

TAÍ, EU FIZ TUDO PRA VOCÊ GOSTAR DE MIM: CARMEN MIRANDA E AS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO -

TAÍ, EU FIZ TUDO PRA VOCÊ GOSTAR DE MIM: CARMEN MIRANDA AND RIO DE JANEIRO'S SAMBA SCHOOLS

Maximiliano Marques

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Lisa Shaw

University of Liverpool

Resumo: Este artigo focaliza a trajetória artística de Carmen Miranda e aborda a forma pela qual a artista construiu seu (auto)marketing por meio da figura da baiana estilizada, tendo sua imagem ligada a produtos diversos e reproduzida no Brasil e no exterior. Examina também como Miranda contribuiu para popularizar e fixar essa figura nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, ressaltando diálogos e tensões entre a “tradição” das fantasias da baiana “autêntica” e a “modernidade” dos trajes da baiana “alegórica”. Por fim, argumenta que Carmen Miranda associou a figura da baiana estilizada à imagem tropical do carnaval brasileiro e estabeleceu uma escola estética nas apresentações das escolas de samba.

Palavras-chave: Carmen Miranda; baiana; escolas de samba.

Abstract: This article focuses on Carmen Miranda's artistic trajectory, and deals with how the artist constructed her (self)marketing through the figure of the stylized baiana, her image being linked to diverse products and reproduced in Brazil and abroad. It also examines how Miranda contributed to popularizing and cementing this figure in the parades of the Rio de Janeiro's samba schools, highlighting dialogues and tensions between the “tradition” of the “authentic” baiana costumes and the “modernity” of the “allegorical” baiana clothes. Finally, it argues that Carmen Miranda linked the figure of the stylized baiana to the tropical image of the Brazilian carnival, and established an aesthetic school in the performances of the samba schools.

Keywords: Carmen Miranda; baiana; samba schools.

Recebido em: 04/02/2022

Aceito em: 15/03/2022

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

Introdução

Uma Pequena Notável¹ / Cantou muito samba / É motivo de carnaval / Pandeiro, camisa listrada / Tornou a baiana internacional / Seu nome corria chão / Na boca de toda gente / Que grilo é esse? / Vou embarcar nessa onda / É o Império Serrano que canta / Dando uma de Carmen Miranda / Cai, cai, cai, cai / Quem mandou escorregar / Cai, cai, cai, cai / É melhor se levantar.²

Com esses versos do samba-enredo “Alô, alô, taí Carmen Miranda”, o Império Serrano homenageou a artista e conquistou o título do “grupo de elite” das escolas de samba do Rio de Janeiro no Carnaval de 1972 – um deles destaca que a “Deusa dos Balangandãs” tornou a baiana “internacional”.

Produto da trajetória transnacional³ da baiana estilizada concebida por Carmen Miranda (SHAW, 2013), a baiana “internacional” apresenta-se como excelente exemplo de uma rede de relações estabelecida por diálogos e tensões envolvendo múltiplas escalas de influências (HALL, 2003; FERREIRA, 2012; STOREY, 2015), em que se observa a cultura de massa representada pelos filmes brasileiros, pelos *shows* do Cassino da Urca, pelos musicais da Broadway e pelo cinema de Hollywood, espaços nos quais a artista atuou.

Sob esse prisma, ressaltam-se, nos desfiles das escolas de samba cariocas, as disputas simbólicas entre a “tradição” das fantasias das baianas “legítimas” de outrora (ARAÚJO, FERREIRA, 2012) e a “modernidade” dos trajes das baianas “alegóricas” (inspirados na

1 Apelido atribuído a Carmen Miranda, devido à sua baixa estatura.

2 Letra do samba-enredo do Império Serrano de 1972, disponível em <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1972/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

3 Lisa Shaw usa o termo transnacional com base no trabalho *Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States*, de Micol Seigel (2009, p. xiii), que afirma: “história transnacional explora o global no local, por meio de interações de grupos ou entidades que não se encaixam dentro de fronteiras nacionais” (no original: *transnational history explores the global in the local, via interactions of groups or entities that do not fit national borders*).

Brazilian bombshell)⁴ no contexto daquilo que Hall (2003), Ferreira (2012) e Storey (2015) definem como cultura popular.⁵

Consideramos que o conceito de “alegórico”, como assombro do efeito de maravilhamento (CAVALCANTI, 2011), contribuirá para a compreensão dos diferentes elementos visuais presentes nos vestuários de baiana à Carmen Miranda, bem como de suas relações com o carnaval das agremiações.

O conceito de “alegórico” vincula-se também à concepção de “para ser observada” (*to-be-looked-at-ness*), elaborada por Mulvey (1999) ao se referir à representação das estrelas femininas do período “clássico” do cinema hollywoodiano, criada para agradar o olhar masculino. Nesse contexto, Carmen Miranda desempenhava o papel de *performer* “exótica” em seus números musicais nos filmes americanos, apresentada como um objeto *to-be-looked-at-ness*.

Apoiado nessas considerações, este artigo focalizará, inicialmente, o caminhar de Carmen Miranda no *show business* brasileiro e americano. Em seguida, abordará como a artista construiu seu (auto) *marketing* por meio de suas vestes de baiana estilizada, tendo sua imagem associada a uma série de produtos e reproduzida no Brasil e no exterior. Por fim, investigará a influência da Pequena Notável nos desfiles das escolas de samba cariocas.

A voz do carnaval: a trajetória artística de Carmen Miranda no Brasil

Nascida em 9 de fevereiro de 1909 em Marco de Canaveses, no norte de Portugal, **Carmen Miranda** se mudou para o Brasil antes de completar um ano de idade, sendo criada no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. Na adolescência, após concluir o ginásio, realizado em um colégio de freiras, Carmen resolveu trabalhar e prover seu pró-

4 “A explosão brasileira”, apelido dado a Carmen Miranda pela imprensa internacional.

5 Cultura popular é entendida, neste artigo, como práticas e textos resultantes “de uma disputa de significados estabelecida a partir das trocas cotidianas, ou ‘populares’, em que a cultura de massa exerce papel preponderante na difusão de temas e questões afeitos à ‘alta’ e ‘baixa’ culturas” (FERREIRA, 2012, p. 25).

