

KÁRITHA BERNARDO DE MACEDO

**CARMEN MIRANDA EM HOLLYWOOD: FILMES PARA
UMA BOA VIZINHANÇA**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
História, do Centro de Ciências
Humanas e da Educação, da
Universidade de do Estado de Santa
Catarina, como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em
História.

Orientadora: Dr^a. Mara-Rúbia
Sant’Anna-Muller.

**FLORIANÓPOLIS, SC
2014**

M141c Macedo, Kárittha Bernardo de
 Carmen Miranda em Hollywood: filmes para uma boa
 vizinhança./ Kárittha Bernardo de Macedo. - 2014.
 245 p. : Il. color. ; 21 cm

 Orientadora: Prof. Dra. Mara-Rúbia Sant'Anna
Muller.

 Bibliografia: p. 226-243
 Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação,
Mestrado em História, Florianópolis, 2014.

 1. Cinema (história). 2. América Latina. 3.
Identidade cultural. 4. Carmem Miranda. I. Muller, Mara-Rúbia
Sant'Anna. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. III.
Título.

CDD: 791.430973 - 20.ed.

Ficha elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

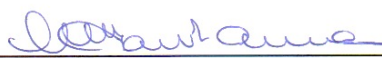
KÁRITHA BERNARDO DE MACEDO

**CARMEN MIRANDA EM HOLLYWOOD: FILMES PARA UMA BOA
VIZINHANÇA.**

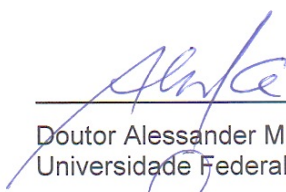
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca Examinadora:

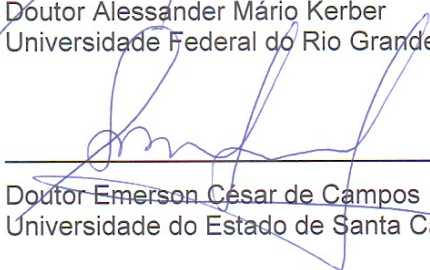
Orientador:


Doutora Mara Rúbia Sant'Anna
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:


Doutor Alessandro Mário Kerber
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Membro:


Doutor Emerson César de Campos
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 10 de março de 2014.

AGRADECIMENTOS

*À Prof.^a Mara Rúbia Sant'Anna,
orientadora dessa dissertação e de muitos
outros trabalhos. Uma Pequena Notável
que me acolheu anos atrás em suas
pesquisas e me agraciou com os traços
críticos de sua ocupada caneta, dividindo
comigo seu tempo, seu intelecto, suas
convicções, os inúmeros projetos e o amor
pelo estudo.*

*Aos professores Emerson César de Campos
e Allesander Kerber, por aceitarem o
convite para compor a Banca de Defesa e
pelas contribuições realizadas. Assim
como, ao prof. Adriano Duarte, pelas
observações feitas na Banca de
Qualificação.*

*Aos Professores do Programa de Pós-
Graduação em História-PPGH, cujas
disciplinas foram indispensáveis na
realização deste trabalho.*

Aos membros do Museu Carmen Miranda.

*Aos amigos que sempre estiveram
presentes no coração, mesmo em minhas
ausências. À Rochelle Santos, sempre
disposta a responder as inquietações de
uma novata.*

*À turma do PPGH, especialmente as
inesquecíveis Andreyra Susane Seiffert,
Fernanda Ozório da Conceição, Gabrielli
de Jesus Zanca, Juliana Miranda da Silva,
Mariana Cristina Silva e Priscila Regina
Carneiro Grimes, ternas amigas com quem
partilhei ideias, ansiedades, risos, viagens
e muitos cafés.*

*À Secretária, Tânia Foletto Ajalla Ribeiro,
e à Coordenadora, prof. Prof.^a Janice
Gonçalves.*

*À Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior- CAPES, que
subsidiou esta pesquisa desde seu início.*

*Ao Daniel Zanella dos Santos, gentil
companheiro em todos os momentos e
paciente leitor de minhas longas páginas.*

*À Família, Suzete, Marco e Muriell, sempre
ao meu lado.*

RESUMO

MACEDO, Kárittha Bernardo. Carmen Miranda em Hollywood: filmes para uma Boa Vizinhança. 245 f. Dissertação (Mestrado em História - Área de Concentração: História do Tempo Presente) - Universidade Estadual de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2014.

Esta dissertação tem como objetivo analisar como os filmes de Carmen Miranda, produzidos entre 1940 e 1945 nos Estados Unidos, contribuíram com a construção simbólica de uma identidade cultural latino-americana sob o olhar estadunidense, questionando em que medida as narrativas cinematográficas de América Latina correspondiam a uma estratégia de poder dos Estados Unidos sobre a América Latina, articulada pela Política da Boa Vizinhança. A produção destes filmes se liga a uma etapa da Política da Boa Vizinhança de intensa aproximação com os países da latino-americanos, pautada por uma abordagem cultural que visava convencê-los da capacidade de liderança dos Estados Unidos, bem como, da superioridade do *American way of life*, junto com todos os produtos que vinham associados a ele. Os filmes da *Twentieth Century-Fox* em que Carmen Miranda atuou nesse período são tomados como fontes documentais e objeto da pesquisa. Das nove produções realizadas pela Fox, os filmes *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), *Uma Noite No Rio* (*That Night In Rio*, 1941) e *Aconteceu em Havana* (*Week-End In Havana*, 1941) foram unidos sob o eixo temático “Espaços Latino-Americanos”, tornando-se objeto de análise desta pesquisa. Também foram utilizados como fonte, notícias do jornal *The New York Times* sobre os filmes selecionados, do período de seu lançamento. Sugere-se uma metodologia de análise mista que agrega elementos das teorias de cinema à abordagem da história. Para a análise interna dos filmes, escolheu-se trabalhar com as propostas de Aumont e Marie (2009), através das etapas da

descrição, segmentação, interpretação e realização de microanálises. Com base nas análises efetuadas, foi possível observar que através dos filmes de Carmen Miranda, o cinema estadunidense, imerso no contexto cultural e nos interesses políticos e econômicos que cercavam essas produções, construiu uma visão particular acerca do Brasil e do restante da América Latina, na qual aos Estados Unidos cabia a modernidade, a racionalidade e o trabalho, enquanto a América Latina era identificada com o atraso, o agrário, a irracionalidade, a preguiça e tudo que fosse associado ao prazer. Promovendo, dessa forma, uma desterritorialização das culturas contidas nessa construção de América Latina.

Palavras-chave: Carmen Miranda. Identidade cultural. América Latina. Política da Boa Vizinhança.

ABSTRACT

MACEDO, Kárittha Bernardo. Carmen Miranda em Hollywood: filmes para uma Boa Vizinhança. 245 f. Dissertation (Masters in History - Area: History of the Present Time) - University of Santa Catarina State. Post-Graduate Program in History, Florianópolis, 2014.

This dissertation aims to analyze how Carmen Miranda films, produced between 1940 and 1945 in the United States, contributed with the symbolic construction of a Latin American cultural identity by “Americans”, questioning the extent to which the cinematic narratives of Latin America accounted for a U.S. power strategy over Latin America articulated by the Good Neighbor Policy. The production of these films is connected to a stage of the Good Neighbor Policy of intense rapprochement with Latin America countries, marked by a cultural approach that intended to convince them of the U.S. leadership, as well as the superiority of the American way of life, along with all the products associated with it. The *Twentieth Century-Fox* movies Carmen Miranda starred in that period are taken as documentary sources and object of this research. From the nine film productions made by Fox, the movies *Down Argentine Way* (1940), *That Night In Rio* (1941) and *Week-End In Havana* (1941) were united under the thematic axis “Latin American Spaces”, becoming the object of analysis of this research. It was also used as a source, news of *The New York Times* about the selected films, from the period of their release. It is suggested a hybrid methodology for analysis, that combines elements of cinema theories to the historians approach. For the internal analysis of the films, it was chosen to work with Aumont and Marie (2009) proposals, through the stages of description, segmentation, interpretation and implementation of microanalysis. Based on the analysis performed, it was observed that through Carmen Miranda’s movies, American cinema, submerged in the cultural context and in the economic and political interests surrounding these

productions, built a particular point of view about Brazil and the rest of Latin America, in which the U.S. was up to modernity, rationality and labor, while Latin America was identified with backwardness, agriculture, irrationality, laziness and anything that can be associated with pleasure. Thus, promoting the deterritorialization of cultures contained in the construction of Latin America.

Keywords: Carmen Miranda. Cultural identity. Latin America. Good Neighbor Policy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Diagrama estrutural dos critérios das microanálises da dissertação. Fonte: produzido pela autora.	31
Figura 2- Diagrama estrutural das categorias da dissertação. Fonte: produzido pela autora.	36
Figura 3- Colheita de cana-de-açúcar, em <i>Aconteceu em Havana</i> (<i>Week-End in Havana</i> , 1941). Fonte: Reprodução de <i>Aconteceu em Havana</i> (<i>Week-End in Havana</i> , 1941).	69
Figura 4- Nan Spencer (Alice Faye) e Jay Williams (John Payne) na colheita de cana-de-açúcar, em <i>Aconteceu em Havana</i> (<i>Week-End in Havana</i> , 1941). Fonte: Reprodução de <i>Aconteceu em Havana</i> (<i>Week-End in Havana</i> , 1941).	69
Figura 5- Cartazes de filmes: <i>Down Argentine Way</i> (1940), <i>That Night in Rio</i> (1941), <i>Week-End in Havana</i> (1941). Fonte: IMP Awards, BFI Film Forever, Movie Meter, 2014. Montagem da autora.	73
Figura 6- Glenda Crawford (Betty Grable) no encerramento de <i>Serenata Tropical</i> (<i>Down Argentine Way</i> , 1940). Fonte: Reprodução de <i>Serenata Tropical</i> (<i>Down Argentine Way</i> , 1940).	114
Figura 7- Chiquita Hart (Carmen Miranda) cantando <i>Samba-Boogie</i> , em <i>Alegria, Rapazes!</i> (<i>Something For The Boys</i> , 1944). Fonte: Reprodução de <i>Alegria, Rapazes!</i> (<i>Something For The Boys</i> , 1944).	128
Figura 8- Carmen Miranda no <i>Clube El Tigre</i> , em <i>Serenata Tropical</i> (<i>Down Argentine Way</i> , 1940). Fonte: Reprodução de <i>Serenata Tropical</i> (<i>Down Argentine Way</i> , 1940).	162
Figura 9- <i>Clube El Tigre</i> , em <i>Serenata Tropical</i> (<i>Down Argentine Way</i> , 1940). Fonte: Reprodução de <i>Serenata Tropical</i> (<i>Down Argentine Way</i> , 1940).	165
Figura 10- Glenda Crawford (Betty Grable) e Ricardo Quintana (Don Ameche) no bar do <i>Clube El Tigre</i> , em <i>Serenata Tropical</i> (<i>Down Argentine Way</i> , 1940). Fonte: Reprodução de <i>Serenata Tropical</i> (<i>Down Argentine Way</i> , 1940).	167

