



CARMEN MIRANDA: DO *DO-IT-YOURSELF* À HISTÓRIA DA ESTÉTICA DA *BRAZILIAN BOMBSHELL*¹

CARMEN MIRANDA: FROM *DO-IT-YOURSELF* TO THE HISTORY OF THE *BRAZILIAN BOMBSHELL* AESTHETIC

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.18015>

Sofia Sousa

Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP)

 <https://orcid.org/0000-0002-3504-5394>
sofiaarsousa22@gmail.com

Paula Barros

Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP)

 <https://orcid.org/0000-0002-9121-9053>
paulacsbarros@gmail.com

Recebido em: 09 de fevereiro de 2023.

Primeira revisão: 18 de abril de 2023.

Revisão final: 20 de maio de 2023.

Aprovado em: 30 de maio de 2023.

RESUMO: Carmen Miranda foi, e ainda é, um dos maiores ícones musicais e estéticos do Brasil. Carmen foi tudo menos convencional, tradicionalista e conformista, e talvez por isso tenha marcado a história da música e da moda brasileira e internacional. Assim, neste artigo, pretendemos debruçar-nos sobre um tópico fulcral, nomeadamente o uso do Do-It-Yourself (DIY) nas suas criações artísticas, com o intuito de demonstrar a relevância da estética de Carmen Miranda em relação à moda nacional e internacional.

ABSTRACT: Carmen Miranda was, and still is, one of Brazil's greatest musical and aesthetic icons. Carmen was anything but conventional, traditionalist and conformist, and perhaps that is why she marked the history of Brazilian and international music and fashion. Thus, in this article, we intend to focus on one central topic, namely the use of Do-It-Yourself (DIY) in her artistic creations, to demonstrate the relevance of Carmen Miranda's aesthetics in relation to national and international fashion.

Palavras-chave: Carmen Miranda; DIY; moda; sapatos de plataforma.

Key words: Carmen Miranda; DIY; fashion; platform shoes.

Prelúdio

¹ Este artigo faz parte da bolsa individual de doutoramento intitulada “Todos os Mundos Dentro do Porto. Mulheres migrantes, artes e ativismo em Portugal contemporâneo”, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) com a referência 2021.06637.BD.

Quando nos deparámos com a chamada para artigos para o Dossiê Temático “Aparências ousadas: Novas histórias sobre o vestir, o consumo e a emancipação feminina entre 1850 e 1950”, imediatamente pensamos em Carmen Miranda, um dos maiores ícones musicais e estéticos do Sul Global, mas também na Europa do Sul, nomeadamente em Portugal. Contudo, à medida que fomos delineando este artigo, logo nos apercebemos que escrever sobre Carmen parecia ser uma tarefa hercúlea, até porque começamos a questionar se tudo o que se podia dizer, já fora dito. Aliás, basta fazer uma breve pesquisa na internet para nos apercebermos da quantidade existente de artigos, notícias, blogues, vídeos, filmes e biografias sobre ela. Então, começámos a demarcar uma linha de raciocínio não-linear, ou seja, que fosse ao encontro do percurso e da presença disruptiva do nosso objeto de estudo. Carmen Miranda foi tudo menos convencional, tradicionalista e conformista, assim, demos início ao nosso próprio processo de questionamento científico: será que nos cingiríamos ao facto de ter nascido em Portugal? Não nos pareceu correto. Deveríamos abordar a problemática da construção de uma identidade? Também não nos pareceu exequível, sendo nós portuguesas. Então, após muita pesquisa, reflexões e leituras, avanços e recuos, decidimos debruçar-nos sobre um eixo estruturante: a temática do *Do-It-Yourself* (DIY) enquanto *praxis*, patente na estética de Carmen Miranda, desde os sapatos, às suas roupas e passando pela bijuteria. Nesse sentido, iremos socorrer-nos de uma análise visual que tem como suporte as imagens disponibilizadas – em formato digital – no Museu Carmen Miranda², localizado na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, encetando uma espécie de netnografia (LOUREIRO & GUERREIRO, 2019; KRETZ & VALCK, 2010; KOZINETS, 2020).

A Pequena Notável: de uma pequena cidade para o Mundo

Como já é amplamente sabido, Carmen Miranda nasceu na cidade do Marco de Canavezes, em Portugal, no ano de 1909, sendo o seu nome de batismo Maria do Carmo Miranda da Cunha (GARCIA, 2004). O auge da sua carreira foi há mais ou menos 80 anos atrás, e tudo começou quando se mudou para o Brasil com apenas dez meses. Nas nossas leituras sobre a biografia (CASTRO, 2005; GARCIA, 2004) de Carmen Miranda, apercebemo-nos de que a sua história e as suas conquistas estão repletas de momentos de audácia, de inovação e de controvérsia. Carmen Miranda foi – e ainda é – um dos astros da cultura musical, estética e criativa brasileira. Era uma artista no amplo significado da palavra. Era multidisciplinar – um termo que não existia na época, pelo menos em relação ao campo artístico - pois cantava, dançava e atuava e, como (não) seria de esperar, tornou-se numa das primeiras mulheres a ter uma carreira artística internacional.

Olhando para a trajetória artística e vivencial de Carmen, munidas de conceitos e

2 Mais informações disponíveis em: <https://artsandculture.google.com/partner/museu-carmen-miranda>

de pesquisas científicas atuais e contemporâneas, torna-se possível aferir que a *Brazilian Bombshell* (FORAN, 2017) – como era comumente conhecida – vivia e dividia a sua carreira entre o local e translocal (BENNETT & PETERSON, 2004; BENNETT & GUERRA, 2018; GUERRA & STRAW, 2017), ou seja, entre o Brasil e os Estados Unidos da América (EUA) e, talvez devido a esses constantes movimentos de conexão, a mesma se tenha tornado num símbolo incontornável do Brasil no mundo e, é nesse campo de movimentações e de negociações identitárias e artísticas (KERBER, 2005), que a artista marcou gerações com os seus figurinos exóticos e com os seus famosos chapéus de frutas, altamente disruptivos para a época. Ainda hoje, volvidos 80 anos do seu aparecimento como artista, a imagem do chapéu de frutas é indissociável de Carmen Miranda.

Do ponto de vista musical, o seu primeiro êxito foi a gravação e o lançamento da canção “Ta-hí” (Pra Você Gostar De Mim), em conjunto com Joubert de Carvalho; canção essa que viria a contribuir para o surgimento da principal intérprete do gênero *samba* na década de 1930, no Brasil, transformando Carmen Miranda na primeira artista a assinar um contrato com uma emissora de rádio no país (SHAW, 2013). Com efeito, estes dois acontecimentos conferem o mote para o eixo basilar deste artigo, nomeadamente o do DIY.

