias mitológicas criadas em uma perspectiva de divindade.

Carmen Miranda, nesse sentido, conseguiu incorporar todas essas concepções. Enxergamos em sua *composição da aparência*, elementos que podem ser traduzidos enquanto uma composição totalizante de “máscara” (CIDREIRA, 2013), pois permite uma gama sucessiva de conhecimento das suas imagens. É justamente nesse sentido que percorremos o terceiro capítulo. A partir das apresentações das suas máscaras dentro do filme hollywoodiano, tentamos compreender as “falas” que compuseram suas vestes.

Entrando em um arsenal interpretativo que se revela através da indumentária e dentro da apresentação da dicotômica relação entre figurino e vestimenta, pudemos levantar algumas hipóteses, partindo da compreensão de que a vestimenta permite colocar o indivíduo no centro dos sistemas de modulações onde cada cor, textura e forma representa – e também pode constituir - os processos de transformações e interações sociais.

Retomamos aqui as perguntas iniciais que nortearam esta pesquisa tais como: a) Como a imagem de Carmen Miranda utilizada pelo audiovisual do filme influencia a criação de uma concepção mitológica e célebre? b) Como o filme *Uma Noite no Rio* possibilita compreender um imaginário de povo brasileiro? c) Que imagem articulada à concepção de celebridade, encontramos nas imagens do filme? E acrescentaríamos mais uma que refinamos ao longo da pesquisa: d) Como a *composição da aparência* de Carmen Miranda auxiliou na construção do seu mito? Diante delas, acreditamos ter encontrado algumas respostas, que mesmo não sendo conclusivas conseguiram percorrer novos caminhos e apresentar outras complexidades. Podemos através da magnitude reflexiva da imagem, permear os imaginários criados em torno de Carmen Miranda. Tentamos a partir de uma análise social, histórica e cultural compreender a linguagem que existe em torno da *composição da aparência* da artista.

A pesquisa ainda nos possibilitou observar a composição de Carmen Miranda a partir da conjuntura da sua aparência, através de uma releitura crítica da sua trajetória no cenário hollywoodiano, observando como sua brasilidade foi incorporada e modulada. Resgatamos um contexto de experiências pela lógica de potencialidade dos elementos pertencentes na indumentária de Carmen Miranda o que permitiu elucidar aspectos que permeiam a imagem da artista a uma dimensão de estrela. Pois,

as estrelas modelos-de-vida; correspondem a um apelo mais profundo das massas no sentido de uma salvação individual, e suas exigências, nesse novo estágio de individualidade, se concretizam num novo sistema de relações entre real e imaginário (MORIN, 1989, p. 21).

Nesse sentido é que reforçamos a importância dos principais pontos tratados aqui: imagem, imaginário, mito, estrela, cinema e moda, como subsídios de forte teor interpretativo e que corresponderam as nossas indagações tanto iniciais, quanto as que surgiram no decorrer da pesquisa. Desse modo, inferimos que: a) Carmen Miranda se constitui enquanto um mito, tendo sua imagem apropriada e ressignificada por Hollywood e por seu público; associando-se a ideia de divindade; b) que esse mito foi agenciado e sedimentado por contextos sociais e políticos emblemáticos, e que a figura de Carmen Miranda incorporou-se de maneira extremamente adequada ao contexto da política de boa vizinhança entre Brasil e EUA, encarnando uma imagem de alegria e de positividade; c) que a promoção de Carmen Miranda a categoria mitológica deveu-se, em grande medida, aos empreendimentos em torno da construção poética da sua imagem, a partir da sua *composição da aparência*.

As possíveis respostas encontradas nesta pesquisa fazem com que conheçamos o sentido existente por entre as linguagens, das cores, dos tecidos, das modelagens. Todos os indícios localizados aqui promoveram um pensar reflexivo longe de possíveis idolatrias, mas perto de elementos instigantes, que fortalecem ainda mais a nossa concepção da importância da comunicação que existe na aparência. Reiteramos, assim a ideia de que a indumentária age em sintonia com o corpo, com o espaço e com as formas de ser e estar no mundo. Com isso, determinadas considerações foram sedimentadas, apontando um estado

crítico do tema colocado em questão. Sem o anseio de alcançar uma visada concludente do tema, trouxemos algumas impressões que fazem parte de um quadro de inquietudes que correspondem aos níveis desta pesquisa.