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

prio sustento. Um de seus empregos foi na chapelaria La femme chic, onde aprendeu e desenvolveu grande habilidade para criar chapéus e modelar seus próprios vestidos.⁶

Sua vida, entretanto, tomou novo rumo ao ser apresentada ao compositor Josué de Barros, responsável por iniciá-la (como cantora) no *show business* nacional, no final da década de 1920. Rapidamente, em 1930, Carmen alcançou seu primeiro êxito com a gravação da marcha carnavalesca “Pra você gostar de mim” (mais conhecida como “Taí”), de Joubert de Carvalho. Alguns anos depois, a artista assinou um contrato de exclusividade com a Rádio Mayrink Veiga, e tornou-se a cantora mais prestigiada da Música Popular Brasileira na época. Além de “Taí”, estão entre as composições carnavalescas de destaque por ela interpretadas no decorrer de sua carreira “Balancê”, “Mamãe eu quero”, “Touradas em Madrid”, “Camisa listrada”, “Adeus batucada” e tantas outras.

Ainda na década de 1930, o cinema brasileiro, em especial o gênero associado às tradições carnavalescas, também se fez presente na vida de Carmen Miranda, para o qual a artista representava ou cantava números especiais. Em 1933, por exemplo, participou do filme *A voz do carnaval*; dois anos depois, do musical carnavalesco *Alô... alô... Brasil!*; e, em 1936, da comédia musical *Alô, alô, carnaval!*. Alia-se a isso, sua atuação, em 1939, no filme carnavalesco *Banana da terra*, no qual interpretou a música “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, transformada em *hit* na voz da cantora, encarnando, pela primeira vez nas telas brasileiras, a figura da baiana com seus trajes característicos, que ganharam popularidade como fantasia de carnaval no Brasil a partir de então.

No mesmo ano, a Pequena Notável realizou um *show* no célebre Cassino da Urca e cantou, novamente, o tema de Caymmi,⁷ en-

⁶ Essa habilidade foi de grande valia para Carmen Miranda nos trajes que idealizou e exibiu em filmes hollywoodianos. A estilista Yvonne Wood, responsável por criar vários figurinos para Carmen no cinema americano, enalteceu essa capacidade da artista (BARSANTE, 1983, p. 106).

⁷ Logo após as apresentações da canção “O que é que a baiana tem?” por Miran-Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

cantando com sua apresentação o renomado produtor teatral norte-americano Lee Shubert, presente na casa de jogos. Foi o “passaporte” para sua carreira internacional, acompanhada do inseparável grupo musical Bando da Lua.

South american way: a trajetória artística de Carmen Miranda nos Estados Unidos

Desde sua chegada aos Estados Unidos, em 1939, quando atuou no espetáculo musical *The streets of Paris (As ruas de Paris)* na Broadway (Nova York), Carmen Miranda personificou a América Latina no imaginário norte-americano e virou sinônimo de baiana estilizada, tornando essa personagem central para os filmes hollywoodianos que promoviam a Política de Boa Vizinhança no contexto da Segunda Guerra Mundial.⁸ De 1940 a 1946, Carmen participou de nove produções cinematográficas da Fox, nas quais era apresentada como uma artista performática “exótica”, cuja fantasia de baiana (principalmente seus turbantes carregados de frutas) simbolizava uma metonímia da “tropicalidade” e da abundância natural dos trópicos. Em seu primeiro filme nos Estados Unidos, *Down Argentine way (Serenata tropical, 1940)*, a Pequena Notável apareceu estritamente como *performer*, o que é notado quando o *maître* da boate em que ela é anunciada como a “sensação brasileira” manda dois personagens da produção (a atriz Betty Grable e o ator Leonid Kinskey) se calarem enquanto ela atua. Como *performer* “exótica”, que não faz parte da narrativa do filme, ela é apresentada como um objeto “para ser observada” (*to be looked at*) (MULVEY, 1999), e esse aspecto de sua persona é exagerado no número musical “The lady in the tutti-frutti hat”, do filme *The gang’s all*

da no filme *Banana da terra* e no Cassino da Urca, a estrela americana da *Revue Nègre* em Paris, Josephine Baker, se inspirou nas *performances* da artista luso-brasileira para cantar a mesma música no famoso cassino carioca.

8 A Política de Boa Vizinhança, uma ideologia de unidade hemisférica e de troca mútua implementada pela Casa Branca a partir de 1933, promovia ligações mais estreitas e maior entendimento e cooperação entre a América Latina e a América do Norte, intensificando-se durante o conflito mundial por motivos geopolíticos e estratégicos.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

here (Entre a loura e a morena, 1943), dirigido por Busby Berkeley. Nele, Miranda é literalmente transformada em objeto de decoração, coroando a apresentação. Vale ressaltar que em suas atuações no cinema norte-americano a artista é identificada não somente por seus trajes de baiana e turbantes cada vez mais exuberantes, mas também por seu sotaque carregado, por seus erros cômicos de gramática em inglês e por suas frases ininteligíveis em português. Essa “caricaturização” da imagem de Carmen Miranda começava a beirar o cômico à medida que sua carreira progredia em Hollywood, dando lugar, por exemplo, a um turbante decorado com um escovão em *Something for the boys (Alegria, rapazes!, 1944)*; a outro adornado com sombrinhas coloridas em *Nancy goes to Rio (Romance carioca, 1950)*; e a um terceiro enfeitado com utensílios de cozinha em *Scared stiff (Morrendo de medo, 1953)*. Carmen foi obrigada, assim, a se limitar ao papel “engraçado” na narrativa desses filmes, personificando o estereótipo da mulher latina infantilizada, gananciosa e libidinosa. No entanto, apesar de a estrela se sentir muito frustrada pela imposição dessa “camisa de força” performática, sua baiana “exagerada” em Hollywood se prestava perfeitamente ao universo “de pernas para o ar” do carnaval carioca, que se alicerça justamente no excesso, na transgressão e na inversão de normas sociais e de gênero. Essa caricatura de Carmen foi, portanto, facilmente copiada e parodiada como se discutirá a seguir, e constituía uma rica fonte de inspiração para ser explorada, veiculando um espírito de irreverência tipicamente carnavalesco.