Figura 11- Carmen (Carmen Miranda) e Larry Martin (Don Ameche) na biblioteca da casa do barão e Carmen se apresentando na festa da casa do barão, em <i>Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)</i> . Fonte: Reprodução de <i>Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)</i>	170
Figura 12- Entrada do <i>Arbolado</i> , em <i>Aconteceu em Havana (Week-End In Havana, 1941)</i> . Fonte: Reprodução de <i>Aconteceu em Havana (Week-End In Havana, 1941)</i>	174
Figura 13- Jay Williams (John Payne) sobe as escadas do <i>Arbolado</i> e encontra Rosita Rivas (Carmen Miranda) em um quarto, em <i>Aconteceu em Havana (Week-End In Havana, 1941)</i> . Fonte: Reprodução de <i>Aconteceu em Havana (Week-End In Havana, 1941)</i>	174
Figura 14- Baía da Guanabara, em <i>O que é que a baiana tem</i> . Fonte: Reprodução de <i>Banana da terra (1939)</i>	180
Figura 15- Baía da Guanabara, abertura <i>Chica Chica Boom Chic</i> , em <i>Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)</i> . Fonte: Reprodução de <i>Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)</i>	180
Figura 16- Carmen (Carmen Miranda), cantando o <i>Chica Chica Boom Chic</i> , em <i>Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)</i> . Fonte: Reprodução de <i>Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)</i>	184
Figura 17- Carmen (Carmen Miranda) e Larry Martin (Don Ameche), cantando o <i>Chica Chica Boom Chic</i> , em <i>Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)</i> . Fonte: Reprodução de <i>Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)</i>	187
Figura 18- Vitrine McCracken Steamship Co.; Rosita Rivas (Carmen Miranda) e Bando da Lua, em <i>Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)</i> . Fonte: Reprodução de <i>Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)</i>	202
Figura 19- Créditos; Ponte do Brooklin, em <i>Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)</i> . Fonte: Reprodução de <i>Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)</i>	206
Figura 20- Panfletos 2 e 3, em <i>Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)</i> . Fonte: Reprodução de <i>Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)</i>	206

Figura 21- Flórida; Havana, em Aconteceu em Havana (*Week-End in Havana*, 1941). Fonte: Reprodução de Aconteceu em Havana (*Week-End in Havana*, 1941). 207

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 TRÊS FILMES: EXPECTATIVAS PARA UMA BOA VIZINHANÇA	38
1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DA POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA	41
1.2 O OCIAA ENTRA EM CENA: NOVAS ABORDAGENS PARA UMA POLÍTICA DE BOA VIZINHANÇA	53
1.3 CINEMA, POLÍTICA E GUERRA.....	59
1.4 TODOS A BORDO DA <i>FOX!</i> CARMEN MIRANDA APRESENTA A AMÉRICA LATINA.....	72
CAPÍTULO 2 DIRETAMENTE DE HOLLYWOOD, DANÇANDO PELA AMÉRICA LATINA	88
2.1 SOB O BRILHO DE UMA CONSTELAÇÃO.....	94
2.2 O NOVO PARADIGMA: INDÚSTRIA CULTURAL.....	105
2.3 “ <i>SOUTH OF THE BORDER CRAZE</i> ”, A AMÉRICA LATINA EM FESTA.....	110
2.4 CARMEN MIRANDA, EPÍTOME DOS LATINO-AMERICANOS EM CENA.....	121
2.5 O GÊNERO MUSICAL	134
2.6 O OUTRO E O MESMO.....	141
CAPÍTULO 3 ENCENANDO A AMIZADE	156
3.1 ENCONTROS AMOROSOS: O PRIMITIVO FLERTA COM O MODERNO.....	158
3.2 CHICA CHICA BOOM CHIC	176
3.3 TERRA DOS DESEJOS.....	202
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	221
REFERÊNCIAS	225

INTRODUÇÃO

Internamente a discussão de identidades nacionais ou regionais, desponta o tema de uma identidade latino-americana. Mediante a noção de identificação, quais seriam suas formas de representação, seus símbolos, suas paisagens e seus sujeitos? Diante de tais questionamentos poderíamos buscar inúmeros referenciais para levantar uma discussão, inclusive, considerando a improbabilidade de se encontrar um denominador comum. Contudo, seleciona-se aqui como ponto de partida a imagem emblemática de Carmen Miranda em sua baiana estilizada, em torno da qual se constituíram todos esses elementos e, que além de ser representativa da América Latina já em seu tempo, é especialmente significativa para os brasileiros de hoje.

No contexto da Política da Boa Vizinhança uma série de filmes com temas e artistas latino-americanos (entre outras ações) foram realizados a fim de estreitar relações entre Estados Unidos e os países abaixo do Rio Grande¹, Carmen Miranda destacou-se dentre esses artistas. Nos filmes em que participou nesse período, especificamente no período entre 1940 e 1945, existia um esforço para se criar representações de latinidade a partir dos enredos, cenários, personagens, figurinos, performances e de toda a complexidade da linguagem cinematográfica, ecoando no século XXI como subsídios para uma narrativa de identidade latino-americana. Assim, essa pesquisa teve o intuito de analisar como os filmes de Carmen Miranda produzidos inicialmente entre 1940 e 1945 nos Estados Unidos, contribuíram com a construção simbólica de uma identidade cultural latino-americana sob o olhar estadunidense, questionando em que

¹ O Rio Grande é um dos maiores rios da América do Norte e funciona como limite entre Estados Unidos e México.

medida as narrativas cinematográficas de América Latina correspondiam a uma estratégia de poder dos Estados Unidos sobre a América Latina, articulada pela Política da Boa Vizinhança.

Carmen Miranda nasceu em 1909 e partiu de Portugal para o Brasil com sua família quando ainda era um bebê. Anos depois, já uma das maiores estrelas do samba no Brasil e ovacionada como um símbolo da nação, seria a vez de emigrar novamente. Durante a década de 1930, Carmen Miranda ascendeu como cantora de samba, ela agradava o governo com suas canções elogiosas ao país; vendia muitos discos; fazia interpretações na rádio; shows pelo Brasil, Argentina, Uruguai e outros países da América do Sul; e algumas participações no cinema nacional com temáticas carnavalescas, atuando em números musicais. Em 1939, o número “*O Que é que a Baiana Tem*”², do filme *Banana da terra* (1939), a fez vestir pela primeira vez o traje de baiana, enquanto dançava e cantava a música de Dorival Caymmi. Com o sucesso do número, prontamente Carmen Miranda o incorporou às suas apresentações no Rio Janeiro, vestida no estilo que a eternizou. Ao vê-la em sua baiana estilizada no Cassino da Urca, a Pequena Notável chamou a atenção do empresário estadunidense Lee Shubert, que estava viajando pela América do Sul, e lhe ofereceu um contrato para ir apresentar-se na Broadway (Nova York- EUA). Naquele palco, Carmen Miranda “correspondia exatamente à imagem exótica que os yankees tinham do povo latino-americano” (GARCIA, 2004, p.108), era exatamente o que Shubert buscava.

O sonho de Carmen se tornava realidade. Em vinte e sete de março de 1939, Carmen Miranda assinou o contrato com Shubert, e em quatro de maio de 1939, a cantora embarcou para os Estados Unidos, levando junto consigo sua própria banda, o Bando da Lua³, e

² Carmen Miranda, *O Que é que a Baiana Tem* (*Banana da Terra*, 1939). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ojo3I59Gn6c>>.

³ Shubert não estava interessado no Bando da Lua, apenas em Carmen Miranda, mas com o auxílio de Alzira Vargas, filha do então presidente Getúlio Vargas, o embarque dos integrantes do Bando da Lua foi garantido.

muitas expectativas do povo brasileiro. Lee Schubert e seu irmão, J.J., tinham produções em cerca de vinte dos quarenta teatros de Nova York, a maioria construído por eles. Eles praticamente dominavam a Broadway e desde que Roosevelt havia anunciado a Boa Vizinhança, talentos latino-americanos proliferaram nos Estados Unidos e em seus shows (MENDONÇA, 1999, p.17, 19). A estreia de Carmen Miranda com a revista *Streets of Paris*, causou comoção no país. Sua performance fez um grande sucesso que se alastrou pelas mídias, as notícias de jornais e revistas ao mesmo tempo em que elogiavam sua atuação no palco e sua sensualidade, transcreviam seu “sotaque” e os erros que cometia ao falar como parte daquele show, o que adicionava graça à personagem. A respeito de sua linguagem, o repórter do *New York Herald Tribune*, escreveu: “surgem agradáveis dificuldades quando Miss Miranda é entrevistada” (30 jul. 1939, s.p., apud MENDONÇA, 1999, p.74).

Seu estilo com turbantes, sandálias de plataforma e balangandãs, foi imitado por várias celebridades e invadiu a indústria de moda estadunidense. Seus acessórios inspiraram coleções de joias, seu rosto e pose estavam em manequins de lojas como a Saks Fifth Avenue e a Macy’s, e em linhas de roupas (MENDONÇA, 1999, p.77). A obsessão pela cantora de *Streets of Paris* foi tão grande, que Shubert não conseguia ter controle sobre os produtos lançados com seu nome, mal ela havia chegado ao país e sua imagem já estava sendo pirateada (CASTRO, 2005, 223). Ela também começou a fazer inúmeras publicidades de produtos como o carro Ford, o creme dental Kolynos, a cerveja Rheingold, o do curso de línguas Barbizon entre outros (CASTRO, 2005, 224).

Carmen Miranda logo atraiu a indústria cinematográfica hollywoodiana. Quem conquistou a estrela latina dos palcos de Shubert para as grandes telas, foi Darryl Zanuck, vice-presidente e cofundador da *Twentieth Century Fox*. Os interesses de Zanuck eram claros, por ocasião da contratação de Carmen Miranda pela *Fox*, a famosa colunista de cinema Louella Parsons, fez questão de observar: “Darryl Zanuck não está apenas correndo atrás do mercado sul-americano para compensar a perda da Europa, ele está realmente

partindo acelerado nessa direção” (apud MENDONÇA, 1999, p.76-77). Já no ano seguinte a sua chegada no país, em 1940, Carmen Miranda fez seu primeiro filme na *Twentieth Century Fox*, *Serenata Tropical (Down Argentine Way)*, 1940). Sua ligação com o estúdio durou até 1945, quando a Política da Boa Vizinhança teve fim e a *Fox* aceitou que a artista comprasse seu contrato. Dentre os filmes com temáticas latino-americanas, misturava-se “modas, tendências e o desconhecimento das especificidades de cada país retratado, inventando uma América Latina, que, muitas vezes risível, findou por atuar como modelo pelo qual os latinos podiam entender a si mesmos” (MENEGUELLO, 1992, p.8).