No escopo deste artigo, partimos da hipótese de que se Carmen Miranda não se tivesse socorrido do DIY para a criação dos seus figurinos, a moda internacional teria seguido um rumo distinto. Pensando no nosso contexto específico de investigação, nomeadamente a Carmen Miranda e o uso do DIY na moda e na criação da sua estética visual, propomos uma abordagem teórico-concetual assente num processo de imaginação sociológica, através do qual se pretende re-analisar a história da estética de Carmen Miranda, especialmente no que concerne a sua criação e disseminação nacional e mundial. Em suma, tendo como mote a moda e o DIY, pretendemos dar conta das estéticas contra-hegemónicas (GUERRA, 2021, 2018; CHIDGEY, 2013) adotadas por Carmen, com o intuito de as recolocar como uma produção artística, mas também cultural que, por seu turno, originou uma série de mudanças e metamorfoses na moda brasileira e internacional. Estes questionamentos partem, de igual modo, de uma perspetiva histórico-social (GUERRA, 2022) que nos leva a perspetivar a história da contemporaneidade brasileira, especialmente do ponto de vista do calçado.

Cropped, lantejoulas, turbantes e chapéus de frutas. A moda brasileira e a moda de Carmen

Se pensarmos no vocábulo “artista”, num sentido etimológico, cria-se uma nuvem de palavras na nossa mente, tais como autenticidade, diferença, rutura e criação. Neste interstício, é inegável que Carmen Miranda era uma artista, algo intimamente associado à sua recusa em ceder a padrões hegemónicos. Carmen rompeu com todos os modelos de estética e de moda que existiam no Brasil na época do seu surgimento (BESERRA, 2007) e, ao romper com os padrões estéticos vigentes, a mesma contribuiu para a construção e disseminação de uma visão da mulher brasileira, no sentido em que a mesma, através do uso de roupas,

acessórios e até mesmo através da sua performance, se tornou num símbolo de feminilidade (ROBERTS, 2015) alternativa, diferente e não-convencional. Na verdade, na nossa asserção, podemos associar o sucesso de Carmen Miranda, especialmente no espectro da indústria fonográfica e cinematográfica à sua estética disruptiva e, nesse âmbito, podemos questionar até que ponto Carmen poderia ter tido o êxito que teve se, porventura, tivesse adotado uma estética simplista ou se, pelo contrário, não tivesse adotado uma lógica de reapropriação da estética da mulher baiana (SANT'ANNA & MACEDO, 2013). Aliás, os *crop-tops* e as saias compridas (ver Figuras 1 e 2) que usava, permanecem, ainda na atualidade, como símbolos da moda feminina e são constantemente reinventados por marcas multinacionais, tais como a Zara, por exemplo.

Figura 1 Saia de filhos canutilhos, usada por Carmen Miranda no filme "Copacabana" em 1947.



FONTE: Museu Carmen Miranda. <https://artsandculture.google.com/asset/saia-de-fios-de-canutilhos-unknown/sQHTdpHisOsrVg>

Figura 2 Cropped-top listrado customizado, utilizado por Carmen Miranda no filme "Alegria Rapazes" (Something for the boys), em 1944



FONTE: Museu Carmen Miranda. https://artsandculture.google.com/asset/blusa-listrada-customizada-unknown/gwEUeyL1_gp07g

Durante a sua carreira artística, Carmen participou num total de catorze filmes nos Estados Unidos da América (CLARK, 2002), sendo alguns dos mais icónicos o “Uma Noite no Rio”, de 1941, “Entre a Loira e a Morena” de 1942 e “Copacabana” em 1947. Porém, ao alcançar o estrelato numa época em que as sociedades brasileira e norte-americana se baseavam em ideais patriarcais, Carmen viu o seu talento ser, por vezes, ofuscado pelo foco excessivo na sua aparência exótica e nos figurinos que escolhia para as suas apresentações (TIERNEY, 1982). Na verdade, a estereotipificação de que foi alvo, que a colocava como um símbolo exótico, permitiu que a música brasileira tivesse grandes avanços em termos da sua popularidade, algo que se materializou no conhecimento e consciencialização da cultura latina (SHAW, 2010).

Na verdade, tais questões são tão mais relevantes quando estabelecemos um paralelismo com o cinema norte-americano que, por sua vez, também ele era utilizado como um instrumento político, no sentido em que visava facilitar relações internacionais de poder (MACEDO, 2013). Na senda de Macedo (2013), o que se pode destacar da participação de Carmen na indústria cinematográfica de Hollywood é a falta de reconhecimento, ou seja, estes filmes davam origem a uma massa cinzenta de estereotipificação, onde os latino-americanos eram considerados como o Outro unificado, despojado de características, de costumes, de estéticas e de criatividade. Em brevíssimo, quando referimos que Carmen foi alvo de estereotipificação, referimo-nos à sua participação numa rede de produção cinematográfica que não retratava as culturas latinas com autenticidade (MACEDO, 2013, p.3), algo especialmente evidente pela adoção de uma postura de não-reconhecimento que se dirigia ao Brasil e a outros países do Sul Global como “Outras Américas” (TOTA, 2005, p.36). Este não-reconhecimento que acabou por estereotipificar Carmen Miranda e as restantes mulheres latinas, exotizando-as, constituiu-se numa forma de opressão para alguns autores, uma vez que se criam imagéticas que prendem determinadas figuras, tal como a de Carmen, a uma imagem que é social e culturalmente construída. Poderíamos enunciar vários exemplos desta repressão e estereotipificação contudo, por estar em jogo a estética da artista, iremos acentuar algumas questões relacionadas com o corpo (FERES, 2004). De acordo com Foucault (1992), é sobre o corpo que o poder social atua, ou seja, podemos aferir que o corpo de Carmen foi alvo de uma atribuição/construção de um conceito de *latinidade* que passou a definir o seu corpo, bem como o corpo da mulher latina, associando-o e socializando-o para ser sensual (MACEDO, 2013).

Partindo de uma visão que encara a estética, veiculada através da moda (GAUGELE, 2014) por parte de Carmen Miranda, como determinante na projeção da carreira da artista, os contributos de Moraes e Irschlinger (2012) assumem-se como determinantes, principalmente pelo facto de as autoras encararem a moda como um elemento decisivo na composição e na agregação de sociedades e de indivíduos (SAPIR, 2020), uma vez que a mesma pode ser vista como um meio para expressar ideias, mas também essências. Aliás, partindo dos seus contributos, podemos referir que a roupa que Carmen usava nas suas performances estava associada a uma forma de expressão, algo que se assume tanto mais evidente

quando pensamos nos seus chapéus, ou até mesmo nos acessórios e na maquiagem que usava.