Bananas is my business: reproduzindo Carmen Miranda, o (auto)marketing da baiana estilizada transnacional

Desde 1930, ano em que promoveu o desodorante feminino Leite de Rosas no Brasil, Carmen Miranda esteve estreitamente ligada à comercialização de bens de consumo. Logo após sua exitosa estreia na Broadway, no final da década, a imagem da artista passou a vincular-se a um leque de produtos, abrangendo carro da Ford, pasta de dentes Kolynos, cerveja Rheingold e rádio da General Electric (SHAW, 2013, p. 83). O sucesso nos palcos e nas telas tornou sua figura instantaneamente reconhecível nos Estados Unidos, reproduzida em diversos objetos cotidianos, desde bonecas a livros infantis para colorir. O imaginário envolvendo suas baianas características chegou até a Disneylândia, por meio da criação da “Minnie Miranda” em boneco inflável. Sua indumentária e seu estilo típicos foram também adaptados por fabricantes estadunidenses de bijuterias, sapatos e roupas. Carmen, por sinal, foi figura central de campanhas publicitárias ao promover vestes e adornos – com base em seus figurinos “exóticos” – para lojas de departamento famosas, tais como a Bonwit Teller, a Macy’s, a Bergdorf Goodman e a Saks Fifth Avenue. Mesmo após o falecimento da artista, em 1955, sua imagem continuou a ser uma marca registrada do exotismo tropical não apenas nos Estados Unidos, mas também em outros países, onde existem, até hoje, múltiplos exemplos na esfera de seu *marketing*. Na França, cabe apontar uma sócia da artista usando um turbante repleto de frutas em propaganda de iogurtes com sabores de frutas da marca Danone, nos anos 1990. Na mesma década, observa-se, no Reino Unido, o lançamento de um modelo especial do carro chamado “Mini Rio”, promovido mediante imagem em que a sócia da Pequena Notável usava brincos grandes, reproduzindo em miniatura o modelo em questão. O estilo visual de Carmen Miranda esteve envolvido ainda com a venda de *jeans* na Alemanha, de cosméticos à base de banana na Holanda e até de preservativos

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

em Portugal (BARSANTE, 1994). Essa repercussão internacional da estética estereotipada de Miranda no campo da publicidade comercial foi evidenciada igualmente no Brasil. Mencionamos, no começo dos anos 1970, uma propaganda da marca de sandálias Havaianas em que a cantora Rosemary aparecia imitando Carmen Miranda ao lado de músicos que lembravam os do grupo Bando da Lua; e, duas décadas mais tarde, a campanha realizada pela geladeira Brastemp Inverse, por meio de vídeo publicitário inspirado no número musical “The lady in the tutti-frutti hat”. Devido a essas reapropriações da imagem da *Brazilian bombshell* no país e no exterior, não é de se admirar que ela continue motivando estéticas e *performances* ligadas direta e indiretamente a várias manifestações do carnaval brasileiro, incluindo as escolas de samba do Rio de Janeiro.

Conforme comenta Goldschmitt (2009, p. 28), um aspecto do repertório performático de Carmen Miranda era “seu desejo de que outras pessoas brincassem de ser ela”,⁹ e, sem dúvida, uma das maneiras de “ser” a estrela, além de consumir produtos por ela promovidos ou inspirados, consistia em imitá-la. Carmen chegou a ajudar outras artistas a personificá-la nos palcos e nas telas e, já em 1939, enquanto atuava em um teatro da Broadway, orientou a comediantes Imogene Coca em uma representação paródica. Sobre essa experiência, Coca (apud HIRSCH, 1998, p. 188-189) afirma: “eu nunca tinha visto Carmen, então fui assistir a seu espetáculo e, depois, disse-lhe o que estávamos planejando. Ela não poderia ter sido mais simpática. Ajudou-me a parodiá-la e deu-me dicas e sugestões”.¹⁰

Não faltam provas para atestar o quanto a imagem da *Brazilian bombshell* era propícia para ser retratada. Além de ter sido representada em desenhos animados como *Tom e Jerry* e *Popeye*, são numerosos os filmes e programas de televisão americanos em que a

⁹ No original: *the desire for others to play at being her.*

¹⁰ No original: *I had never seen Carmen, so I went to see her show and told her afterwards what we were planning. She couldn't have been nicer. She helped me to parody her, and gave me tips and pointers.*

estrela foi imitada ou caricaturada tanto por mulheres (Lucille Ball, por exemplo) quanto por homens (Mickey Rooney, Jerry Lewis, Bob Hope, entre outros).¹¹ Nas décadas de 1940 e 1950, aliás, ela deu origem, nos Estados Unidos, a atuações *drag*. O primeiro exemplo evidentemente *gay* na tela foi a caracterização de Carmen feita pelo sargento Sascha Brastoff no filme *Winged victory* (1944), aperfeiçoada nos acampamentos do exército americano.¹² Desde então, ela continua a influenciar *performances* de transformistas/*drag queens* que procuram reproduzir de maneira tão realista quanto possível o *look* da estrela.¹³

Miranda não se cansava de enfatizar esse potencial – de ser representada com facilidade – na dimensão autoperódica de suas atuações. No filme *Doll face (Sonhos de estrela, 1945)*, a propósito, ela interpretou o papel de Chita Chula, uma artista conhecida como “a senhorita do Brasil” (*the little lady from Brazil*). Na história, um dos personagens da trama a despreza, dizendo-lhe que ela vai “provavelmente acabar sendo outra Carmen Miranda”,¹⁴ e Chita Chula responde: “Carmen Miranda? Aquela do tico, tico, ta, tico, tico, ta...? Bah! O que ela tem que eu não tenho?”.¹⁵ Esse elemento autoperódico da personagem “hollywoodiana” de Miranda também se manifestava nos exageros observados em suas fantasias de baiana estilizada usadas nas telas.