A produção destes filmes se liga a uma etapa da Política da Boa Vizinhança de intensa aproximação com os países da América Latina, pautada por uma abordagem cultural que visava convencê-los da capacidade de liderança dos Estados Unidos, bem como, da superioridade do *American way of life*⁴, junto com todos os produtos que vinham associados a ele. Afinal, além de convocar a América Latina para fazer parte dos Aliados, havia o intuito de convidá-la também a consumir os produtos estadunidenses. Para tanto, os Estados Unidos queriam apresentar-se como um país voltado ao progresso, competente e economicamente estável. O cinema veiculava essa imagem que os grupos hegemônicos do país oniricamente ilustravam para si e projetava o anseio pelo “sonho americano” (SHOHAT, STAM, 2006, p.326). Dessa forma, o recorte temporal é balizado pela primeira participação de Carmen Miranda no cinema Hollywoodiano em 1940, e pelo término da Segunda Guerra Mundial em 1945, que coincide com o fim da Política da Boa Vizinhança e com o esmaecimento das participações de Carmen Miranda nos filmes. Uma

⁴ A expressão *American way of life* não é monolítica, havendo uma pluralidade de definições e de “*Americans way of life*”, como afirma A. Valim (2006, p.18). Todavia, esse trabalho se concentrará nas projeções do estilo de vida e padrões culturais estadunidense veiculados nos filmes de Carmen Miranda realizados durante a Boa Vizinhança e demais filmes relacionados ao objetivo central.

vez que os filmes mais expressivos de um delineamento da América Latina são os três primeiros, *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), *Uma Noite No Rio* (*That Night In Rio*, 1941) e *Aconteceu em Havana* (*Week-End In Havana*, 1941), produzidos entre 1940 e 1941, optou-se por focar a análise neles.

Dentro das representações hollywoodianas criadas na Política da Boa Vizinhança, constituiu-se um espaço que sintetizava natureza, sociedade e as matrizes étnicas e culturais da América Latina (RIVERA, 2000), transfiguradas na forma de uma identidade latino-americana que reverbera em imagens e padrões socioculturais até o presente. Portanto, a partir da linguagem cinematográfica e de um agrupamento de “estereótipos e mitos” anteriores a esses filmes (Cf. PIKE, 1993), a imagem de um território e de sujeitos simbólicos foram construídos, os quais em certo nível migraram das telas para o imaginário social e conjugaram uma narrativa de América Latina, que atingiria imaginários em níveis globais acerca das terras de cá. Logo, este trabalho pretende analisar como foi tramada a América Latina e seus sujeitos no âmago dos filmes hollywoodianos de Carmen Miranda, o que implica em desvelar códigos de representação de um espaço simbólico e de uma identidade forjados para o consumo estadunidense, todavia, sob a tensão das reivindicações de seu governo que articulava a Política da Boa Vizinhança.

Torna-se um problema a ser investigado pela história, algumas conotações que desprendem dessas identificações propostas pelos filmes e são adotadas ainda hoje. Considerando que as imagens de Carmen Miranda geradas no período de 1939 a 1945 continuam presentes e integrando tanto uma imagem de brasilidade como de latinidade, fica patente que esse passado permanece de alguma forma vivo, suscitando questões e agenciando percepções de mundo⁵

⁵ Partindo de estudo anterior no campo do design de moda, realizado no trabalho de conclusão de curso da autora intitulado “Perfis de Carmen Miranda: diferentes contextos de uma imagem apropriada (1939 e 2011)”, foi possível perceber como as imagens de Carmen Miranda vem sendo acessadas com maior ênfase desde 2000 no âmbito brasileiro e desde 2010 na esfera

(ROUSSO, 2009, p.208). O Brasil e América Latina continuam sendo representados e se representando como um espaço de férias, prazer e sexualidade, atrelando-se sub-textualmente ao atraso, à preguiça, à ignorância e a um conjunto de valores aglutinados pelo termo “tropical”. Portanto, esta questão bastante latente no presente move a pesquisa ao passado recente em que esses discursos foram alicerçados, no universo de produção dos filmes de Carmen Miranda.

A importância dos filmes para a história, reside ainda na transformação que os audiovisuais operam nos sujeitos do tempo presente no núcleo de sua subjetividade, como preconiza Félix Guatarri (2008, p.11), “não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes”. É preciso considerar que a vida social é tecida por trocas multiformes entre sujeitos, na circulação de representações que se tornam mediações, as quais estão por toda a parte, especialmente nos audiovisuais (JEANNENEY, 1998, p.146). Portanto, interessa aqui como os filmes de Carmen agenciaram e mediarão “comportamentos coletivos, sensibilidades, imaginações, gestos”, identidades e uma política, suscitando no interior de seus filmes uma “fabricação social” de sentidos (Cf. ROCHE, 1998, p.34; 44) na época em que foram lançados, mas que continuaram a desempenhar esse papel em vista da reprodutibilidade, durabilidade e

internacional, a fim de emprestar aos produtos de mercado uma territorialidade e uma identificação com o Brasil e com o universo latino (Ver MACEDO, 2011). Nessas apropriações, as “formas” de Carmen Miranda que prevalecem como referencial são aquelas produzidas no cinema estadunidense sob a égide da Política da Boa Vizinhança, associadas à sensualidade, ao colorido, à exuberância, à tropicalidade marcada pela natureza e ao exotismo, que sempre remete a um “Outro” distante daquele que observa. Principalmente nas campanhas e produtos internacionais, é notável como esse espaço “latino” e tropical perpetua um formato presente nos filmes de Carmen e se configura como um produto de “exceção”, consumido nas férias, em momentos de autoindulgência ou em rompantes de libertação do que é convencional.

potência das representações próprias do audiovisual- o que nos permite estudá-los atualmente.

Os filmes de Carmen Miranda, ainda que ficções, constituem práticas de leitura de um universo social e produzem em seu interior um discurso que agencia comportamentos. A hipótese inicial desse trabalho é justamente que através da linguagem cinematográfica e das narrativas elaboradas nessa esfera, abriu-se um canal de representações constituidor de uma identificação de latinidade, performativamente sinalizada como “Outro”, que resultou em novas práticas sociais e políticas. É importante lembrar que essa capacidade de agenciamento não se deu apenas no momento em que esses filmes foram produzidos, apesar de a ênfase de sua distribuição ter sido nessa época, a preservação e restauração fez com que eles continuassem circulando ao longo dos anos. Em virtude da especificidade do suporte, a ampla difusão e aceitação dos modelos tramados é por si um símbolo do domínio cultural exercido por estes, das novas sensibilidades e subjetividades que estes produtos de cultura de massa provocaram.

Propõe-se uma pesquisa inscrita na seara da História do Tempo Presente e que toma os filmes como fontes documentais e objeto da pesquisa, uma vez que se quer decifrar quais discursos e construções simbólicas de identidade estão presentes nas imagens cinematográficas. Na *Twentieth Century Fox*, Carmen Miranda participou de nove filmes de longa-metragem: *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), *Uma Noite No Rio* (*That Night In Rio*, 1941), *Aconteceu em Havana* (*Week-End In Havana*, 1941), *Minha Secretária Brasileira* (*Springtime In The Rockies*, 1942), *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*, 1943), *Quatro Moças Num Jeep* (*Four Jills In A Jeep*, 1944), *Alegria, Rapazes!* (*Something For The Boys*, 1944), *Sonhos de Estrela* (*Doll Face*, 1945), *Serenata Boêmia* (*Greenwich Village*, 1944) e do documentário motivacional *The All-Star Bond Rally* (1945)⁶. Com certa dificuldade, ao longo da

⁶ SERENATA TROPICAL (DOWN ARGENTINE WAY). Diretor: Irving Cummings, Produtor: Darryl F. Zanuck. EUA. Produção: Twentieth Century

trajetória foi possível ter acesso a todos os filmes e mantê-los em acervo particular, alguns apenas no idioma original, dependendo de nossas traduções amadoras. A maior parte dos filmes só foi localizada no Brasil a partir de sites de compartilhamento de arquivos, sendo que apenas três filmes foram encontrados e adquiridos no formato de DVDs oficiais, revelando uma escassez dessas obras no país. Em contrapartida, em sites de compras populares nos Estados Unidos, é possível encontrar facilmente a coleção completa dos filmes de Carmen Miranda, incluindo documentários e outros artigos como fotografias e bonecas de papel.

Fox (colorido), 1940 (2008). DVD, 88 min, son. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2w0LCZzi5W4>>. UMA NOITE NO RIO. (THAT NIGHT IN RIO). Diretor: Irving Cummings. Produtor: Fred Kohlmar. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1941 (2010). DVD, 90 min, son. ACONTECEU EM HAVANA (WEEK-END IN HAVANA). Diretor: Walter Lang, Produtor: William Le Baron. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1941. DVD, 81 min, son. MINHA SECRETÁRIA BRASILEIRA (SPRINGTIME IN THE ROCKIES). Diretor: Irving Cummings, Produtor: William Le Baron. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1942. DVD, 91 min, son. ENTRE A LOURA E A MORENA (THE GANG'S ALL HERE). Diretor: Busby Berkeley. Produtor: William Le Baron. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1942. DVD, 103 min, son. ALEGRIA, RAPAZES! (SOMETHING FOR THE BOYS). Diretor: Lewis Seiler. Produtor: Irving Starr. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1944. DVD, 87 min, son. SERENATA BOÊMIA (GREENWICH VILLAGE). Diretor: Walter Lang. Produtor: William LeBaron. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1944. DVD, 82min, son. QUATRO MOÇAS NUM JEEP (FOUR JILLS IN A JEEP). Diretor: William A. Seiter. Produtor: Irving Starr. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (preto e branco), 1944. DVD, 89 min, son. SONHOS DE ESTRELA (DOLL FACE). Diretor: Lewis Seiler. Produtor: Bryan Foy. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (preto e branco), 1945. DVD, 80 min, son. THE ALL-STAR BOND RALLY. Diretor: Michael Audley. Produtor: Fanchon. EUA. Produção: U.S. Department of the Treasury, Twentieth Century Fox Film Corporation (preto e branco), 1945. Online, 18 min, son.

Devido à natureza desse objeto, escolheu-se utilizar o tratamento das fontes imagéticas. Para se chegar a uma interpretação do conjunto dos filmes no contexto da Boa Vizinhança ou a uma “retórica geral”, tal qual recomenda Martine Joly (2007, p.101), eles foram considerados sinédoques⁷, que por sua vez, são internamente formados por outros fragmentos, as cenas. Além da mensagem interna de cada filme particular, o conjunto dos filmes reitera esses discursos e os fortalece como enunciado pela citacionalidade operada. Como critério metodológico, a compreensão do todo foi realizada a partir da análise de seus fragmentos, através de séries que servem de vetores para a discussão visada (MENESES, 2003, p.28). Após uma análise geral de cada filme, pelo seu cotejamento percebeu-se o predomínio de dois eixos temáticos centrais que se relacionam transversalmente à problemática da pesquisa e às expectativas da Política da Boa Vizinhança, dando origem a dois eixos de discussão, nomeados “Espaços Latino-Americanos” e “Militarismos”.