Novamente, Morais e Irschlinger (2012) enunciam que a moda se compõe e é composta pelo espírito do tempo de determinada sociedade. Ora, na nossa asserção – e para efeitos do argumento deste artigo – referimos que Carmen Miranda inventou e subverteu esse mesmo espírito do tempo, criando o seu próprio. Se por um lado era vista como um *sex symbol* que usava *cropped tops* que deixavam a sua pele morena à vista de todos os olhos (OVALLE, 1976, BISHOP-SANCHEZ, 2016), a mesma cobria o peito com peitorais de pedras para que, em eventos sociais - e até mesmo nas suas performances -, a atenção estivesse nos detalhes que compunham a sua *persona* e não exclusivamente nos seus atributos físicos, contrariando os interesses da indústria de Hollywood (PIKE, 1993). Na perspetiva de Balieiro (2015), estes contrastes que pautavam a postura e a performance de Carmen elucidam-nos sobre dois sistemas de poder simbólicos que, por seu turno, retratam dois momentos socio-históricos distintos, nomeadamente o do Brasil e o do Estados Unidos da América. Por um lado, Carmen, para entrar na indústria de Hollywood, teve de ser uma “cúmplice criativa” (BALIEIRO, 2015, p.209) do sistema de representações sociais simbólico que caracterizava a indústria cinematográfica em relação à mulher latino-americana. Por outro lado, Carmen também introduziu elementos culturais, estéticos e artísticos norte-americanos na representação simbólica da baiana. Então, apesar da distância geográfica e social do Brasil e dos Estados Unidos da América, através da figura da artista, criou-se uma imagética de unicidade do ponto de vista das diferenças culturais: no Brasil, uma representação fidedigna da cultura popular; nos Estados Unidos da América, a materialização de um imaginário simbólico sobre a figura da mulher latino-americana (BALIEIRO, 2015, p.209). Deste modo, duas perspetivas sobre esta dualidade podem ser enunciadas, nomeadamente a de Simone Pereira de Sá (1997), que defendia que a artista carregava gestos carnavalizantes e de alegoria norte-americanos que eram incorporados numa cultura popular que, aos poucos, ia sendo incorporada no Brasil; o inverso era também referido. Por oposição, Garcia (2004) enfatizava uma rutura entre ambas perspetivas, denotando que Carmen – por via da paródia – havia sido reduzida a um estereótipo (BALIEIRO, 2014).

Se recuarmos historicamente, vemos que em todas as sociedades existiam meios profícuos de disseminação de tendências, estéticas e modas. Por exemplo, no caso do contexto português, poderíamos destacar a revista *Menina e Moça - Mocidade Portuguesa feminina* (1947-1959), uma revista que era publicada pela Obra das Mães pela Educação Nacional e que, por sua vez, era um dos principais veículos de promoção da ideologia fascista do Estado Novo junto dos jovens, especialmente em relação ao sexo feminino que era frequentemente representado vestindo roupas simples, de tons escuros e sombrios (BRAGA & BRAGA, 2012; AZEVEDO, 2011). A par disso, o discurso político era de que as mulheres deveriam ser subalternas aos homens, no sentido em que a propaganda política defendida a família tradicional portuguesa, na qual a mulher ficava encarregue do trabalho doméstico e do cuidado dos filhos (AZEVEDO, 2011). Vejamos, atendendo à forte prossecução política e

social que era levada a cabo pelo governo autoritário, encabeçado pela figura de António de Salazar, cuja materialização cultural do Estado assentava no *fado* tradicionalista (GASPAROTTO, 2014). O que é certo é que do outro lado do oceano, contrariamente à revista *Menina e Moça*, tínhamos a revista *O Cruzeiro*, uma revista que marcava pela inovação. Desde a sua fundação, em 1928, que a revista *O Cruzeiro* se destacou pela apresentação de capas com figuras femininas (SCHEMES & ARAUJO, 2011) e, nesse sentido, os seus conteúdos privilegiavam a beleza e o *glamour* feminino (ARAUJO, 2011), afastando-se, assim, de tudo o que era comumente aceite na época. Esta revista é aqui mencionada por dois motivos. Vejamos, o primeiro, prende-se com o facto de Carmen Miranda ter sido a imagem de capa (GARCIA, 2004) em 1940 e, mais tarde, em 1947³. Se por um lado, as capas de *O Cruzeiro*, protagonizadas por Carmen apelavam à cor, à vivacidade e enalteciam a estética de Carmen, outras revistas, como a *Carioca* (KERBER, 2007) alimentava a estereotipificação de Carmen, fomentando a objetificação sexual da artista⁴, nos moldes como a abordamos previamente. O segundo motivo, relaciona-se com a ideia de que os meios de comunicação social, nomeadamente as revistas, foram um veículo determinante na expansão e na disseminação da estética visual de Carmen, o que fez com que muitas fãs começassem a adotar detalhes do seu estilo⁵. Retomando os contributos de Balieiro (2015), torna-se possível enunciar que estas apropriações e massificações do estilo da artista se associam com um entendimento das identidades enquanto produto de uma repetição estilizada de normas e de padrões estéticos, inseridos dentro de um sistema simbólico mais alargado. Vejamos que,

A estilização da baiana de Carmen Miranda não apenas incorporava signos nacionais como também lidava com tensões raciais e de classe, na medida em que a figura da baiana apontava para uma imagem negra e das classes populares. Amplamente sintonizada com moda hollywoodiana e com experiência na área de costura, a estilização de Carmen a possibilitou incorporar uma imagem que denotava autenticidade nacional, sem se associar com o que era tido por vulgaridade por meio do recurso à “branquitude”, por sua vez compreendida não apenas em termos cromáticos, mas também simbólicos (BALIEIRO, 2015, p.211)

Mais, a estética de Carmen era celebrada nesses artigos e nessas capas de revistas como em *O Cruzeiro*, algo que ia ao encontro do emergente processo de urbanização e de modernização que pautava a sociedade brasileira (AZEVEDO & FERREIRA, 2006). Aliás, o surgimento da revista em questão, apenas foi possível devido ao contexto político que o Brasil vivia na época, ou seja, o país era regulado por um governo intervencionista (FAÉ, 2012),

3 Selecionamos estes dois anos de tiragem por se tratar de duas imagens distintas de Carmen. A de 1940 vemos a Maria do Carmo, em toda a sua excentricidade e, porventura, na de 1947, vemos Carmen Miranda, a artista. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/160370436718310896/> e <https://br.pinterest.com/pin/carmen-miranda--137711701089249967/>