Conseguimos, em certa medida, resgatar um tempo e reviver experiências sob a perspectiva do nosso olhar. Podemos ainda perceber imbricado no sentido da vestimenta todo um teor ideológico e mercadológico proposto por tal narrativa. Percebemos que a nossa expectativa em apreciar os deslocamentos dos elementos, se fez legítima na medida em que nos permitiu compreender uma história já vivida, “ressignificá-la” e experimentá-la sob o deslocamento do nosso olhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMIR, Miguel. **A imagem, o imaginário e a imaginação como expressões transdisciplinares. Desenho e visualidades.** Gláucia Maria Costa Trinchão (Org). - Salvador: EDUFBA; Feira de Santana: UEFS, 2015.

AUMOUNT, Jacques. **A imagem.** Tradução. Estrela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro; Revisão técnica Rolf de Luna Fonseca. 16 ed - Campinas-SP: Papyrus,2012.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BAUMAN, Zygmunt e LYON, David. **Vigilância Líquida.** Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar,2013.

BOGATYREV, P., Outubro 1986, *Le funzioni del costume popolare nella Slovacchia morava, em La ricerca folklorica, contributi allo studio della cultura dele classi popolari*, n.14.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** Rio de Janeiro, 2001.

BIGNAMI, Rosana. **A imagem do Brasil no turismo:** construção, desafios e vantagem competitiva. São Paulo: Aleph, 2002.

BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004

BRAGA, João. **História da moda**. 4 ed. São Paulo Anhembi Morumbi, 2004.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013, 190 p.; (Coleção Cibercultura).

CABRAL, S. **A MPB na era do rádio**. São Paulo. Moderna, 1996.

CASTRO, Ruy. **Carmen: Uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2010.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **As formas da moda**. São Paulo: Annablume, 2013.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura**. São Paulo: Anablume, 2005.

CIDREIRA Renata, Pitombo. **A moda como modo de vida**. Revista Dobras, v. 3, n. 5 (2009).

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CRAVO, Mapi; XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. **Figurino: a pele do performer**. In: Coleção Dança Cênica; Pesquisas em Dança, v. I. Joinville: Letradágua. 2008.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007 - (cinema 2) Título original: L'image-temps.

FOUCAULT, Michel. **Sobre a História da sexualidade. In: Microfísica do poder**. Trad: Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

GARCIA & MIRANDA, Carol. Ana Paula de. **Moda é Comunicação: experiências, memórias e vínculos**. Ed. Anhembi Morumbi, 2005.

GHISLERI, J. 2005, *Como entender a importância do figurino no espetáculo?*, artigo em <http://artes.com/sys/sections.php?op=view&artid=15&npage=3>

GLUSBERG, Jorge. **A arte da Performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2009.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**. Gustavo Dili, ed 1, 2013.

LEHNERT, Gertrud. **História da moda do século XX**. Konemann, 2001.

LERNER, Max. **Civilização norte-americana: a vida e o pensamento nos Estados Unidos de hoje**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

MAFFESOLI, M. **O Imaginário é uma Realidade**. In: Revista Famecos, Porto Alegre, v. 1, nº 15, pp. 74-81, ago. 2001.

_____. **O instante eterno**. São Paulo: Zouk, 2003.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2005.

MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). **In Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 25, nº 49, junho de 2005.

MATTOS, A.C Gomes de. **O outro lado da Noite: Filme Noir**. Rocco – 2001.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Tradução [da 3. ed. francesa] Luciano Trigo.- Rio de Janeiro: José Olympica, 1989.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas do século XX: o espírito do tempo** – Neurose. Rio de Janeiro: Forense-Universitário, 1984.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2005.

NACIF, Maria Cristina Volpi. O figurino e a questão de representação do personagem. In: VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane (Org). **Diário de pesquisadores: Traje de Cena**. São Paulo: Estação, 2012, p.291-295.

MERLEAU-PONTY, M. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas**. Campinas, SP: Papirus, 1990.

ROJEK, Chris. **Celebridade**. Rio de Janeiro Rocco, 2008.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: A intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

TOTA, A. P. **O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

XAVIER, Ismail. **Cinema: Revelação e Engano**, in: Novaes Aduato (org.). O Olhar. São Paulo, Cia das Letras, 1988.

VALVERDE, Monclar. **Pequena estética da comunicação**. Salvador: Arcádia, 2017.

VALVERDE, Monclar E. G. L.; **A performance como representação da presença**. In: SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas da; MULLER, Marcos José. (Org.). Merleau-Ponty em Florianópolis. 1ed.Porto Alegre: Editora Fi, 2015, v, p. 56-71.

VERDONE. M., 1986, *Scena e costume nel cinema*, Bulzoni editore, Roma.

SABINO, Marco. **Dicionário da Moda**. Rio de Janeiro: Ed. Elsevier, 2007.

SOUZA, Gilda de Mello e. A moda como arte In: **O espírito das roupas, a moda do século dezenove**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1ª ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2014.