Entretanto, nessa dissertação as análises debruçaram-se apenas sobre o primeiro eixo, “Espaços Latino-Americanos”, cujos títulos e enredos se focam em cidades da América Latina que tinham um distinto papel político, tendo em vista a extensão que as primeiras análises alcançaram. O eixo temático “Espaços Latino-Americanos”, teve como critério de aproximação o esforço dos filmes em caracterizar espaços latino-americanos e seus sujeitos, já manifesto nos títulos originais que invocavam um país ou uma conhecida cidade da América Latina. Ele é composto dos filmes *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), *Uma Noite No Rio* (*That Night In Rio*, 1941) e *Aconteceu em Havana* (*Week-End In Havana*, 1941) e será prioritariamente debatida no terceiro capítulo.

⁷ A sinédoque é uma figura de linguagem ou *tropos* que cria uma relação entre o objeto e o todo, designa o mais restrito pelo mais extenso, a parte pelo todo e vice-e-versa (MOISÉS, 2004, p.429). Para Hayden White (1995) em sua obra “Meta-história: A imaginação Histórica do Século XIX”, a sinédoque simboliza “alguma qualidade que se presume inerente à totalidade” (VARGAS, 1996, p.47).

A fim de delimitar a discussão, foram colocados de lado os filmes que não encontraram lugar nos eixos temáticos estabelecidos e também não apresentaram unidade entre si, são eles: *Sonhos de Estrela* (*Doll Face*, 1945), *Minha Secretária Brasileira* (*Springtime In The Rockies*, 1942) e *Serenata Boêmia* (*Greenwich Village*, 1944). Os demais filmes não serão analisados isoladamente nesta dissertação, no entanto, sem implicar em prejuízo de sua importância individual e no conjunto da filmografia em debate. Os filmes *Quatro Moças Num Jeep* (*Four Jills In A Jeep*, 1944) e *The All-Star Bond Rally* (1945), apesar de estarem entrosados com o eixo temático “Militarismos”, foram descartados do eixo de discussão por contarem com uma participação muito pequena de Carmen Miranda e não contemplarem a problemática.

Além dos filmes estrelados por Carmen Miranda, servirão como fundamento para a discussão outros filmes que corroboraram com a consolidação da Política da Boa Vizinhança e da narrativa identitária encarnada por Carmen Miranda. Nesta arena, ganha importância *Voando para o Rio* (*Flying Down to Rio*, 1933), produção da RKO que serviu de modelo para os filmes seguintes com temática latino-americana. Ainda fazem parte do *corpus* documental matérias de jornais e revistas que circularam nos Estados Unidos no mesmo período, os quais possibilitam analisar como eram recebidos os filmes de Carmen Miranda nesse país e comparar o discurso filmico ao da imprensa.

Serão utilizadas notícias sobre os filmes do jornal *The New York Times*, cujas matérias digitalizadas do *The New York* estão disponíveis em seus respectivos acervos virtuais e foram compradas para visualização. Um importante acervo é do Museu Carmen Miranda, que em 2013 encerrou suas atividades e transferiu suas coleções para o Museu de Imagem e Som- MIS/RJ. O Museu Carmen Miranda foi mantido pela Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro- FUNARJ e localizava-se na cidade do Rio de Janeiro, o qual concentrava diversas coleções relacionadas à carreira de Carmen e gentilmente permitiu a consulta, manipulação e

fotografia de reportagens de jornais e revistas provenientes dos Estados Unidos e Brasil.

A apropriação do audiovisual pelos historiadores só ganhou maior credibilidade a partir dos anos 1970, na França, passando a ser visto como um testemunho da sociedade que o produziu, revelando comportamentos, visões de mundo, ideologias, costumes e mentalidades coletivas (NOVA, 1996). Os historiadores observaram então, que poderiam servir-se dos filmes “para interrogar a forma com que o momento presente é apresentado ou pela qual determinados atores querem que ele seja percebido” (LAGNY, 2012, p.25). Mas o filme não é apenas evidência, ele é uma forma de representação do mundo, que o seleciona, o recorta, o enquadra e, por conseguinte, o altera ao lhe conferir seus significados e interpretações (KORNIS, 1992).

Para adentrar este terreno, é fundamental entender que a natureza do meio cinematográfico exige cuidados diferenciados e uma especial atenção às suas especificidades. Michèle Lagny (2009, p.111, p.125) preconiza que “o cinema é antes de tudo um espetáculo” que constrói uma memória particular do mundo. Segundo Debord (2003, p.10), tal espetáculo seria justamente uma expressão particular das sociedades modernas, constituída pelos signos da produção reinante. Os filmes se portam como representações simbólicas do mundo, que o organiza e o comunica dentro de uma realidade própria conforme uma perspectiva específica de seus criadores, mas sempre em diálogo com a sociedade, compartilhando relações com o contexto em que foi produzido e com aquilo que retrata (NAPOLITANO, 2008, p. 246-247).

Logo, os filmes emitem narrativas sobre uma realidade construída e organizada pelo cineasta, na qual a própria câmera, seus movimentos, enquadramentos e focos, dão o tom de um narrador. Para Luiz Costa Lima (2006, p.76), o simples fato de a imagem estar dentro de uma “moldura” (frame cinematográfico), identifica a existência de um discurso moldado por padrões culturais. O que se nota, é que assim como em outras produções humanas, também no cinema existe um

ponto de vista mental do cineasta, um repertório que orienta seu filme e um posicionamento em relação ao mundo (BURKE, 2004, p.37-39).

Na Hollywood dos anos 1940 em que os filmes de Carmen Miranda foram realizados, o ponto de vista em relação às narrativas de um filme não vinha apenas de seus diretores, mas especialmente dos presidentes dos grandes estúdios em que eram produzidos, os quais por sua vez, sofriam influências e respondiam a uma série de demandas da divisão de Cinema do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs-OCIAA* (Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos). O órgão, vinculado ao governo estadunidense, garantia que o cinema se mantivesse dentro de suas expectativas e da Política da Boa Vizinhaça. Entretanto, ainda que fruto de interesses políticos específicos e da visão singular de quem os faz, os filmes de Carmen Miranda (bem como todos os outros) não se isentavam dos imperativos sociais de sua época e de seu lugar (Cf. ROCHE, 1998, p.46).

O cinema tem a capacidade inata de mostrar mais do que se quer mostrar, mesmo quando a câmera direciona o olhar do espectador para determinado aspecto, outros elementos que talvez não fossem seu foco são agregados ao quadro, aumentando a gama de possibilidades de interpretação em uma só cena. São os signos que escapam a vontade dos produtores do filme, que não foram planejados mas estão presentes, que revelam as relações e indicadores de uma época. Assim, as imagens e narrativas de um filme excedem o conteúdo desenhado pelo roteirista e aprovado pela direção. Além dos elementos externos, existe o fundamental papel do intérprete, que dá vida aos personagens com seus gestos e lhes agrega sentidos a partir de seu próprio repertório de atuação. Marc Ferro afirma que “um gesto poderia ser uma frase e um olhar um longo discurso” (FERRO, 1992, p.86). Sem dúvida, os olhares e piscadelas das personagens de Carmen Miranda, seus gestos, o balançar dos quadris, o ventre e ombros sempre à mostra, despertavam inúmeros significados para os espectadores e criavam uma aura incrivelmente sedutora, efusiva e ao mesmo tempo brejeira, que ultrapassava suas falas e canções, muitas vezes proferida numa língua incompreensível para os estadunidenses.

Contudo, é importante lembrar que a recepção dos filmes não é unívoca e não será sempre a mesma, a compreensão dos signos presentes não necessariamente perdura no tempo e depende diretamente dos contextos e dos repertórios culturais (KOSSOY, 2001), pois são estes que alteram as possibilidades de interpretação dos sujeitos. O figurino hiperbólico de Carmen Miranda de fato causava impacto no público estadunidense, mas de certa forma fazia sentido naquele contexto que alimentava a indústria do entretenimento e investia nos grandes espetáculos. A proliferação dos cabarés, cafés-concerto, revistas elaboradas e os primorosos shows da Broadway, abriam o caminho e serviam de inspiração para sofisticadas performances também no universo fílmico. Principalmente para a *Twentieth Century Fox*, cujos musicais seguiam o tom das revistas e shows de variedades (LEV, 2013, p.88). A influência desses estabelecimentos da “vida real” nos filmes de Carmen Miranda, é percebida ainda pelos enredos que sempre envolviam o mundo do *show business* e cenários artificiais. Portanto, as imagens fílmicas e os objetos contidos por elas, devem ser interpretados dentro do contexto cultural em que foram produzidas e a de seus códigos culturais vigentes, os quais podem ser divergentes entre sociedades de um mesmo período, ou seja, as mesmas figuras podem ocupar papéis e significados diferentes dependendo de onde são vistas (BURKE, 2004, p.153).

Os filmes devem ser tratados como os demais documentos históricos, exigindo interpretação e crítica sistemáticas. Devem ser questionadas as formas de representação ali presentes, quais os seus sentidos, quais vestígios indicam comportamentos de uma época e de um lugar, e qual o “o ponto de vista que se procura imprimir” (LAGNY, 2012, p.25). Nesse sentido, é preciso levar em conta que os filmes em sua grande maioria, são produtos culturais criados em modelos “industriais”, direcionados a um mercado, que dependem de investimentos e de um público consumidor e que promovem uma “mentalidade” ou “representações dominantes” (LAGNY, 2009, p.103-104). Portanto, importa para a análise o sistema de produção em que é gerado, o público a quem se dirige- e que não necessariamente

abarca a totalidade do público que o consome- e as sociedades em que se realizam essas ações.

Nas imagens produzidas pelo cinema encontramos códigos socioculturais de todos os tipos (METZ apud ANDREW, 1989, p. 186), mas inicialmente é interessante identificar os significados impressos e pensa-los a partir dos códigos da parte produtora, pois a realidade que de certa forma fica enquadrada e codificada é a sua. O primeiro instrumento dessa pesquisa foi realizar uma ficha de análise que incorporasse os dados da ficha técnica, informações da produção que permitissem situar os filmes historicamente, e abrisse espaço para questionamentos e considerações sobre o filme. Com essa ferramenta, o conjunto de filmes estudados passou por uma análise preliminar sob os mesmos critérios, permitindo observar as primeiras conexões, pontos de convergência e diálogos entre as obras.

Desde o primeiro momento, o filme deve ser analisado como um todo, considerado em todos os seus elementos e não somente como canais e códigos isolados. Os sentidos culturais, estéticos, ideológicos e sócio-históricos surgem da complexidade da articulação entre todos as partes desse conjunto. Logo, é primordial considerar a construção dos planos, a montagem e as regras narrativas dessa forma de “relato”, para que se possa compreender “a estrutura da história contada, da narrativa, especialmente da sua organização no espaço e no tempo, assim como da questão do ponto de vista adotado” (LAGNY, 2012, p.35-36). Por conta desse enredamento, torna-se fundamental expandir as ferramentas metodológicas historiográficas para o campo de estudos da imagem e da linguagem cinematográfica.