4 Para referência, ver a capa da revista *Carioca* de 1940. Disponível em: <https://www.acervorarolei-oes.com.br/peca.asp?ID=6488212>

5 Para referência, ver a capa da revista *O Cruzeiro* de 1947. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/137711701089249967/>

encabeçado por Getúlio Vargas, que tinha como princípio base o desenvolvimento social, urbano, económico e, na mesma linha, o apoio às classes sociais mais desfavorecidas. Então, em certa medida, podemos também colocar a Carmen Miranda e a sua estética vanguardista como o resultado – e até como uma extensão – de um projeto modernista (LIMA, 2013) que estava em curso na sociedade brasileira. À semelhança de outros países, torna-se demasiado difícil imaginar a ascensão de um personagem como Carmen Miranda sem um contexto político que a suportasse, e até incentivasse. Aliás, Carmen desempenhou um papel chave na Política da Boa Vizinhança (MACEDO, 2012), durante o governo de Eurico Gaspar Dutra, o sucessor de Getúlio Vargas, em 1946 e, uma vez mais, Carmen flutuava entre o moderno e o tradicional, entre o global e o local (BENNETT & PETERSON, 2004), intimamente ligado com a indústria cinematográfica norte-americana.

Concomitantemente, este período de crescimento económico e social, a par de um processo de paulatina modernização, que teve continuação com o governo de Dutra, manifestou-se, de igual modo, na moda, no sentido em que a dita Política da Boa Vizinhança (GARCIA, 2003; MOURA, 2019) fez com que a moda brasileira dos anos 1940 fosse profundamente afetada por influências americanas (MACEDO, 2020; OROZCO-ESPINEL, 2019); aspeto esse que também se relacionava com os anos de ascensão de marcas como Dior, Chanel ou Balenciaga (GUEDES & TEIXEIRA, 2010), promovendo, assim, um processo de negociação das identidades estéticas, estando o mesmo interligado com um “universo de valores tido como moderno e difundido pela cultura de massas nacional” (BALIEIRO, 2015, p.211).

Com o impacto da Primeira Guerra Mundial e, posteriormente, com o término da Segunda Guerra Mundial, vários eram os países que se deparavam com falta de matéria-prima, sendo nesse cenário que começam a emergir matérias sintéticas, tais como o *nylon* (GUEDES & TEIXEIRA, 2010) que, na atualidade é amplamente utilizado, nomeadamente em *lingerie*, fatos de banho, malhas, tecidos, artigos têxteis-lar, cordas, entre muitas outras (NEVES, 1982). Com efeito, o próprio uso dessa matéria poderia ser encarado como uma espécie de *faça-você-mesmo*. O *nylon* foi o primeiro polímero sintético de sucesso após ter-se revelado um bom substituto da seda – fibra natural, que alia a sua distinta aparência a um excelente desempenho, e que se tornou escassa durante a Segunda Guerra Mundial. O *nylon* foi, então, aplicado em para-quedas leves, coletes à prova de balas, tendas e ponchos impermeáveis, entre outros artigos de uso militar (EL NEMR, 2012). A própria Carmen Miranda utilizava *nylon* nas suas peças (ver Figura 4). As cores, os formatos e o *design* é que divergiam. As ondas, os folhos e os movimentos das suas peças contrastavam amplamente com as peças retilíneas que se utilizavam na época, cujo intuito era retirar a feminilidade à mulher no local de trabalho, ocultando as suas curvas com recortes e drapejes (EMBACHER, 2004).

Figura 4 “Anágua”, petticoat utilizado em shows de Carmen Miranda enquanto figurino das baianas



FONTE: Museu Carmen Miranda. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/an%C3%A1gua-unknown/AAG9B6XoLXw5w>

Do “faça-você-mesmo” ao “crie-você-mesma”. DIY enquanto prática estético-social de reivindicação simbólica e identitária

Na secção anterior víamos que Carmen tinha o dom de pegar em algo que era massificado e torná-lo em algo único. É aqui que estabelecemos o nosso primeiro ponto de contacto com o uso do DIY por parte de Carmen Miranda. Na visão de Guerra e Bonadio (2022), é apenas a partir da década de 1970 que a noção de DIY começa a ser social, cultural e artisticamente vincada, algo que se deve, sobretudo, ao movimento *punk* que, tal como Carmen Miranda, marcou um ponto de viragem na indústria da moda (GUERRA, 2017). Nessa época, o DIY tinha-se tornado numa espécie de cultura alternativa global que, progressivamente se foi institucionalizando e comodificado (GUERRA & BONADIO, 2022).

Na senda de Guedes e Teixeira (2010), podemos afirmar que as roupas e a estética que Carmen embrenhava eram manifestações de uma postura socialmente desafiadora e desafiante, marcada pela inovação e por um estilo que era só seu. Tal como as grandes criadoras de moda da época (Dior, Balenciaga, entre outras), Carmen preocupava-se em criar uma imagem e um aparato visual que lhe permitisse mostrar a sua cultura brasileira, mais especificamente a cultura baiana (BALIEIRO, 2014, 2015) e, nesse sentido, ao se tratar de uma necessidade de representação própria (JUNIOR, 1978), é aqui que surge o DIY. Então, podemos referir os contributos de Pontin et al. (2022, p.173), dado que o DIY é pelos autores encarado como um elo que liga a criação alternativa simbólica e o envolvimento social e, desse modo, podemos referir que o DIY utilizado por Carmen pode ser entendido— à luz das investigações atuais —como um “processo de empoderamento com impacto no seu próprio projeto pessoal”; projeto esse que era artístico, mas também social.

Com efeito, o DIY entrou na vida de Carmen numa época em que não se sabia, so-

ciologicamente, o que o conceito significava, pois não era necessário nomear essa prática dado que, devido a constrangimentos económicos e sociais, o DIY era a única forma de atuação e de ação (GUERRA & FIGUEREDO, 2019), especialmente para as classes sociais mais desfavorecidas. No caso de Carmen, a sua prática ia um pouco além da necessidade, como já referimos, o uso do DIY poderia ser visto como um meio de comunicação, ou seja, os seus *looks* podem ser perspetivados enquanto um meio de transmissão de uma mensagem de empoderamento feminino, resistência e afirmação identitária e social que, por sua vez, se coadunam com o cenário político de crescimento e de modernização nas décadas de 1930 e 1940. Então, podemos argumentar que o DIY, neste contexto, além de possuir uma componente estética pessoal, o mesmo possui uma vertente social e coletiva. Mais ainda, podemos asseverar que o DIY de Carmen vai ao encontro dos contributos de Cohen (1972) sobre as ramificações do estilo, isto é, esta prática levada a cabo por Carmen Miranda manifestava-se no seu vestuário e materializava-se na criação de peças únicas e singulares; manifestava-se, igualmente, na sua música, uma vez que o seu estilo musical dependia e influenciava o seu estilo e a sua estética enquanto *performer*; materializava-se, simultaneamente, no seu comportamento e na sua forma de apresentação de si enquanto *performer* e enquanto símbolo de uma espécie de *latinidade* (MACEDO, 2013) e, por último, promovia e potenciava o surgimento de uma nova linguagem (JUNIOR, 1978), que era comunicada verbalmente, através da música, mas também visual e esteticamente.