Vale notar que as imagens hollywoodianas da baiana estilizada influenciaram a estética dos números musicais e coreográficos

11 Os estúdios de Hollywood chegaram a criar estrelas “latinas” nos mesmos moldes de Carmen Miranda, tais como Acquanetta, “o vulcão venezuelano” (a *Venezuelan volcano*), da Universal Studios; e Olga San Juan, “a pimenta porto-riquenha” (a *Puerto Rican peppercorn*), da Paramount.

12 Brastoff a conheceu em 1942, quando a artista visitou uma base militar em Nova York e assistiu a uma atuação dele como “Gl Carmen Miranda”. A Pequena Notável amou a homenagem e o ajudou a estabelecer uma carreira em Hollywood. Cabe mencionar que Brastoff criou trajes usados por Miranda no filme *If I'm lucky (Se eu fosse feliz, 1946)*.

13 Mais notavelmente a *performance* de Erick Barreto no docudrama *Carmen Miranda: bananas is my business* (1995), uma imitação *high camp*, ou seja, uma paródia mais sofisticada.

14 *Probably wind up being another Carmen Miranda*.

15 Carmen Miranda? *That one of tico, tico, ta, tico, tico, ta...? Bah! What has she got that I haven't got?*

das chanchadas nacionais entre o final dos anos 1940 e a década seguinte, fortalecendo a associação da figura da Pequena Notável com a expressão visual do carnaval brasileiro, dado o estreito vínculo entre o referido gênero cinematográfico e os folguedos momescos. A mocinha das chanchadas da Atlântida, Eliana Macedo, por exemplo, recriou, muitas vezes, a baiana “americanizada” idealizada por Miranda, como no filme *Carnaval Atlântida*, em 1952,¹⁶ quando cantou junto com o comediante Grande Otelo o samba “No tabuleiro da baiana”, de Ary Barroso.¹⁷ Eliana, tal como Carmen e Aurora Miranda, mantinha a tradição da baiana de pele branca com feições europeias, embora as irmãs Miranda fossem identificadas como “latinas” em Hollywood. Destaca-se, nessas chanchadas, a presença de coristas brancas e mulatas em números musicais envolvendo elementos do traje da baiana estilizada, com barriga de fora, turbantes de pano com pequenos adereços, além de saias e blusas de babados. Um exemplo emblemático disso é o número musical exibido no filme da produtora Cinedistri, intitulado *O camelô da rua Larga* (1958), no qual uma baiana branca canta repetidas vezes “é samba”, acompanhada por instrumentos de percussão, bem como por dançarinas mulatas fantasiadas de baiana estilizada. Nesses filmes musicais carnavalescos, essas atuações, influenciadas pelo estilo visual de Carmen Miranda e pelas várias “sósias” a que deu origem, pertencem ao universo do espetáculo, ou seja, a espaços performáticos dentro do próprio filme, tais como palcos de boates, cassinos e hotéis de luxo. Esses espaços, com seus próprios públicos diegéticos (isto é, representados na tela), compostos por turistas estrangeiros e membros da elite brasileira, constituem o cenário perfeito para essa recriação da baiana “hollywoodiana” que personifica a “América Latina” apócrifa dos filmes americanos da época de Boa

16 Menos conhecido é o fato de Miranda ter sido parodiada no cinema brasileiro já em 1943, quando Alice Vianna cantou “Baianinha” no filme *Samba em Berlim*. Outras artistas brasileiras também se espelharam nos trajes estilizados da *Brazilian bombshell* para retratar baianas nos palcos, tais como as cantoras Elsie Houston (de mãe brasileira e pai americano) e Alzirinha Camargo.

17 Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0QDVK-Tj4QE>. Acesso em: 03 jul. 2021.

Vizinhança, nos quais Carmen Miranda e outras imitações simbolizavam o exotismo tropical.

Os filmes americanos de Miranda, quando exibidos no Brasil, traziam de volta uma baiana marcada indelevelmente por seu contato com os estereótipos de Hollywood, gerando uma grande repercussão no universo das chanchadas nacionais, bem como no carnaval carioca, sobretudo nos desfiles das escolas de samba.

Alô! Alô! Taí Carmen Miranda: a Pequena Notável e as escolas de samba do Rio de Janeiro

Somente a partir de 1939, após o sucesso da composição “O que é que a baiana tem?” – interpretada por Carmen Miranda no filme nacional *Banana da terra* – e a projeção da artista nos Estados Unidos, a figura da baiana se tornou uma personagem carnavalesca definitivamente reconhecida no país e um ícone internacional “genuinamente” brasileiro (ARAÚJO, FERREIRA, 2012). Para compor seu visual nesse filme, Carmen bebeu na fonte dos trajes da baiana “clássica”, descritos detalhadamente na letra do samba de Caymmi: “O que é que a baiana tem? / Tem torço de seda, tem! / Tem brinco de ouro, tem! / Corrente de ouro, tem! / Tem pano da costa, tem! / Tem bata rendada, tem! / Pulseira de ouro, tem! / Tem saia engomada, tem! / Sandália enfeitada, tem! / Tem graça como ninguém! / Como ela requebra bem!”.

Nesse período, marcado pelo início da Segunda Guerra Mundial, as várias escolas de samba cariocas, capitaneadas pela Portela, aderiram à exaltação patriótica fomentada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas e caracterizavam-se pela “tradicionalidade” e singeleza, em oposição ao gigantismo das alegorias das grandes sociedades e às custosas fantasias dos ranchos carnavalescos (FERREIRA, 2012).

Essas escolas de samba, contudo, passaram a se inspirar, a partir da década de 1940, nos trajes da baiana “hollywoodiana” exibidos por Carmen Miranda no cinema americano. Uma prova disso: a

grande repercussão, na imprensa brasileira, das criações estilizadas do figurinista estadunidense Travis Banton, apresentadas pela artista no filme *That night in Rio (Uma noite no Rio, 1941)*.¹⁸ Diante dessa repercussão, “os organizadores do carnaval do Rio [de Janeiro] pediram réplicas ao departamento de figurino da Twentieth Century Fox e as usaram como inspiração para as fantasias do desfile em 1941” (SHAW, CONDE, 2017, p. 28).