Vários autores da campo do cinema que lidam com análise filmica como Jacques Aumont e Michel Marie, Susan Sontag, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, Jean Mitry e Dudley Andrew, entendem que não existe uma metodologia universalmente aceita ou apropriada, elas devem se adequar as especificidades do próprio filme analisado e aos objetivos da pesquisa. Por esta via, a escolha da metodologia de análise vai depender de sua relação com a abordagem que se quer dar ao filme enquanto objeto de estudo (MARIE; AUMONT, 1993 apud BARBOSA, 2008, p.08). Por conta da abrangência das ferramentas

metodológicas fornecidas, para a análise interna escolheu-se trabalhar com algumas das propostas de Aumont e Marie (2009), através das etapas da descrição, segmentação e interpretação, adequando-as quando necessário e sem prejuízo de outros autores como aportes. De modo geral, as orientações da análise cinematográfica recomendam em um primeiro momento realizar uma descrição densa do filme e em seguida, sua posterior decomposição em blocos que tenham uma unidade temática. Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994, p.15), destacam que analisar um filme, é antes de mais nada, decompô-lo em seus elementos constitutivos, desconstruí-lo e “obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme” para poder reconstruí-lo sob uma proposta de interpretação.

A atenção do olhar deve se voltar então a uma série de informações que perpassa a construção da imagem, do som e da estrutura do filme, englobando tons predominantes nas imagens, ângulo da câmera, enquadramento, personagens, figurino, cenário, planos, cenas, sequências, efeitos de montagem, etc., interessa também o que poderia estar na cena, mas que por escolha do diretor ficou fora do filme, as ausências também são significativas (NAPOLITANO, 2008, p.275). A decomposição não será possível com apenas uma visualização, é necessário assistir sistemática e repetidamente os filmes do corpo documental, buscando “articular análise fragmentada (decupagem dos elementos de linguagem) e síntese (cotejo crítico de todos os parâmetros, canais e códigos que formam a obra)”, assim como, seus elementos narrativos, “o que um filme diz e como o diz” (NAPOLITANO, 2008, p.280-281).

Em seguida, parte-se para a interpretação, que implica estabelecer elos e compreender as relações entre esses elementos decompostos. É necessário identificar de que forma esses fragmentos se articulam para se compreender como eles foram associados em um filme (PENAFRIA, 2009, p.1-2). No processo de interpretação, contribui ao pesquisador acessar também as críticas e ensaios produzidos a respeito dos filmes em sua época de produção. Nesse ponto, encontraremos tanto o material que foi produzido pelos

criadores do filme e agências envolvidas em sua divulgação, como textos produzidos por outras partes, como a imprensa e academia.

A fim de melhor sustentar a abordagem da pesquisa, primeiramente foram realizadas análises gerais dos filmes que permitissem entender o sentido intrínseco do filme. A partir da descrição e decomposição mais abrangentes, incorporando as diversas informações contidas na tela, propôs-se uma interpretação para cada filme da qual se extraiu suas temáticas principais. Especificamente, pôde-se perceber que os filmes se sustentam por relações de dualidade que definem Estados Unidos e América Latina ambivalentemente como contrários e complementares. Nessa dinâmica, coloca-se de um lado a racionalidade, a modernidade e a competência, entendidas como características masculinas e inerentes aos Estados Unidos, e do outro a irracionalidade, a primitividade, o atraso e a incompetência, relegados a uma percepção do feminino e estendida à América Latina. Uma vez que os estadunidenses são os enunciadores dessas narrativas, eles se reconhecem como o “Eu” (ou o “Mesmo”), portador de uma lógica masculinizada, na medida em que caracterizam os latino-americanos como o “Outro”, seu contraponto regido por uma lógica feminilizada.

Após essa etapa, foi possível partir para a microanálise ou análise de fragmento do filme. Escolhidos cuidadosamente, os fragmentos devem ser representativos do discurso do filme e de sua narrativa como um todo, textual e visual. A análise do fragmento tem a preocupação de focalizar um pormenor ao mesmo tempo em que é a metonímia de uma ação maior (MARIE; AUMONT, 2009, p.73), que neste estudo não se trata simplesmente dos filmes individualmente, mas da significação do conjunto dessas obras e a encenação da sociedade que produzem. Essa operação é melhor executada em filmes do cinema clássico que em filmes modernistas ou experimentais, por exemplo, em que torna-se mais difícil a extração de fragmentos bem definidos e que tenham a capacidade de representatividade do filme (MARIE; AUMONT, 2009, p.75). Nas microanálises que serão debatidas na dissertação, da complexidade de elementos presentes em apenas uma cena, escolheu-se priorizar um critério como centro da análise de acordo com a temática que seria desenvolvida. Assim, as

microanálises serão tratadas a partir das dualidades entre Estados Unidos e América Latina que se constituem através dos enredos, cenários, personagens e espaços, de acordo com a Figura 1- Diagrama estrutural dos critérios das microanálises da dissertação. Fonte: produzido pela autora.

O diagrama quer demonstrar a estrutura relacional que orienta a argumentação e as microanálises fílmicas dessa dissertação. Parte-se da noção que os filmes em que Carmen Miranda participou projetaram formas de identificações culturais para os estadunidenses e para os latino-americanos. A imagem dos primeiros era então associada à modernidade, à racionalidade, à competência e ao mundo do trabalho, e a imagem dos segundos à primitividade, à irracionalidade, ao atraso, à incompetência e ao mundo do prazer. Essa perspectiva vinha dos Estados Unidos e estava ligada aos interesses do país para com a América Latina e com as construções culturais já existentes, sendo pautada por uma relação de dualidade e complementariedade. Nesse processo, identificou-se nos filmes a construção das dualidades a partir da caracterização do “Outro” e do “Mesmo”, do “local” e do “global” e dos papéis desempenhados pelo “gênero” - embora outros leitores possam dar ainda novas interpretações.



Figura 1- Diagrama estrutural dos critérios das microanálises da dissertação. Fonte: produzido pela autora.

Optou-se por analisar essas dualidades a partir de elementos específicos dos filmes, assim, o “Outro” e o “Mesmo” será discutido a partir dos personagens, considerando que o “Mesmo” ou o “Eu” fala do “Outro” a partir da visão que tem de si e como um mecanismo de autoafirmação, pois à medida que o “Outro” deseja ser o “Mesmo” e consumir seu estilo de vida, ele o reafirma como modelo. O “local” e o “global” será examinado pelas dualidades presentes nos cenários e espaços, e as dualidades entre os papéis desempenhados pelo “gênero” serão exploradas através dos personagens. Por sua vez, as dualidades “local” e “global” e entre os “gêneros”, de fato reforçam as diferenças entre o “Outro” e o “Mesmo”, ao passo em que os constituem pela contraposição dos cenários, espaços, feminino e masculino, como sujeitos do discurso fílmico e político subjacente.

Sugere-se uma metodologia de análise mista que agrega elementos das teorias de cinema a abordagem da história. Será

privilegiada a análise interna das obras filmicas, na medida em que ela colaborar com os objetivos da pesquisa, assim como a análise externa. Porque embora compreenda-se que o filme é uma obra artística, nesta pesquisa busca-se especialmente suas implicações históricas e sociais.

Relacionando a produção bibliográfica sobre Carmen Miranda, até fins da década de 1990 o enfoque sobre a artista era prioritariamente biográfico, somente por volta dessa época que começaram a despontar os trabalhos acadêmicos a respeito da artista no Brasil. As mais completas são as de Martha Gil-Montero (1989) e Ruy Castro (2005), já a produzida por Cássio Emmanuel Barsante (1985) destaca-se pela extensa quantidade de imagens de Carmen Miranda. É interessante salientar a importância das biografias supracitadas na esfera acadêmica, uma vez que estas deram suporte aos trabalhos aqui referenciados. Na esfera acadêmica, nota-se um olhar sobre Carmen Miranda com a tendência de aproximá-la de questões acerca de uma identidade brasileira. Isso aponta para uma lacuna que este trabalho visa preencher, pois se dedica ao estudo da produção de narrativas de uma identidade latino-americana a partir de Carmen Miranda, e não apenas brasileira, particularmente no universo dos filmes estadunidenses vinculados à sedimentação de uma política para com a América Latina.

Na área da comunicação, em 1997 Simone Pereira de Sá apresenta a tese de doutorado “O Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood”, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que aponta a baiana de Carmen Miranda como uma forma de legitimação de um Brasil híbrido, mestiço e antropofágico, o que de certa forma, incorre na aceitação deste modelo identitário proposto pela performance alegórica e deglutido pelo olhar estrangeiro. Em 1998, Ana Rita Mendonça apresenta sua dissertação de mestrado defendida também junto à Escola de Comunicação da UFRJ, a qual se transformaria em livro no ano seguinte, “Carmen Miranda foi a Washington”, atravessando a trajetória da artista pela década de 1930 e 1940. O texto fluido de Ana R. Mendonça por vezes aproxima seu trabalho de uma biografia, mas ao mesmo tempo revela o árduo trabalho de pesquisa e uso de fontes, onde são apresentadas inúmeras

notícias nacionais e internacionais, fotografias, documentos oficiais e depoimentos⁸.

⁸ Ainda podem ser citados: SOARES, Luiz Felipe Guimarães. **War-joy and the pride of not being rich**: constructions of american and brazilian national identities through the discourse on Carmen Miranda. 2001. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Curso de Pós-Graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente, Florianópolis, 2001; DUVAL, Adriana Ruschel. **Pequenos Notáveis**: Rádio e Carmen Miranda. 1999. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, PPGCOM- Comunicação Social, 1999; LIMA, Nelson. **Dizendo no pé-performance de brasilidade**: Carmem Miranda e Pelé. 2001. Tese (Doutorado). Universidade Federal Do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, Sociologia e Antropologia, 2001; MELO, Rosa Virginia Araújo. **Fazendo a Guerra Vendendo Bananas**. Estados Unidos e Brasil na Política de Boa Vizinhança. 2003. Dissertação (Mestrado). Universidade De Brasília, Brasília, Antropologia, 2003; SANTOS, Adriana Alves dos. **No Tic-Tac de Carmen Miranda (1930-39)**. 2004. Dissertação (Mestrado). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Educação, Arte e História da Cultura, 2004; CORRÊA, Gustavo Borges. **Carmens e drags**: reflexões sobre os travestimentos transgenéricos no Carnaval carioca / Gustavo Borges Corrêa. 2009. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, Rio de Janeiro, 2009; WEFORT, Julia Proveti. **Carmem Miranda**: a iconofagia na construção de um mito mediático. 2012. Dissertação (mestrado). Universidade Paulista, Instituto de Ciências Sociais e Comunicação, São Paulo, 2012; MENTA, Glauco Francisco. **Carmen Miranda em Hollywood**: vestindo formas, cores e culturas. 2012. Dissertação (mestrado). Universidade Tuiuti do Paraná, Comunicação e Linguagens, Curitiba, 2012. E alguns trabalhos nos Estados Unidos: COELHO, José Ligiério. **Carmen Miranda**: an Afro-Brazilian paradox. 1998. Tese (Doctor of Philosophy). New York University, Department of Performance Studies, Nova York, 1998; OVALLE, Priscilla Peña. **Shake your assets**: dance and the performance of Latina sexuality in Hollywood film. 2006. Tese (Doctor of Philosophy - Cinema). University of Southern California, Faculty of the Graduate School, Los Angeles, 2006; ELLIS, Amanda J. **Captivating a country with her curves**: examining the importance of Carmen Miranda's iconography in creating national identities. Dissertação (Master of Arts). State University of New York at Buffalo,

No campo da historiografia destacam-se os trabalhos de Tânia da Costa Garcia (2004), Alessandra Kerber (2002 e 2007) e Daniela Daflon Yunes (2011). Os dois últimos tem ênfase na criação de uma identidade que se pretendia brasileira, a partir das canções de Carmen e da possível vinculação com as pretensões do Estado, tudo isso, antes de sua partida para os Estados Unidos. A tese de doutoramento de Tânia da Costa Garcia em História Social (2001) que se tornou livro em 2004, intitulado “O ‘*it* verde e amarelo’ de Carmen Miranda”, busca entender as “mitologias em torno da figura de Carmen Miranda”, situando a artista em meio a discussões de música, cinema, política e identidade nacional (PRADO, 2004, p.9). Ela percorre toda a trajetória artística de Carmen e analisa “de que maneira a baiana estilizada criada por Carmen dentro da atmosfera nacionalista desse período, ao emigrar para os Estados Unidos, tornou-se em Hollywood um símbolo da identidade nacional e latino-americana” (GARCIA, 2004, p.13). A autora elege a música, o cinema e revistas com publicação entre 1930 e 1946 como fontes.