No caso específico de Carmen, o uso do DIY enquanto *praxis* emergiu como o colmatar de uma carência, pois nada do que existia na indústria da moda servia a Carmen nem tampouco representava a sua imagem da mulher latina e brasileira, logo o DIY surgia como uma alternativa criativa e estética à realidade da sociedade brasileira em termos de moda e de estética, bem como permitia a diferenciação da artista no panorama da indústria de Hollywood, ao passo que dava origem a uma imagética partilha sobre a figura da mulher latino-americana. Ao mesmo tempo, o uso do DIY permitia-lhe a expansão e a disseminação de uma *outra* imagem da figura da mulher baiana, tornando-a massificada e comercializável, ou seja, em certa medida, o uso do DIY por parte da artista também foi alvo da dita política de não-reconhecimento que foi levada a cabo pela indústria cinematográfica norte-americana face ao Sul (TOTA, 2005), como referimos anteriormente. Logo, o não-reconhecimento das características estéticas, sociais e culturais que estavam presentes nas criações de Carmen, também levaram, em justa medida, a um oblívio do uso do DIY enquanto prática de subversão, resistência e de empoderamento feminino no contexto do Sul Global, nomeadamente no Brasil, na época, algo que se articula com o que nos refere Garcia (2004), em relação à ridicularização que pautou a trajetória e a carreira internacional da artista.

Ora, autores como Clarke (1976) referem que aquilo que faz o estilo é a própria atividade de estilização que, por sua vez, identifica modos de ser e de estar no mundo. Pensando na Pequena Notável, podemos acrescentar que a atividade de estilização de Carmen, enquanto artista, era o DIY, logo, era o DIY que criava o seu estilo. Paula Guerra (2022) refere que o DIY, enquanto *ethos*, pode ser visto como um dos principais contributos e legados

do *punk*, uma vez que o seu uso implicava uma ação de um indivíduo que, eventualmente, faria com que ele pertencesse a algo maior. Se aplicarmos esta definição aos anos 1930 ou 1940 em geral, e ao caso específico de Carmen Miranda, podemos ver que a mesma pode sofrer algumas mudanças, pois o que estaria em causa não seria Carmen pertencer a algo maior, mas antes ela criar algo maior a que outros pudessem pertencer. Talvez pudéssemos mesmo falar de uma lógica *do-it-for-others* [fazer para outros], aspeto que se relaciona com a disseminação da imagem e da representação estética e social que Carmen fez da figura da baiana. Contudo, é inegável que o DIY em relação à artista se mantinha interligado a uma prática alternativa, até porque, quando ainda jovem, Carmen trabalhou em ateliês de moda tais como *La Femme Chic* (GUEDES & TEIXEIRA, 2010), onde desde logo aperfeiçoou a sua criatividade e o seu saber-fazer que, mais tarde, aplicou aos seus figurinos. Aqui, neste ateliê, a sua maior aprendizagem foi em relação aos turbantes e chapéus.

Muito antes de ser a pequena notável, foi uma pequena que foi aprendiz no atelier da Madame Anais; catava grampos no chão e varria retalhos. E cantava. Ganhou o primeiro salário numa casa de chapéus, *La Femme Chic*, numa rua do Rio onde paravam as francesas – a rua do Ouvidor. Caruso, o dono, contratou-a por ser “alegre, bonita e comunicativa”. E porque era capaz de vender qualquer peça. Ela mesma usava chapéus “da sua invenção” e aos fins de semana “encontrava tempo para costurar seus próprios vestidos”. E cantava.⁶

A *brazilian bombshell* inicialmente começou por criar as roupas que usava nos seus espetáculos e, além disso, também preferia as bijuterias às joias verdadeiras, bem como utilizava pulseiras e colares feitos de várias cores e materiais. Foi consubstanciada na sua prática DIY e na sua capacidade de criação, que Carmen se tornou na primeira brasileira a lançar uma moda em Hollywood, o *Mirandalook*, inspirado no seu exotismo artístico (CORRÊA, 2011). A par do mundo artístico, Carmen Miranda também era vista como uma mulher *avant-garde*: usava casacos curtos, calças compridas, chapéus, sapatos e ternos masculinos, tudo por ela imaginado e desenhado. Focando-nos no caso da bijuteria que Carmen utilizava, durante a sua estadia nos Estados Unidos da América, a artista entrou em contacto com uma série de artistas plásticos que lhe confeccionavam a bijuteria por encomenda, não só para os seus filmes, como também para o seu uso próprio. Como já mencionamos previamente, os peitorais que utilizava também podem ser vistos como um símbolo da sua prática *faça-você-mesma* – neste caso *crie-você-mesma* – até porque foram criados para ela, a pensar na sua estatura, bem como foram buscar inspiração nos peitorais dos faraós egípcios. Em suma, a bijuteria, ao ser por ela pensada, quer para os espetáculos quer para a sua vida social, servia um propósito, o de se destacar dentro da indústria do espetáculo e fora dela também.

Também os turbantes, na sua maioria, eram pensados por Carmen (GUEDES & TEIXEIRA, 2010) e, claro está, uma parte determinante da cultura baiana que a artista levava para o contexto norte-americano (NASSER, 1989), o que fez com que as coleções da Dior e da

6 Disponível em: <https://anabelamotaribeiro.pt/63541.html>

Chanel fossem substituídas pelas roupas e pelas plataformas de Carmen Miranda, nas lojas de moda da quinta Avenida de Nova Iorque (NASSER, 1989). Porém, apesar de Carmen ter sido extremamente vanguardista no que se refere à sua roupa e acessórios, o seu principal contributo, em termos de criações de moda pensadas por ela, foram os seus sapatos. Os icónicos sapatos de plataforma. Como Castro (2005) escreve na biografia da artista, o autor enuncia que a mesma teria pensado em criar um sapato de plataforma como um acessório de moda para as suas performances, possivelmente após ter visto um calçado adaptado para alguém com uma deficiência física causada por doenças como a poliomielite. Outras referências⁷, afirmam que Carmen se inspirou nas tamancas portuguesas, um calçado humilde, de madeira, aberto no calcanhar e com um pouco de tacão.