Ainda na década de 1940, o jornalista e pesquisador Jota Efe-gê, em reportagem publicada no jornal *Diário Carioca* (23.01.1946, p. 8), escreveu sobre dois tipos de baiana: a carnavalesca “autêntica” (de outrora) e a carnavalesca “alegórica”, esta influenciada pelos figurinos, adereços e acessórios peculiares de Carmen Miranda (figura 1):

As baianas dos carnavais de antigamente diferiam das de hoje. Eram simples, bem típicas, mas sem o luxo das de agora. Vestiam, apenas, um corpete de rendas, uma saia com bastante goma, bem rodada e punham no pescoço alguns colares. Enfiavam as pontas dos pés nas sandálias e caminhavam arrastando-as, matraqueando, meneando o corpo. O que valorizava a baiana era a personalidade e não a indumentária. Sabiam sapatear e na roda do samba desacatavam, ‘mostravam as qualidades’. As baianas desciam dos morros de São Carlos, da Mangueira, da Favela, e vinham para a Praça Onze. Ali era a capital do samba, a feira da batucada. [...] Hoje não são todas as baianas que sabem sambar, que sabem se ‘escangalhar’. Elas vestem umas roupas vistosas, de fazendas caras, bonitas, atufam o pescoço de colares, de balangandãs e saem no carnaval para mostrar a sua elegância. ‘Neca de sambar’. ‘São as baianas ricas’, estilizadas, alegóricas. Carbonos, plágios da Carmen Miranda. As baianas sem luxo, que vêm como ‘batedores das escolas’, estas, sim. Têm qualidade. [...]. Estas são as baianas legítimas, na ‘batata’. As outras, as faustosas, são, apenas, ‘baianas ricas’,

18 Travis Banton criou ainda os trajes elegantes de baiana usados por Carmen no filme *Down Argentine Way* (1940), inspirados na indumentária que a artista exibiu no espetáculo *The Streets of Paris*. Nesse filme e em *That Night in Rio*, Banton aproveitou, ao máximo, o potencial da tecnologia Technicolor, usando tecidos reluzentes e/ou de cores vivas para as longas saias sensuais cortadas em viés.

que custam caro. E, quase sempre, essa riqueza é falsa, p'ra tapear...

Figura 1: Carmen Miranda e seu traje típico no filme *Copacabana*, em 1947.



Fonte: Museu Carmen Miranda/Funarj/Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa.

A influência da Pequena Notável sobre as agremiações é observada também no Carnaval de 1957. De acordo com matéria publicada pela revista *Manchete* (16.03.1957, p. 58):

[o] tamanco [do tipo plataforma] foi o calçado que jogou longe a moda carnavalesca das alpargatas. No desfile das escolas de samba, a magnífica “Acadêmicos do Salgueiro” apresentou “suas baianas” usando os célebres tamancos estilizados que Carmen Miranda lançou. Ganhou, por isso, aplausos especiais.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

O mesmo Salgueiro, dois anos depois, apresentou um desfile direcionado na contramão da estética do superespetáculo ao conceber o enredo “Debret”, sobre o qual o carnavalesco Fernando Pamplona (2013, p. 54) comenta:

“Viagem pitoresca através do Brasil” era o enredo que ficou conhecido como “Debret” [...]. O enredo era de Dirceu e Marie Louise Nery. Mulheres na bateria, sem carros alegóricos, inovação, pois as alegorias eram vivas, representando cenas das gravuras de Debret, desfilou sem corda e os figurinos não eram copiados de Walter Pinto ou Carlos Machado, muito menos de Carmen Miranda.

Pelo relato do carnavalesco, reforçamos a ideia de que boa parte das escolas de samba do Rio de Janeiro procurava copiar, na época, os figurinos de Carmen Miranda, Walter Pinto¹⁹ e Carlos Machado.²⁰ Sobre esse aspecto, Pamplona, em entrevista concedida ao semanário *Pasquim* (26.02 a 04.03.1981, p. 9), ressalta que o traje fundamental utilizado pelos carnavalescos na ocasião (anos 1950 e 1960) se espelhava nos espetáculos teatrais de Walter Pinto e Carlos Machado, ambos os produtores influenciados pela estética dos musicais realizados nos principais centros mundiais do entretenimento. O carnavalesco prossegue: “com isso surgiam [nos desfiles] baianas à la Carmen Miranda, com barriga de fora, e tive que dizer: baiana não anda de barriga de fora, anda de bata, e pedi batas” (*Pasquim*, 26.02 a 04.03.1981, p. 9).

19 Walter Pinto foi o produtor responsável pelo auge da visualidade feérica no teatro de revista brasileiro, nos anos 1940 e 1950, traduzida por figurinos suntuosos, cenários agigantados, escadarias grandiosas e recursos “modernos” de maquinaria e iluminação. Esse padrão cênico impactante de suas peças, inspirado nos *shows* parisienses do Moulin Rouge e do Folies Bergère, bem como no cinema hollywoodiano, influenciou o carnaval das escolas de samba cariocas a partir desse período (MARQUES, 2018).

20 Carlos Machado foi outro produtor atuante no teatro musicado brasileiro. Seus espetáculos, influenciados pelos musicais franceses e norte-americanos, eram apresentados em diversas casas de *shows* no Rio de Janeiro (em especial na Zona Sul da cidade), ícones da diversão noturna elegante e refinada carioca nos anos 1950 e 1960. Destaca-se, nesse contexto, a importância dos diálogos e tensões entre o *glamour* dessas produções e as raízes humildes das escolas de samba na época.

Se, por um lado, os comentários de Pamplona e Efegê criticavam os trajes de baiana concebidos por Carmen Miranda, por outro, os diálogos e tensões entre a “autenticidade” do figurino típico da baiana “clássica” e a “inovação” daquele concebido pela Pequena Notável nos Estados Unidos traziam uma nova estética para o carnaval das escolas de samba, redefinindo-as como expressão de uma cultura popular capaz de dialogar com influências apresentadas em múltiplas escalas.

Uma das atrações do universo das agremiações desde a década de 1950, Paula do Salgueiro assim descreveu a indumentária usada ao longo de sua carreira no carnaval carioca, inspirada no estilo visual de Carmen Miranda: torço branco na cabeça, ombros nus, decote ousado, grandes tamancos, colares e pulseiras (REGO, 1994, p. 13-14).