Este projeto se diferencia e se justifica perante os trabalhos anteriores, por discutir a construção de uma narrativa de identidade latino-americana constituinte de um “Outro” exótico, a partir de um olhar externo diretamente delimitado por expectativas de relações políticas e econômicas internacionais, nomeadamente a Política da Boa Vizinhaça, privilegiando os filmes de Carmen Miranda produzidos nesse período como um lugar de edificação desses discursos. O ponto de partida dessa pesquisa, vem de uma inquietação do presente, onde é possível perceber ressonâncias e desdobramentos das projeções identitárias tramadas no universo cinematográfico da Boa Vizinhaça e simbolizado pela figura de Carmen Miranda.

Em uma sociedade imersa em imagens como é a contemporânea, os filmes de Carmen Miranda ganham nova circulação e as apropriações de suas imagens potencializam as narrativas do passado, na medida em que são desvinculadas da história

e o que resta é somente o estereótipo de latinidade. A concepção que atualmente se tem a respeito de Carmen Miranda e de seus filmes, evidencia uma “distância às vezes existente entre a realidade histórica fixada no nível do vivido e sua visão posterior” (Cf. LIMA, 2007). Em vista disso, o que se observa é um Brasil e uma América Latina que seguem se definindo pelo olhar de um outro.

Para a problematização deste trabalho historiográfico, serão tomados como categorias de discussão as noções de cinema, performance, citacionalidade, desterritorialização, o Outro e identidade cultural. A postura teórico metodológica se explicita no quadro acima (Figura 2- Diagrama estrutural das categorias da dissertação. Fonte: produzido pela autora.tendo sido ele construído a partir dos seguinte autores: o cinema com base em Christian Metz (1977), Marcel Martin (2005), Jacques Aumont (1995) e Michel Marie (2009); performance segundo Judith Butler (2001), Renato Cohen (1989), Paul Zumthor (2007) e Homi K. Bhabha (1998); citacionalidade a partir de Jacques Derrida (1991); desterritorialização por Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997); identidade cultural a partir de Bhabha (1998), Stuart Hall, (1999, 2003) e Renato Ortiz (2005); e o Outro fundamentado em Edward Said (1996) e Bhabha (1998). O cinema será entendido neste trabalho como uma linguagem formada por representações e que emite um discurso vinculado a uma ideologia. No conjunto dos filmes de Carmen Miranda, o discurso se forma por meio da citacionalidade das condições da performance, em que se articula a constituição material de um “Outro” desterritorializado e se define uma identidade cultural simbólica atribuída aos latino-americanos.



Figura 2- Diagrama estrutural das categorias da dissertação. Fonte: produzido pela autora.

Assim, a dissertação foi estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo, “Três filmes: expectativas para uma Boa Vizinhança”, discutiu como os três filmes analisados nessa dissertação, *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*) e *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), são produtos da Política da Boa Vizinhança. O capítulo apontou alguns dos agentes envolvidos nesse processo, como o presidente Franklin Delano Roosevelt, Nelson Rockefeller, o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*-OCIAA e a *Twentieth Century-Fox Film Corporation*, trazendo ainda, uma ideia das três cidades que os Estados Unidos visavam ter um controle maior e queriam como parceiros.

O segundo capítulo, “Diretamente de Hollywood, dançando pela América Latina”, tratou da indústria cinematográfica e como ela própria se atrelou a Boa Vizinhança, analisando como os filmes em debate podem ser pensados a partir dessa situação. Nesse universo, a história de Carmen Miranda e sua definição como artista, aderiu-se às políticas do governo estadunidense, às exigências do estúdio, do *star*

system, do gênero musical e de sua condição de latino-americana em Hollywood.

No terceiro e último capítulo, “Encenando a amizade”, foram analisadas cenas de cada um dos três filmes, a partir das quais são pensados os cenários, personagens e espaços, questionando como os personagens são construídos dentro desses cenários, como a natureza dos personagens se funde aos espaços e quais simbolismos se constituem. Partindo da hipótese de que existe uma interlocução entre os filmes, investigou-se as possíveis intertextualidades e interconicidades, de que forma um filme cita o outro e, consequente, segundo o conceito de citacionalidade (DERRIDA, 1991), opera uma citação da própria América Latina, na medida em que a repetição constitui tais elementos como signos dessa suposta “identidade latino-americana”.

CAPÍTULO 1 TRÊS FILMES: EXPECTATIVAS PARA UMA BOA VIZINHANÇA

“Ai, ai, ai, ai
 Have you ever danced in the tropics?
 With that hazy lazy, like, kind of crazy
 Like South American Way
 Ai, ai, ai, ai
 Have you ever kissed in the moon light
 In the grand and Glorious
 Gay Notorious
 South American Way.”⁹ (*South American Way, Down Argentine Way*, 1940).

No cais do porto de Buenos Aires, sentados sobre uma pilha de feno, o criador de cavalos Don Diego Quintana (Henry Stephenson) e seu filho, Ricardo (Don Ameche), conversam sobre a venda dos animais que será realizada nos Estados Unidos, preferencialmente, por preços tão bons como os cotados em Londres. Chegando a esse país, mais que bons negócios, o argentino sedutor encontra o amor na forma da bela Glenda Crawford (Betty Grable), uma colecionadora de cavalos da elite estadunidense. Os dois se conhecem em um show de cavalos e a bela e rica herdeira prontamente se encanta pelo criador de cavalos e sua égua premiada. Em uma festa realizada no terraço de um

⁹ Os vídeos das cenas mencionadas na dissertação podem ser visualizados na *playlist* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pA2g5Z4Qoys&list=PLwAG8ycnp50UCmaa7f150z5amV-QV9hIR>. “Ai, ai, ai, ai/ Alguma vez você já dançou nos trópicos?/ Com uma certa de preguiça, meio louca/ À maneira sul-americana/ Ai, ai, ai, ai/ Você já beijou à luz da lua/ Na grande e Gloriosa/ Alegre notória/ À maneira sul-americana.”[*South American Way, Serenata Tropical (Down Argentine Way*, 1940), tradução nossa].

elegante hotel de Nova York, os protagonistas cantam versos sobre a Argentina, dançam e sapateiam, ao som de músicos supostamente vestidos de “gaúchos”, que entoam fortes batidas em seus tambores. Mas ao descobrir o sobrenome da jovem, Ricardo percebe que ela é filha de um sujeito que traiu gravemente a confiança de seu pai no passado e cancela a venda sem esclarecer o real motivo. Por conta da resistência de Don Diego ao sobrenome da moça, os negócios entre as famílias e o romance entre os jovens fica impedido. Assim, a história de *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)* transcorre em torno do romance entre o argentino Ricardo Quintana (Don Ameche) e a estadunidense Glenda Crawford (Betty Grable), impossível de se concretizar por conta de uma disputa do passado entre os pais dos apaixonados.

Quando descobre que não pode ter a égua ou Ricardo, inconformada com a situação, a *pinup* loira de olhos azuis parte com sua tia Binnie (Charlotte Greenwood) dos Estados Unidos para a Argentina, em busca de novos cavalos para sua coleção e do homem que lhe escapou. Em Buenos Aires, a dupla de loiras estadunidenses conhece um trio de caricatos empresários nativos, um atrapalhado embaixador e ganha a companhia de um “guia turístico” local, Tito Acuna (Leonid Kinskey), com tendências para a trapaça. Don Diego rechaça ferozmente a presença de Binnie em suas terras, que acha difícil manter essas “relações amigáveis” (“*friendly relations*”). Mas Glenda e Ricardo não resistem à atração que sentem e, longe dos olhos do velho argentino, os jovens entregam-se à paixão e complementam um ao outro. Esse é o enredo de *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*, que reafirma através do par romântico que é melhor esquecer o passado, os mal entendidos, e abraçar as boas relações das novas gerações.

A história de *Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1940)* se passa inteiramente no Rio de Janeiro. A companhia aérea do barão Manuel Duarte (Don Ameche) está prestes a ruir porque, segundo um telegrama vindo de Buenos Aires, uma empresa cliente recusou a renovação do contrato. O barão Duarte é um investidor e banqueiro, e além de seu patrimônio, ele tomou sorrateiramente o dinheiro do

banco para investir na companhia aérea e se tornar sócio majoritário. O escuso empréstimo criou uma dívida de vinte milhões (a moeda não é revelada), a qual não poderá ser paga se a companhia for à falência. O mal negócio que executou provoca tensão entre seus associados, arrastados para a dívida que criou. O barão então viaja à Argentina em busca de dinheiro com o *City Bank of Buenos Aires*, que eventualmente lhe é negado. Mas além do problema financeiro, caso sua ausência fosse percebida no Rio de Janeiro, poderia causar especulações que levariam a situação à público e, possivelmente, o barão Duarte e seus associados à prisão. Por isso, seus associados decidem contratar um ator sócio do barão, o estadunidense Larry Martin (Don Ameche), para se passar pelo “aristocrata”.

No meio da trama estão ainda a baronesa Cecília (Alice Faye) e Carmen (Carmen Miranda). A baronesa é uma estadunidense refinada, que demonstra sinais de um casamento desgastado e sem amor, principalmente por conta das traições do barão Duarte. Pela falta de carinho do marido, ela se deixa ser galanteada por Larry Martin. Carmen é uma das principais atrações musicais do *Cassino Samba* e também a namorada ciumenta de Larry, uma bela cantora que desperta a atenção e cobiça do barão carioca. A dupla personalidade Don Ameche, que interpreta dois conquistadores, cria um diferenciado triângulo amoroso envolvendo as duas beldades, Carmen e Cecília. Derradeiramente, a ajuda para as dificuldades do barão aparece de onde menos se espera, e o ator estadunidense Larry Martin é quem salva suas finanças e seu casamento. O filme deixa a lembrança que as relações que se possuem, sejam de amizade ou amor, devem ser preservadas e nutridas, e que não se pode fechar os olhos para aqueles que estendem a mão em auxílio.