À semelhança do que acontecia na vizinha Galiza, em Portugal, foi na região noroeste que o calçado com base em madeira mais se difundiu, o que veio a acontecer até ao século XX. Como explica Soeiro (2017), o “calçado de pau” é mais fácil de fabricar do que o calçado com sola em couro e – fruto da aplicação de reforços em metal e, mais recentemente, em borracha de pneu velho – resiste mais ao rápido desgaste produzido pelo seu uso nos trabalhos da lavoura e nas deslocações em caminhos rurais acidentados. Não obstante, os socos também eram usados em ocasiões e atos mais formais ou cerimoniais como as festas, os casamentos ou até mesmo nas feiras, onde se vendiam os produtos agrícolas e outros. Era comum caminhar descalço levando os socos⁸ debaixo do braço ou num cesto; estes, assim protegidos, eram calçados quando se chegava ao destino. A madeira mais utilizada no fabrico dos socos e tamancos era o amieiro, árvore que cresce junto das linhas de água. Esta madeira, à semelhança da madeira de vidoeiro, era uma das preferidas para fazer calçado, em Portugal e outros países europeus, por ser leve, estável e fácil de trabalhar, apesar de não permitir um acabamento perfeito. Esse efeito aprimorado consegue-se com o salgueiro ou a faia, que são, porém, madeiras mais pesadas e difíceis de trabalhar (SOEIRO, 2017).

Em relação ao DIY de Carmen e a criação do famoso sapato de plataforma, deparamo-nos com o trabalho de Velloso et al. (2020, p.64), no qual eles referem o termo “design vernacular”, descrevendo-o como algo que é espontâneo, informal e que é utilizado por um determinado grupo de pessoas para resolver um determinado problema, acabando, frequentemente, o mesmo por ter um impacto global. Ora, do nosso ponto de vista, a mesma definição pode ser aplicada à prática DIY, devido ao facto de o mesmo ser, sobretudo, fruto da imaginação e da criatividade de Carmen Miranda, tal como aconteceu com alguns designers de renome, apontados como as caras no movimento *punk* londrino, nomeadamente Vivienne Westwood (GUERRA, 2022).

Nasser (1989) enuncia que era Carmen quem desenhava e criava os turbantes, além disso, também é referido que a artista pediu a um sapateiro da cidade de Salvador, para lhe

7 Um exemplo, a ser consultado aqui: <https://www.cinderelashoes.pt/a-pequena-notavel>

8 As designações para o calçado de pau são diversas e é possível encontrar muitas variantes regionais, mas, de acordo com Soeiro (2017), enquanto o termo para identificar o profissional que produz este tipo de calçado foi, progressivamente, passando de soqueiro para tamanqueiro, o produto continuaria a ser designado soco (de homem) e soca (de mulher).

criar um sapato que tivesse uma sola e um salto com 10 centímetros de altura. Além disso, também era na cidade de Salvador que Carmen pedia para lhe confeccionarem os balangaundas, algo que demonstrava como a cultura baiana era transportada na sua estética e na sua performance. No caso dos sapatos, além de compensarem a sua baixa estatura em palco, os mesmos traziam outra visibilidade aos seus figurinos, bem como facilitavam a sua mobilidade em palco (ver Figuras 5, 6 e 7). Esta foi uma criação profundamente revolucionária, até porque algumas das suas plataformas chegaram a ter 20 centímetros de altura.

Figura 5 Sapato em pelica prateada, de 1940, utilizado por Carmen no filme Copacabana, em 1947



FONTE: Museu Carmen Miranda. <https://artsandculture.google.com/asset/sapato-em-pelica-prateada-unknown/-AFKegoBKHOzBQ>

Figura 6 Sapato utilizado, pela primeira vez, por Carmen durante o Show no London Palladium, em 1948⁹



FONTE: Museu Carmen Miranda. <https://artsandculture.google.com/asset/sapato-usado-no-show-do-london-palladium-1948-unknown/LgEI0lh833BT4A>

⁹ Note-se que este sapato, indo ao encontro do que fora dito anteriormente face à utilização de vários materiais por parte de Carmen nas suas criações, era feito de madeira, couro, metal, foi costurado à máquina, colado e moldado.

Figura 7 Sapato em pelica dourada com detalhes, utilizado por Carmen durante shows, de 1940, e com uma plataforma de 20.5 centímetros de altura



FONTE: Museu Carmen Miranda. <https://artsandculture.google.com/asset/sapato-em-pelica-dourada-unknown/vAFMNXr6muwTUg>

Ainda pensando na centralidade dos sapatos de plataforma, importa referir que os empreendimentos estéticos de Carmen Miranda tiveram ramificações na indústria do calçado internacional (LORD, 2009), algo que, com frequência, tende a ser descartado da história oficial da artista. Deste modo, podemos aferir que a criatividade e o DIY impregnados no *design* das suas plataformas demonstram-nos que as criações de Carmen iam além de um mero ato de diferenciação. A sua personagem artística era estilizada, até pela forma como prendia os brincos nos turbantes, os peitorais que lhe cobriam o peito, o uso de materiais como a madeira e o *nylon* e o uso de bijuteria ao invés de joias de *griffe*, demonstravam uma organização, estilização e estetização organizada e conscientemente criada, ou seja, podemos até referir que Carmen subvertou o DIY, no sentido em que a mesma pedia a outros, desde artistas plásticos aos sapateiros de rua, para criarem e materializarem as suas ideias. Assim, esta questão da subversão estilizada e estetizada, que tem como ponto de partida o DIY, permitiu-lhe um reposicionamento e uma recontextualização estética no âmago da sociedade brasileira, permitindo-lhe resistir à estereotipificação de que era constantemente alvo devido ao seu corpo latino.