Além de Paula do Salgueiro, Gigi da Mangueira foi outra estrela do carnaval das escolas de samba a se espelhar, em diferentes oportunidades, nos trajes popularizados pela *Brazilian bombshell*. No Carnaval de 1965, por exemplo, a *Revista do Rádio* (13.02.1965, p. 8) relatou que a fantasia de baiana verde-e-rosa de Gigi seria similar àquela usada por Carmen Miranda nos seus tempos de auge em Hollywood. Essa influência da artista luso-brasileira sobre a celebridade da Estação Primeira foi reforçada no comentário do jornalista e pesquisador José Ramos Tinhorão (1998, p. 236) acerca do Carnaval de 1968: “o grande sucesso individual no desfile das escolas de samba seria o da passista branca Gigi da Mangueira imitando Carmen Miranda e seu traje típico”. A revista *O Cruzeiro* (09.03.1968, p. 10), aliás, publicou, no período, uma fotografia da atração da verde-e-rosa nesse desfile (figura 2), com a seguinte legenda: “É ela, a Gigi, da Mangueira querida, afirmando a sua tradição e lembrando a figura/legenda de Carmen Miranda”.

Figura 2: A atuação de Gigi da Mangueira encarnando Carmen Miranda no desfile da Estação Primeira, em 1968. Fonte: *O Cruzeiro* (09.03.1968, p. 10) – Arquivo O Cruzeiro/EM/D.A. Press.



A presença da expressão visual da indumentária de Carmen Miranda no corpo das escolas de samba cariocas continuou a ser notada e marcante na década de 1970. Lembramos o desfile campeão do Império Serrano de 1972, cujo enredo “Alô, alô, taí Carmen Miranda”, de autoria de Fernando Pinto, evocava a imagem da artista e se apoiava na estética tropicalista, que se tornou marca registrada nos trabalhos futuros realizados pelo carnavalesco.²¹ Nesse desfile, artis-

²¹ Disponível em <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/carmen-miranda-108-anos/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

tas famosas trajaram figurinos ao estilo particular da homenageada, cada uma delas abrindo um setor da apresentação. Transcrevemos o comentário de Schleder na revista *O Cruzeiro* (12.01.1972, p. 27):

O enredo será dividido em oito quadros, cada um com um destaque personificando Carmen. Abre-alas com Marion; Um rosário de ouro, Uma bolota assim, Quem não tem balangandãs, Não vai ao Bonfim, Leila Diniz; Alô, alô, Carnaval, Wanderléa; Banana da terra, Miriam Pérsia; Cassino da Urca, Marília Pera e todo o elenco de Vida escrachada; Carmen internacional, Vilma Vernont e sua academia de ballet; Serenata tropical, Olegária, componente da escola; e Copacabana, Rosemary.

Passadas quase duas décadas, a Imperatriz Leopoldinense apresentou, em 1991, o enredo “O que é que a banana tem?”, com o qual contou a história da banana,²² fruta originária da Ásia. Um dos trechos da sinopse do enredo, desenvolvido pelo carnavalesco Viriato Ferreira,²³ observa: “o tropicalismo fez da banana o seu símbolo, e Carmen Miranda, bem muito antes, já a levava em seus turbantes”.²⁴ A Pequena Notável inspirou, igualmente, os versos do samba-enredo da agremiação: “Na poesia e na canção / Carmen Miranda, um turbilhão de paixão / Na ‘musa-flor’, o sábio se inspirou / A Tropicália em nós brilhou”.²⁵

A mesma Imperatriz Leopoldinense voltou a exaltar Carmen Miranda no Carnaval de 2002, dessa vez no enredo “Goitacazes... tupi or not tupi, in a south american way!”, concebido pela carnavalesca Rosa Magalhães. No fim do desfile, a *Brazilian bombshell*, uma

22 As bananas sempre estiveram presentes nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, nos enredos tropicalistas e nas homenagens a Carmen Miranda.

23 Viriato Ferreira trabalhou durante muitos anos como figurinista em diferentes companhias do teatro de revista brasileiro, onde aprendeu a criar figurinos leves, cômodos e de grande efeito visual, características marcantes observadas nos seus trabalhos como carnavalesco de grandes escolas de samba (Depoimento de Viriato Ferreira para Felipe Ferreira, em 30.10.1991).

24 Disponível em <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperatriz-leopoldinense/1991/>. Acesso em: 25 mai. 2021.

25 Disponível em <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperatriz-leopoldinense/1991/>. Acesso em: 25 mai. 2021.

espécie de ícone para os tropicalistas, foi representada pelas baianas da escola – cujas vestimentas “traziam boas amarelos, frutos tropicais e colagens de quadrados multicoloridos” (BORA, 2014, p. 189) – e pelo carro alegórico intitulado “O tropicalismo de Carmen Miranda” (figura 3), em que desfilantes personificavam a artista usando vestes douradas e torsos decorados com plumas na cor rosa. Na mesma alegoria, observa-se ainda uma cenografia na qual predominavam as cores amarela e rosa, as flores multicoloridas, além de balangandãs e bananas (BORA, 2014), estas últimas uma referência àquelas da encenação do número musical “The lady in the tutti-frutti hat” (figura 4), talvez a *performance* mais icônica de Miranda (figura 5) no auge de sua popularidade nos Estados Unidos.

Figura 3: A caracterização de Carmen Miranda na última alegoria do desfile da Imperatriz Leopoldinense (2002), da qual fez parte Walkíria Miranda como destaque. Fonte: Arquivo pessoal do fotógrafo Wigder Frota.