Viajando em direção ao mar do Caribe, encontra-se Havana, um caloroso paraíso tropical. Em *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)*, após economizar por anos trabalhando como vendedora de meias na loja de departamentos *Macy's*, Nan Spencer deixa para trás o inverno gelado de Nova York e embarca em um cruzeiro rumo a suas cobiçadas férias em Havana. Lamentavelmente, seu navio bate em um recife na Flórida prejudicando os planos da

moça. Mas Nan é testemunha de um deslize do capitão, que pode ter causado o acidente. A fim de evitar um oneroso processo, a empresa se submete aos desejos da persistente vendedora e lhe custeia a viagem com todos os luxos e benefícios. Eventualmente, Nan é acompanhada por um dos executivos da companhia de navios *McCracken*, o diligente Jay Williams (John Payne), que deve fazer de tudo para agrada-la e garantir por escrito sua renúncia a um processo, até mesmo apaixonar-se.

Em Havana, Nan Spencer conhece Monte Blanca (Cesar Romero) e se interessa pelo belo “amante latino”. Monte é um viciado em jogo com uma voluptuosa dívida no cassino, que tenta aproximar-se da estadunidense para tirar-lhe dinheiro, porque equivocadamente acredita que ela é rica. Além de tentar a sorte nas roletas, Monte agencia a carreira artística de sua namorada, a cantora Rosita Rivas (Carmen Miranda), que atua no *Casino Madrileño*. Rosita tem ciúmes de seu namorado e tenta se vingar de Monte Blanca seduzindo o “turista” Jay Williams, mas ele não se rende à cantora. Nan Spencer, por outro lado, conquista o estadunidense e realiza seu sonho de encontrar um amor nos trópicos. O casal estrangeiro em terras cubanas, quer ensinar aos espectadores que a vida não é feita somente de trabalho, ocasionalmente, é preciso desprender-se da rotina, dos velhos hábitos e permitir-se ser espontâneo, desfrutar dos prazeres e do amor.

À primeira vista inocentes, quais relações estes três filmes poderiam estabelecer com uma política internacional contemporânea a eles, decisiva no futuro econômico, político e cultural de uma parte do mundo? É em busca dessas relações que esse capítulo se desenvolve.

1.1 Antecedentes históricos da Política da Boa Vizinhança

Até 1933, quando foi criada a Política da Boa Vizinhança (1933-1945), os Estados Unidos interferiram militar e economicamente sobre alguns países da América Latina, com a justificativa de proteger os cidadãos, suas propriedades e para a promoção de governos democráticos (WOOD, 1967, p.5-6). Antes de

se chegar à suposta cordialidade do Pan-americanismo, pregado pela Boa Vizinhança, houveram a *Doutrina Monroe* e o *Big Stick* como políticas direcionadas à América Latina, sempre associadas a uma perspectiva da própria cultura e do pensamento político estadunidense, de que esse país estava “acima” dos outros países da América em uma escala política, cultural, econômica e de progresso. Tal condição lhes daria um *status* que consideravam o modelo de civilização a ser seguido, legitimando, por essa perspectiva, o direito à hegemonia¹⁰ e uma espécie de poder de polícia internacional, a quem caberia manter a ordem no continente (F.D.ROOSEVELT, apud MOURA, 1986). A perspectiva da superioridade desse país tornar-se-ia um vetor da política externa em relação à América Latina, influenciando diretamente as culturas, economias e políticas com quem contracenavam.

Com o estabelecimento da Política da Boa Vizinhança e o acordo de não-intervenção, o sentimento de superioridade não mudou, apenas as formas de articulá-lo. Essa política previa um conjunto de iniciativas do governo aliado ao setor privado, que arquitetassem alianças comerciais, diplomáticas e políticas com os países da América Latina (LOCASTRE, 2010, p.91). A primeira etapa da Política da Boa Vizinhança, que abrange aproximadamente de 1933 a 1938, foi um momento para o estreitamento dos laços interamericanos e redefinição de uma política internacional amigável e diplomática,

¹⁰ O conceito de hegemonia é entendido como uma forma de poder que se efetiva através da dimensão cultural, produzindo identidades construídas por meio de “representações que criam e dependem do seu Outro” (BALIEIRO, 2011, p.2). Para Antonio Gramsci trata-se de uma liderança cultural e ideológica de uma classe sobre a outra, porém Raymond Williams observa que nenhuma hegemonia pode ser absoluta, ela comporta espaços de lutas em seu interior e por isso é dinâmica, precisa ser “continuamente renovada, recriada, defendida e modificada” (apud EAGLETON, 1997, p.52, 108). Terry Eagleton (1997, p.105) observa que a hegemonia é uma categoria que inclui a ideologia, mas não deve ser reduzida a ela, podendo assumir diferentes formas, como econômica, política ou cultural.

um momento de restauração da teoria do pan-americanismo com ações morosas e menos incisivas.

O pan-americanismo na América foi inicialmente proposto pelos idealizadores da política externa dos Estados Unidos em 1823 a partir da Doutrina Monroe, em oposição à Santa Aliança. Tratava-se de uma forma de consolidar a união interamericana (DULCI, 2008, p.11), “a solidariedade continental e afirmar a não intervenção européia (sic) no continente americano” (VIANA FILHO, 1980, p.7). Com o aproximar da Segunda Guerra Mundial, esta política ganhou nova importância, pois os Estados Unidos passariam a exercer forte pressão política e econômica para conseguir o apoio dos países latino-americanos aos aliados, fosse “rompendo relações diplomáticas” com os países do Eixo, ou fornecendo “produtos primários (alimentos e minérios) a preços controlados” (AYERBE, 2002, p.63-64).

Assim, a segunda etapa da Boa Vizinhança, que durou até o fim da Segunda Guerra Mundial, modificou suas formas de interpelação e adotou uma série de ações estratégicas em direção à América Latina, relacionando os campos político, econômico e cultural, principalmente no que tocava o desenvolvimento dos países latino-americanos nesses aspectos e tangencialmente beneficiavam os Estados Unidos. Foram implementadas políticas sociais e econômicas para melhorar o padrão de vida de países da América Latina; cresceram os empréstimos, subvenções e assistência técnica para os governos da América Latina por agências governamentais em Washington, assim como os investimentos nas indústrias latino-americanas; foram ampliadas as ações do Banco *Export-Import* que emprestava dinheiro para exportadores dos Estados Unidos e para países latino-americanos (WOOD, 1967, 283-361) desde que fosse destinado a compras “nos Estados Unidos ou em empresas do país instaladas na região” (AYERBE, 2002, p.64); foram realizadas programas de cooperação, auxílio e treinamento para as forças armadas latino-americanas; entre outras medidas (LOCASTRE, 2010, p.91-92).

O gerenciamento das novas relações culturais e comerciais foi desenvolvido principalmente pela agência do governo, *Office of the*

Coordinator of Inter-American Affairs-OCIAA, que deveria fortalecer a imagem dos Estados Unidos na América Latina e cultivar os ideais da “amizade interamericana” com os Estados Unidos. Essa missão foi executada, sobremaneira, por meio da produção e distribuição de produtos culturais como filmes, programas de rádio, revistas e panfletos, pela organização de palestras públicas e eventos, e pelo intercâmbio principalmente de cientistas, profissionais da saúde, estudantes e professores, entre Estados Unidos e América Latina¹¹ (SPELLACY, 2006, p.6).

As ações desse órgão foram preponderantes em uma mudança na paisagem cultural da América Latina, pois traziam praticamente em forma “seriada”, seu *American way of life*. Esse fenômeno traduziu uma verdadeira exportação de um conjunto de ideias, imagens, padrões de comportamento, gostos artísticos, hábitos de consumo, modelos de conhecimento técnico e saber científico, que caracterizavam o estilo de vida dos estadunidenses e chegavam massivamente no Brasil e na América Latina por meio de um elaborado sistema de propaganda, coordenado com a política externa do governo estadunidense (PRADO, 2000, p.337; MOURA, 1986). As projeções do *American way of life* eram difundidas por veículos de comunicação social, expressões artísticas, missões de boa vontade, missões diplomáticas, relações entre o empresariado e por uma onda

¹¹ Gerson Moura (1986) assinala que embora a Boa Vizinhança postulasse o projeto de um intercâmbio cultural, “na prática, a fantástica diferença de recursos de difusão cultural dos dois países produziu uma influência de direção praticamente única, de lá para cá”. Certamente a influência do norte para o sul foi mais intensa, contudo, é inegável o canal de comunicação cultural aberto nesse período entre os Estados Unidos e os países da América Latina, e o quanto se levou daqui para lá junto com os artistas e intelectuais latino-americanos. Afinal, como afirma Mary A. Junqueira (2000a, p.ii-iii), “embora não se possa negar que um país poderoso como os Estados Unidos exerça uma pressão considerável nas relações internacionais, fazendo a balança sempre pender para o seu lado, é incontestável que em alguns momentos históricos foi possível aos países latino-americanos negociar ou fazer valer os seus interesses”.

de produtos culturais estadunidenses, particularmente pelos filmes produzidos com a intenção de distribuição na América Latina, que deram início a universalização do novo e moderno estilo de vida (PRADO, 2000, p.340; MOURA, 1986). Com o fim da Segunda Guerra Mundial, essa invasão “cultural” seria ampliada (PRADO, 2000, p.337).

O cinema foi assaz instrumental para o OCIAA, pois demonstrava as vantagens de se viver o *American way of life* e de ser um aliado dos Estados Unidos, ao mesmo tempo que possibilitava os encontros de culturas, tudo isso em um formato bastante impressionante e realista. No que toca à Política da Boa Vizinhança, haviam os filmes não-comerciais, produzidos pelas agências do governo estadunidense ou por sua demanda direta, e os filmes comerciais hollywoodianos (ficcionais), que sofriam a persuasão, exigências e a até mesmo a censura do governo. O OCIAA, juntamente com o *Hays Office*, trabalhou diretamente com os estúdios de Hollywood na criação de filmes leves que mostrassem a América Latina e monitorou suas produções para que os mesmos não ofendessem o público latino-americano (SPELLACY, 2006, p.7). Nesse eixo, os filmes estrelados pela luso-brasileira Carmen Miranda são expressivos da produção de um discurso com múltiplas funções, que visava cativar os mercados latino-americanos ao escalar suas estrelas e abordá-lo como tema de seus filmes, e demarcavam simultaneamente narrativas identitárias sobre latino-americanos e estadunidenses, vinculando intertextualmente a dependência do primeiro em relação ao segundo.

Carmen Miranda, como a artista diferenciada que foi, correspondeu - ou talvez superou- as expectativas do cinema hollywoodiano daquela época. Hollywood precisava apresentar um novo tipo de América Latina ao seu público e de uma estrela que a encarnasse, ambas, suficientemente atraentes para dar confiança ao abalado mercado interno sobre o modelo econômico estadunidense e que fosse capaz de cortejar novos mercados (MELGOSA, 2012a, p.256). Por ocasião da chegada de Carmen Miranda nos Estados Unidos e do sucesso que estava fazendo nos palcos da Broadway

nova-iorquina, a coluna de Maurice Zolotow no jornal *The New York Times* (18. Fev. 1940. p.SM6) sugere que a “febre latino-americana” que estava tomando o país e “nosso carinho repentino pela cultura popular latina pode ser explicado, em parte, como um reflexo psicológico da nossa nova orientação econômica e política em direção ao sul”¹².