Breve reflexão

Chegadas à parte final do artigo, é seguro dizer que não podemos apresentar pistas conclusivas, apenas reflexões. Por um lado, foi-nos possível adentrar a ideia de que Carmen Miranda foi uma artista ímpar, cuja estética, inovação e capacidade de (re)criação são inegáveis. Paralelamente, atendendo às nossas incursões teóricas sobre a sua imagem, estética e estilo, tornou-se possível desvendar ramificações em torno do conceito de DIY, demonstrando que o mesmo não se encontra associado a contexto anglo-saxónicos nem tampouco apenas ao movimento *punk* (GUERRA, 2022). Aliás, o DIY já era por Carmen explorado numa época em que o mesmo, enquanto formulação teórica, nem sequer existia, pelo menos em relação ao campo da moda. Por outro lado, esta *praxis do-it-yourself* per-

sonificada por Carmen na década de 1920 e 1930 foi, na verdade, um catalisador de outros marcos na indústria da moda, nomeadamente na indústria do calçado, inclusivamente, com o *design* do sapato de cunha com plataforma - que, por sua vez, inspiraram outros designers de vanguarda, tais como Vivienne Westwood, por exemplo.

No fundo, aquilo que pretendemos demonstrar é que, por vezes, quando enveredamos num processo de investigação sociológica, é fácil perdermos o rumo dos acontecimentos, ou até mesmo apontar o marco do seu surgimento. Assim, também se assume como determinante referirmos que esta investigação não se encerra em si mesma, pois existem ainda muitos pontos e faces ocultas da história da moda brasileira que tiveram como busílis a Carmen Miranda, desde os impactos na indústria fonográfica e cinematográfica das suas afillhadas artísticas, tais como Emilinha Borba, ou até mesmo a sua ligação e influência na sua irmã Aurora Miranda. Mais, a própria questão da representação de Carmen Miranda nos média nacionais brasileiros e internacionais é um tópico ainda pouco explorado. Se pensarmos bem, o DIY já estava na época a ser disseminado, ainda que não o soubéssemos. As ramificações de um turbante, de um sapato de plataforma e de um chapéu com frutas são gigantescas, maiores mesmo que a própria Carmen. Foi este o legado que ela nos deixou, o da criação e o da inovação.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Ana Carina. Presença do discurso colonial do Estado Novo na imprensa das organizações femininas do regime: A Menina e Moça e a Presença. **Vária**, v.60, p.115-131, 2011.

AZEVEDO, Nara & FERREIRA, Luiz Otávio. Modernização, políticas públicas e sistema de gênero no Brasil: educação e profissionalização feminina entre as décadas de 1920 e 1940. **Cadernos Pagu**, v.27, p.213-254, 2006.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Carmen Miranda e a performatividade da baiana. **Contemporânea**, v. 5, n.º1, p. 207-234, 2015.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. **Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória**. Tese de Doutorado, UFSCar, Programa de Pós- Graduação em Sociologia, 2014.

BENNETT, Andy & GUERRA, Paula. **DIY Cultures and Underground Music Scenes**. New York: Routledge, 2019.

BENNETT, Andy & PETERSON, Richard (eds.). **Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual**. Nashville: Nashville University Press, 2004.

BESERRA, Bernadete. Sob a sombra de Carmen Miranda e do carnaval: brasileiras em Los Angeles. **Cadernos pagu**, v.28, 2007. <https://www.scielo.br/j/cpa/a/bpnVBPGNbCV85M-5cKJgsGBr/?format=pdf&lang=pt>

BISHOP-SANCHEZ, Kathryn. **Creating Carmen Miranda: Race, Camp, and Transnational Stardom**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2016.

BRAGA, Isabel M.R. Mendes Drumond. A Mocidade Portuguesa Feminina e a formação culinária em Menina e Moça (1947-1962). **Dossiê: Género e Alimentação, Cadernos Pagu**, v.39, p.201-206, 2012.

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

CHIDGEY, Red. Developing communities of Resistance? Maker Pedagogies, Do-It-Yourself Feminism, and DIY Citizenship. In: RATTO, Matt; BOLER, Megan & DEIBERT, Ronald (eds.). **DIY Citizenship.Critical Making and Social Media**. London: The MIT Press, p. 101-123, 2014.

CLARK, Walter Aaron. Doing the Samba on Sunset Boulevard Carmen Miranda and the Hollywoodization of Latin American Music. In: CLARK, Walter Aaron (ed.). **From Tejano to Tango. Essays on Latin American Popular Music**. New York: Routledge, 2002.

CLARKE, John. Style. In: HALL, Stuart & JEFFERSON, Tony (eds.). **Resistance through rituals**. Londres: Routledge, p.175-191, 1976.

COHEN, Stanley. **Folk devils and moral panics: the creation of the Mods and Rockers**. Cambridge: Basil Blackwell, 1972.

CORRÊA, Gustavo Borges. Imagens de Carmen Miranda no mundo gay. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v.8, n.1, p.139-148, 2011.

EL NEMR, Ahmed. From natural to synthetic fibers. **Textiles: Types, Uses and Production Methods**, 1-152, 2012.

EMBACHER, Airton. **Moda e identidade. A construção de um estilo próprio**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

FAÉ, Rogério. O discurso desenvolvimentista no segundo governo de Getúlio Vargas. **Revista Pensamento Contemporâneo em Administração**, v. 7, n.2, p.1-18, 2013.

FERES JÚNIOR, João. **A história do conceito de Latin America nos Estados Unidos**. Bauru (SP): EDUSC, 2005.

FORAN, Rachel E. Commodification and Exploitation of the Brazilian bombshell Carmen Miranda. **The Western States theatre Review**, v.21, p.25-30, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

FUENTE, Eduardo de la. Tanto...Quanto: Sobre a necessidade de uma sociologia textural da arte. **Caderno CRH**, v.32, n.87, p.475-490, 2019.´

GASPAROTTO, Lucas André. Alma e destino do povo português. O fado como identidade nacional lusa no limiar do Estado Novo (1927 – 1933). **Oficina do Historiador**, v.7, n.2, p.80-96, 2014.

GARCIA, Tânia da Costa. **O "It Verde e Amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume, 2004.

GARCIA, Tânia da Costa. Carmen Miranda e os good neighbours. **Diálogos**, v.7, n.1, p.37-46, 2017.

GAUGELE, Elke (ed.). **Aesthetic Politics in Fashion**. Berlin: Sternberg Press, 2014.

GOULD, Mark. History is Sociology: All Arguments are Counterfactuals. **Journal of Historical Sociology**, v.32, p.1-11, 2019.

GUEDES, Renato Celestino & TEIXEIRA, Edilene Lagedo. A moda no pós-guerra no ano de 1947: o exemplo dos ícones Eva Perón e Carmen Miranda. **XIV Encontro Nacional da ANPUH-RIO. Memória e Património**. Rio de Janeiro, 19 a 23 de Junho de 2010, 2010. ISBN: 978-85-60979-08-0.

GUERRA, Paula. Teenagers From Outer Space. Contributos para uma genealogia dos fios que teceram a moda e o do-it-yourself em Portugal. **dObras**, v.34, p.20-63, 2022.