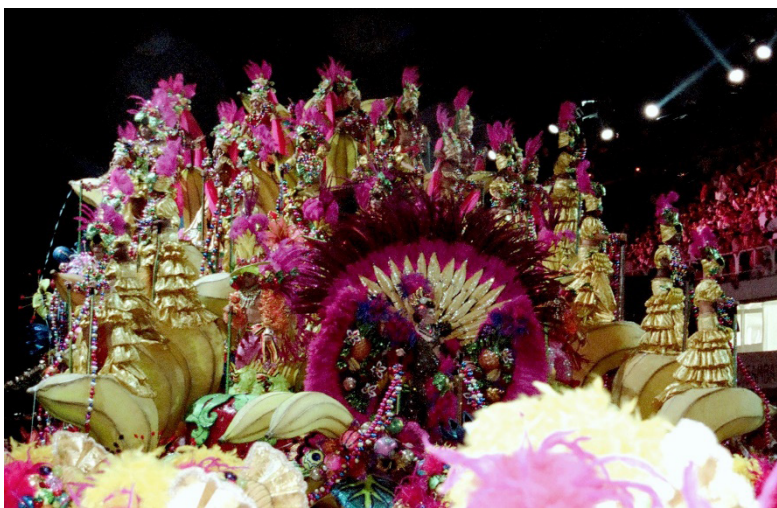


Figura 4: Trecho do número musical “The lady in the tutti-frutti hat”, do filme *The gang’s all here* (1943). Fonte: Museu Carmen Miranda/Funarj/Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa.



Figura 5: A *performance* de Carmen Miranda no número musical “The lady in the tutti-frutti hat”. Fonte: Museu Carmen Miranda/Funarj/Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa.



Ainda na década de 2000, Carmen Miranda foi homenageada mais uma vez pelo Império Serrano. O enredo, idealizado pelos car-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

navalescos Renato Lage e Márcia Látia, sob o título “Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim”, levou a agremiação a conquistar o título do campeonato do grupo de acesso A do Carnaval carioca. Um de seus carros alegóricos intitulava-se “O que é que a baiana tem?” e celebrava Carmen por meio de uma imensa escultura e de foliões trajados de baiana estilizada. Confira a letra do samba-enredo escolhido pela verde-e-branco de Madureira para esse carnaval:

Luz divina luz / Eu quero ouvir o seu cantar / Império Serrano é samba / É Carmen Miranda, é popular / Pequena Notável, de ti eu sou fã / Oh! Deusa dos Balangandãs / Naimensidão de um sonho / Viajei na fantasia / No rádio, no cinema, nos cassinos deu um show / A fina flor da boemia / No tabuleiro da baiana tem! / Tem requebrado, tem quitute, tem amor / E nesta festa vou sambar também / Com pandeiros, tamborins e agogôs / Sua voz ecoa pelo ar / Ao som de lindas marchinhas / Seu nome atravessou fronteiras / Um buquê de poesias / Se internacionalizou, samba ioiô / Fez o Tio Sam sambar samba laiá / Estrela que brilha, tu és maravilha / Num lindo céu azul anil / A portuguesinha que virou rainha / Orgulho deste meu Brasil / Meu Império outra vez / Vem no balanço do seu coração / Eu sou verde-e-branco com muito orgulho / Sou emoção.²⁶

Alia-se a esse desfile do Império Serrano uma comissão de frente formada por uma atriz incorporando Carmen Miranda e por vários integrantes revivendo o personagem Zé Carioca, dançando com seu guarda-chuva característico. A dupla lembrava cenas do filme *Você já foi à Bahia* (1944), produzido por Walt Disney, em que Aurora Miranda contracenou com Zé Carioca, Pato Donald e Panchito (um galo mexicano).

Outro exemplo dessa aproximação do carnaval carioca com a Pequena Notável ocorreu no desfile de 2017, quando a Paraíso do Tuiuti retornou ao grupo especial das escolas de samba e levou para

26 Letra do samba-enredo do Império Serrano (2008), disponível em <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/2008/>. Acesso em: 03 jul. 2021.

a passarela o enredo “Carnavaleidoscópio tropifágico”, criado pelo carnavalesco Jack Vasconcelos e inspirado na Tropicália, envolvendo cores vibrantes, índios, bananas e homenagens a Carmen Miranda, enaltecida por meio de uma enorme imagem exibida no carro alegórico “Tropicarnafagia” (figura 6).²⁷

Figura 6: A grandiosa imagem de Carmen Miranda no último carro alegórico do desfile da Paraíso do Tuiuti, em 2017. O destaque desse carro foi Marcelo de Almeida. Fonte: Arquivo pessoal do fotógrafo Wigder Frota.



No mesmo carro alegórico, a Paraíso do Tuiuti trouxe ainda mulheres vestidas como Carmen e numerosos homens personificando-a, em cima de um salto de até 18 centímetros.²⁸ A agremiação encerrava, assim, seu desfile, exaltando a diva luso-brasileira.

27 Disponível em <https://jornaldebrasil.com.br/brasil/confira-os-destaques-da-primeira-noite-de-desfiles-das-escolas-de-samba-do-rio/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

28 Disponível em <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2017/noticia/homens-desfilam-com-salto-de-18-centimetros-na-paraíso-do-tuiuti.ghtml>. Acesso em: 20 jun. 2021.

Sem dúvida alguma, o legado visual de Carmen Miranda tem adquirido um forte elemento *kitsch* e *queer*, associado ao espírito carnavalesco que se inspira no “mundo às avessas” e desafia as normas e convenções da sociedade. Na “grande festa nacional”, a artista tem sido venerada como símbolo da inversão, da transgressão e do excesso da folia, e sua baiana estilizada no corpo masculino expressa ambiguidade sexual e sensibilidade *gay*. Embora o carnaval carioca tenha longa tradição de travestismo, com homens pedindo roupas emprestadas a suas mães e irmãs, foi graças à estilização da baiana apresentada por Carmen no filme *Banana da terra* que homens homossexuais começaram a desfilar no carnaval carioca usando, claramente, uma versão do *look* da artista.

Assim, começa a “fetichização” de aspectos-chave do estilo visual de Miranda dentro da cultura *gay* (GREEN, 1999, p. 1-2). Essa recriação de Carmen Miranda por homens é inspirada, por um lado, na feminilidade exagerada de sua imagem na tela (veiculada por seus gestos, expressividade facial e trajes) e, por outro, no seu *look* ligeiramente andrógino e nas feições do rosto e do corpo cada vez mais “pesados” que ela adquiria à medida que envelhecia.