GUERRA, Paula. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. **Cultural Trends**, v.30, n.2, p.122-138, 2021.

GUERRA, Paula. Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. **Cultural Sociology**, v.12, n.2, 2018.

<https://doi.org/10.1177/1749975518770353>

GUERRA, Paula. 'Just can't go to sleep': DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. **Portuguese Journal of Social Science**, v.16, n.3, p.283-303, 2017.

GUERRA, Paula & BONADIO, Maria Claudia. Moda, do-it-yourself e culturas globais digitais. **dObra[s]**, v.34, p.9-18, 2022.

GUERRA, Paula & FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Today Your Style, Tomorrow The World: punk, moda e imaginário visual. **ModaPalavra**, v.12, n.23, p.73-111, 2019.

GUERRA, Paula & STRAW, Will. I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v.6, n.1, p.5-16, 2017.

JUNIOR, Abel Cardoso. **Carmen Miranda:a cantora do Brasil**. São Paulo, Edição particular do autor, 1978.

KERBER, Alessandro. **Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)**. Tese de Doutorado. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

KERBER, Alessandro. Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. **ArtCultura**, v.7, n.10, p.121-132, 2005.

KOZINETS, Robert. **Netnography. The Essential Guide to Qualitative Social Media Research**. London: Sage, 2020.

KRETZ, Gachoucha & VALCK, Kristine. "Pixelize me!": Digital storytelling and the creation of archetypal myths through explicit and implicit self-brand association in fashion and luxury blogs. In: BELK, Russel W. (ed.). **Research in Consumer Behavior (Research in Consumer Behavior)**. London: emerald Publishing, 2010, p.313-329.

LEITÃO, Débora Krischke. Cultura e natureza no kitsch à brasileira. **Concinnitas**, v.01, n.20, p.58-81, 2013.

LIMA, Gabriel Veppo. Carmen Miranda, o Estado Novo e o discurso verdadeiro. **Fragmentum**, n.36, p..24-36, 2013.

LOUREIRO, Sandra Maria Correia; SERRA, Jessica & GUERREIRO, João. How Fashion Brands Engage on Social Media: A Netnography Approach. **Journal of Promotion Management**, v.25, n.3, p.367-378, 2019.

MACEDO, Kárita Bernardo. A imagem de Carmen Miranda como representação da brasilidade: questionamentos de interpretações a partir de seus filmes na Boa vizinhança. **ModaPalavra**, v.13, n.28, p.257-296, 2020.

MACEDO, Kárita Bernardo. Carmen Miranda e nacionalismo na década de 1930. **DAPes-**

quisa, v.7, n.9, p. 380-392, 2018.

MACEDO, Kárita Bernardo. Formas de desrespeito na representação latino-americana de Hollywood, através de Carmen Miranda (1940-1945). **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)**, Florianópolis, 2013. ISSN 2179-510X.

MORAIS, Natani Cristtine & IRSCHLINGER, Fausto Alencar. Moda, Mulher e Sociedade Brasileira (1920-1940). **Akrópolis**, v.20, n.3, p.141-149, 2012.

MOURA, Beatriz Foganholi Gomes de. **Have you ever danced in the tropics? Carmen Miranda e as representações dos latino-americanos no contexto da Política da Boa Vizinhança (1940-1943)**. Trabalho de conclusão de curso de graduação, Universidade Federal de São Paulo, 2019.

NASSER, David. **A Vida Trepidante de Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

NEVES, José de Sousa Machado. **Tecnologia Têxtil – 1ª parte – Matérias-primas têxteis**. Porto: Livraria Lopes da Silva Editora, 1982.

OROZCO-ESPINEL, Paula. Carmen Miranda em Hollywood (1939-1945): no centro da tela, à margem da história. **Palavra Clave** [online], v.22, n.4, 2019. ISSN 0122-8285.

OVALLE, Priscilla Peña. **Dance and the Hollywood Latina. Race, Sex, and Stardom**. USA: alk.paper, 2011.

PARRIS, Kenyon. Carmen Miranda's Navel. **New Series**, v.9, n.3, p.71-77, 1987.

PIKE, Frederick. **The United States and Latin America: myths and stereotypes of civilization and nature**. Austin: University of Texas Press, 1993.

PONTIN, Priscila Kieling; WAISMANN, Moisés & BEM, Judite Sanson. A moda e a memória: dos brechós ao estilo DIY como construção de identidade. **d[O]bras**, v.35, p.171-182, 2022.

ROBERTS, Shari. "The Lady in the tutti-Frutti Hat": Carmen Miranda, a Spectacle of Ethnicity. **Cinema Journal**, v.32, n.3, p.3-23, 1993.

SÁ, Simone Pereira de. **Baiana internacional: o Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood**. Tese de Doutorado, UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 1997.

SANT'ANNA, Mara Rúbia & MACEDO, Kárita Bernardo. Imagens de América Latina no figurino e corpo da baiana de Carmen Miranda: memória social e identidade. **Comunicação e Sociedade**, v.24, p.161-185, 2013.

SAPIR, Edward. Fashion. In: BARNARD, Malcolm (ed). **Fashion Theory**. London: Routledge, 2020.

SCHEMES, Claudia & ARAUJO, Denise Castilhos. O artista gráfico Alceu Penna na Revista O Cruzeiro: apropriações e ressignificações da moda europeia e a representação da mulher (1940-1950). **Cultura Visual**, v.1, n.15, p.57-69, 2011.

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

SHAW, Lisa. The celebritisation of Carmen Miranda in New York, 1939–41. **Celebrity Studies**, v.1, n.3, p.286-302, 2010.

SOEIRO, Teresa. **Soqueiros e tamanqueiros. Fabrico e usos do calçado de pau em Cabeceiras de Basto**. Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto, 2017.

TIERNEY, Tom. **Carmen Miranda. Paper Dolls in Full Color**. Mineola: Dover Publications, 1982.

TRAMA.LIFE. **Tendência moda tropical: Carmen Miranda e a sua influência na moda**. Online. Consult. 26.12.2022. Disponível em: <https://trama.life/pt-br/tendencia-moda-tropical-carmen-miranda-e-a-sua-influencia-na-moda/>

TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELLOSO, Cecília Texeira; ABDALLA, Gabriela Cassiano & PERASSI, Richard. Behaviorismo vernacular e os tamancos de Carmen Miranda. **Triades**, v. 9, n.1, p.63-73, 2020. Occus re-ribus, sit doluptur rectis quiatem aspit exceper itatur, omnis dolupta spedit, este repratis ent.