Em síntese, evidencia-se, nessas narrativas e imagens, o fato de que Carmen Miranda foi uma artista indissociável dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, influenciados, a partir dos anos 1940, pelo estilo que viria a consagrá-la, traduzido pelo traje da baiana “hollywoodiana”. Com base nesse estilo, Carmen estabeleceu tendências que logo foram absorvidas pelas agremiações, conferindo-lhes singular personalidade.

Considerações finais

Após seu enorme êxito no Brasil durante a década de 1930, Carmen Miranda se tornou um fenômeno nos Estados Unidos, onde sua figura e seu estilo “viralizaram” a partir do final da década.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

Pioneira no *marketing* pessoal, Carmen teve, e continua a ter, seu nome e sua imagem associados à promoção e à venda de produtos diversos no Brasil, nos Estados Unidos e em vários países da Europa. Segundo Shaw (2013, p. 85): “sua imagem continua sendo utilizada como ferramenta de *marketing*, figurando num leque largo de objetos materiais em diversas partes do mundo”.²⁹

Já nos anos 1940, valendo-se de estereótipos do imaginário americano, a artista criou sua estratégia mercadológica, tendo, como seu carro-chefe, a expressão visual da baiana estilizada por ela concebida em Hollywood, traduzida pelas roupas com babados, pela barbiga de fora, pelos turbantes ou adereços de cabeça decorados com frutas ou cestas de flores, pelos sapatos de plataforma, pelos brincos de argolas e pelos famosos balangandãs.

As diversas variações sofridas ao longo do caminhar inter-hemisférico da personagem baiana à Carmen Miranda (do cinema brasileiro e dos *shows* do Cassino da Urca ao teatro musicado da Broadway e, logo a seguir, ao cinema de Hollywood, e deste retornando às chanchadas nacionais) tornariam a Pequena Notável um ícone da cultura popular brasileira.

Por ser transnacional – no sentido de não pertencer a um único imaginário nacional, mas sim a um espaço metafórico intermediário e intersticial –, a baiana à Carmen Miranda era dotada de uma brasilidade turbinada, legitimada e empoderada como símbolo da nação pelo selo de aprovação que tinha recebido das plateias norte-americanas. O enaltecimento dessa baiana transnacional no exterior a transformou em uma personagem digna de aparecer nos holofotes do carnaval carioca, uma festa nacional com forte repercussão no mundo inteiro.

Dessa forma, Miranda motivou criações espelhadas em seus trajes típicos nas apresentações das escolas de samba, acrescentando novos significados à indumentária da baiana “tradicional”. Em adi-

29 No original: *her image continues to be used as a marketing tool, being displayed on a wide range of material objects in various parts of the world.*

ção, a artista definiu e associou a figura da baiana estilizada à imagem tropical do carnaval brasileiro, o que inspirou a concepção plástica e conceitual adotada pelo carnavalesco Fernando Pinto nos desfiles das agremiações desde a década de 1970, estabelecendo, assim, uma escola estética (à base do movimento cultural Tropicália), seguida por vários carnavalescos.

Alia-se a isso, a importância dos embates simbólicos entre as expressões visuais da baiana “autêntica” e da baiana “alegórica” para a construção de uma estética “moderna” da baiana de escola de samba. As vestes características da artista foram, inclusive, um dos muitos elementos – oriundos do *show business* nacional e internacional – a provocar a “espetacularização” dos desfiles das agremiações, recriando, na cultura carnavalesca desses desfiles, as versões “opulenta” e “ornamentada” do traje da baiana “clássica”.

Referências

ARAÚJO, Vânia Maria Mourão; FERREIRA, Felipe. Tradição e modernidade no traje da baiana de escola de samba. **Revista Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 301-315, jan-jun, 2012.

BARSANTE, Cássio. Carmen Miranda: 50 anos de balangandãs. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 32, n. 1.647, 12 nov. 1983, p. 104-107.

BARSANTE, Cássio. Carmenmania: a nova explosão da *bombshell*. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 43, n. 2.202, 18 jun. 1994, p. 62-63.

BORA, Leonardo. **A antropofagia de Rosa Magalhães**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Formas do efêmero: alegorias em performances rituais. **Ilha: Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 163-183, jan.-jun. 2011.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

EFEGÊ, Jota. As baianas. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 5.395, 23 jan. 1946, p. 8.

FERREIRA, Felipe. **Escritos carnavalescos**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2012.

GOLDSCHMITT, Kariann. **Bossa mundo: Brazilian popular music's global transformations (1938-2008)**. PhD thesis, University of California, Los Angeles, 2009.

GREEN, James. **Beyond carnival: male homosexuality in twentieth-century Brazil**. Chicago: Chicago University Press, 1999.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003. p. 247-264.

HIRSCH, Foster. **The boys from Syracuse: the Shuberts' theatrical empire**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998.

MANCHETE, Rio de Janeiro, n. 256, 16 mar. 1957, p. 58.

MARQUES, Maximiliano. **A cuíca está roncando: uma abordagem dos aspectos visuais das revistas carnavalescas de Walter Pinto dos anos 40 e seu diálogo com o carnaval carioca**. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Film theory and criticism: introductory readings**. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-844.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 09 mar. 1968, p. 10.

PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

PASQUIM, Rio de Janeiro, ano XII, n. 609, 26.02 a 04.03.1981, p. 8-10.

REGO, José Carlos. **Dança do samba: exercício do prazer**. Rio de Janeiro: Aldeia, 1994.

REVISTA DO RÁDIO, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 804, 13 fev. 1965, p. 8.

SCHLEDER, Maurício. Império Serrano/Mocidade Independente/ Unidos de Padre Miguel. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 44, n. 2, 12 jan. 1972, p. 26-27.

SEIGEL, Micol. **Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States**. Durham, NC and London: Duke University Press, 2009.

SHAW, Lisa. **Carmen Miranda**. London: BFI/Palgrave Macmillan, 2013.

SHAW, Lisa; CONDE, Maite. O Brasil visto por Hollywood: do cinema mudo a Carmen Miranda. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 8, n. 3, p. 16-40, set.-dez. 2017.

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular: uma introdução**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.