Os jornais e revistas estavam cientes que aquele “febre” tinha uma motivação política por trás e repassavam aos seus leitores a alegria de fazer parte dessas “relações internacionais”, aproveitando o “tal” *South American Way*¹³. Zolotow deixa claro em seu artigo a importância da Política da Boa Vizinhança naquele fenômeno, e como ela estava contribuindo consideravelmente com as bilheterias da Broadway, lançando sucessivos *smash hits* (grandes sucessos). O lado bom da amizade com os vizinhos já poderia ser apreciado pelo rádio, que vinha espalhando a música latino-americana como “éter”, e pelo cinema, que preparava-se “para glorificar a América Latina na tela” (*The New York Times*, 18. Fev. 1940. p.SM6). Segundo o colunista, todos iriam aprender a cantar: “*Hi, yi. Hi, yi*”, parte do refrão da canção *The South American Way* interpretada por Carmen Miranda, pois os Estados Unidos já estavam reunindo os melhores profissionais do entretenimento latino-americano,

Agora existem mais e melhores bandas de rumba em Manhattan do que em Havana. (...) A melhor cantora de samba do Brasil, os melhores cantores românticos do México e da Argentina, os mais ágeis rumbeiros e congueiros de Cuba partiram de sua terra natal para climas mais gelados e lucrativos dos Estados Unidos

¹² “*Our sudden fondness for Latin folk-culture must be explained, in part, as a psychic reflection of our new economic and political orientation southward*” (ZOLOTOW, *The New York Times*, 18. Fev. 1940. p.SM6; tradução nossa).

¹³ *South American Way*, em uma tradução aproximada significa “à maneira sul-americana”, era o título de uma canção que Carmen Miranda cantava na revista da Broadway *Streets of Paris* e que foi incorporada a sua participação no filme *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940).

(ZOLOTOW, *The New York Times*, 18. Fev. 1940. p.SM6).

Novamente, o padrão de superioridade estadunidense se impunha, até mesmo quando se tratava de representar outras culturas, o modelo escolhido e lapidado conforme seu gosto e sua indústria do entretenimento era “melhor” e mais rentável que os que tinham ficado ao Sul da Fronteira. Como outros produtos da indústria cultural e da cultura de massa, os filmes desse período também eram altamente determinados por seu caráter industrial e de consumo. Estavam ligados às técnicas da produção em série, eram propagados pela difusão maciça, eram destinados ao consumo da vida cotidiana de um “aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade” e, normalmente, visavam a geração de lucros (MORIN, 1997, p.15-22).

Nesse particular momento, mesmo que nos Estados Unidos fosse pregada a ideia de um país livre e que se constituía em oposição ao totalitarismo de outros regimes (nazismo, fascismo), o Estado passou a exercer um forte controle sobre os produtos culturais, expressamente, o cinema. Entretanto, havia uma combinação de interesses entre as iniciativas privada e o Estado, que fazia com que os estúdios acatassem às deliberações e censuras do governo. Pois disseminar a perspectiva privilegiada pelo governo e atingir o mercado latino-americano positivamente, significava ao mesmo tempo o aumento no público consumidor de seus produtos e, efetivamente, de seus lucros.

O objetivo das agências do governo estadunidense com o cinema, era de fato orientar, desenvolver e domesticar o olhar do público espectador de seu país e da América Latina, em favor da aproximação diplomática e comercial entre os dois lados. Assim, no âmbito cinematográfico, pôde-se observar a aglutinação de “um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas” (MORIN, 1997, p.15-16), encarnados pelas personalidades, situações e ambientações filmicas. Assim, criando sistematicamente afirmações

sobre o estilo de vida e as potencialidades dos Estados Unidos e da América Latina, tratando-os como opostos assimétricos no sentido proposto por João Feres Jr. (2004, p.43), em que os primeiros fazem uma leitura dos segundos como o inverso de sua auto-imagem “de racionalidade, disciplina, correção e caráter”. Estas composições se nutriam da cultura e das movimentações políticas que as cercavam, ao mesmo tempo em que alimentavam e penetravam as culturas que tocavam, conforme Edgar Morin (1997, p.15), funcionando como “pontos de apoio” práticos e imaginários às situações e desejos da vida real.

Neste ponto, cabe a ressalva de Alexandre Valim (2006, p.17), que a ideia que cercava o *American way of life* e estava idilicamente imbricada nos filmes, era a crença na superioridade de seus modelos, calcados na sua versão de “democracia, na Providência Divina, no direito à propriedade privada e na livre concorrência econômica”. O desejo de promover uma transformação na América à sua semelhança e o esforço em “acelerar o processo de ‘civilização’ que os aproximaria [América Latina], paulatinamente, da modernidade e do desenvolvimento alcançados pelas potências européias (sic)” (DULCI, 2008, p.20), mistura em seu núcleo componentes culturais e econômicos.

Segundo Lars Schoultz (2000, p.14), a política externa dos Estados Unidos podia ser explicada como uma combinação entre autointeresse e a obrigação de auxiliar as civilizações mais fracas a superar suas deficiências, tais quais os preceitos do “Fardo do Homem Branco” dos ingleses e da “*mission civilisatrice*” dos franceses. Inevitavelmente, a autopercepção de superioridade dependia da existência de povos considerados inferiores. Os estadunidenses levaram fortemente em consideração as opiniões de Rudyard Kipling em seu poema de 1899 “*The White Man’s Burden*” (O fardo dos homens brancos), que apregoava o dever dos “brancos civilizados” de assumir a árdua tarefa de disseminar a (sua) “civilização” e aceitar os vários anos de ingratidão que viriam desses povos (PIKE, 1993, p.258). Ambas expressões sintetizam o “processo pelo qual um povo superior ajuda uma civilização mais fraca a superar os efeitos

perniciosos de sua triste deficiência” (SCHOULTZ, 2000, p.14), que nos Estados Unidos ficaria conhecido como o “Destino Manifesto”.

No século XIX, em um período de conquista e ocupação de outros territórios, a doutrina do Destino Manifesto deu o embasamento teórico e a racionalidade política necessárias a essa ideia de supremacia dos Estados Unidos, juntamente com o direito de se sobrepor e de assolar outros povos e culturas. Ana Maria Mauad (2005, p.46) afirma que o Destino Manifesto “foi a base sobre a qual a cultura política norte-americana cunhou sua auto-imagem, fundamental para a elaboração do mito americano”. Nesse sentido, a noção de um “excepcionalismo” dos Estados Unidos faz parte de uma narrativa de identidade cultural que está enraizada em seu pensamento político e influencia extraordinariamente as motivações por trás da política externa do país, de seu desenvolvimento e articulação enquanto nação, sendo fundamental na construção de um poder hegemônico nas relações políticas travadas¹⁴ (NAYAK, MALONE, 2009, p.254).

Tal noção de superioridade se constituiu dentro de um complexo sistema de representações e valores, que passou a ser partilhado por um grupo suficientemente expressivo dentro da sociedade, orientando uma visão de mundo, do lugar que ocupam nele, de práticas, comportamentos e decisões políticas e, fundamentalmente, integrando uma narrativa identitária coletiva. Mobilizada a partir de um conjunto de artefatos, como “mitos, símbolos, discursos, vocabulários e uma rica cultura visual” (MOTTA, 2009, p.21-22), um sistema simbólico de representações constitui essa auto-imagem que fornece uma leitura particular do passado e serve como guia para as expectativas e projetos de futuro, pois é a imaginação de um futuro a ser atingido que move as ações humanas (BACZKO, 1985, p.298). Concomitantemente, modelando comportamentos e legitimando a partir desse vasto repertório, o posicionamento político imperialista

¹⁴ Sobre o “destino manifesto”: Ana Maria Mauad (2005), Antônio Pedro Tota (2000), Frederick Pike (1993), Lars Schoultz (2000), Mary Anne Junqueira (2000, 2000a), Meghana V. Nayak e Christopher Malone (2009).

permeado pela violência material e cultural que perdurou longos anos (MOTTA, 2009, p.21-22; BACZKO, 1985, p.299).

O projeto de futuro alicerçado nas relações internacionais do começo do século XX, ora se justificava pela preocupação com a segurança nacional, ora pela busca de ganhos financeiros, o que implicava na necessidade de ampliação e consolidação do mercado externo (SCHOULTZ, 2000, p.v). Nessa conjuntura, a “ordem” continental que estava sendo proposta, na prática, ligava-se diretamente ao intervencionismo e a diplomacia do *Big Stick*, conhecido em português como o *Grande Porrete*, esse era o corolário da Doutrina Monroe praticada por Theodore Roosevelt, deixando claro que o uso da força bruta fazia parte dessa política internacional.

Entretanto, após a Depressão, ocorrida nos anos 1930, os Estados Unidos precisavam se recuperar da crise e esse modelo já não estava sendo tão vantajoso aos interesses do país, pois a abordagem de intervenção e violência vinha criando uma antipatia generalizada no continente, consequentemente, prejudicando os acordos comerciais com o país. As violentas intervenções dos Estados Unidos na República Dominicana, Haiti, Cuba, Panamá e Nicarágua causaram um forte impacto negativo sobre a América Latina, bem como, sobre a política externa que Washington vinha adotando (PIKE, 1993, p.260-261). Bryce Wood (1967, p.6) aponta que a intervenção na Nicarágua e os conflitos que vinham surgindo com o México, foram o ponto de virada para a política de não-intervenção.

Assim, os países latino-americanos passavam a reclamar formalmente nas esferas políticas o direito a sua autonomia e o descontentamento contra a ocupação estadunidense, exigindo ações legais que garantissem a não intervenção de fato e não apenas as palavras dos representantes do governo dos Estados Unidos. Tereza M.S. Dulci (2008, p.33) afirma que a maior parte dos países latino-americanos tentavam se esquivar das propostas que os prejudicassem. Nas Conferências Pan-Americanas a Argentina era foco recorrente de oposição e o próprio Brasil tinha uma postura ambígua, pois havia uma disputa entre a intelectualidade nacional entre aqueles que aprovavam o Pan-Americanismo, como Joaquim Nabuco, e os que

desaprovavam, como Oliveira Lima (DULCI, 2008, p. 34, 40; Cf. LIMA, 1980). Particularmente, a intervenção dos Estados Unidos na Nicarágua causou uma repercussão muito negativa e uma campanha antiamericana na imprensa latino-americana, expressivamente em Cuba, Argentina e Brasil (DULCI, 2008, p.50), primeiros destinos turísticos de Carmen Miranda no cinema hollywoodiano.

Em fins da década de 1920 o presidente estadunidense Coolidge chegou a conclusão que “o policiamento da América Central não foi tão fácil quanto parecia e que conduziu ao ódio nacionalista contra os Estados Unidos”¹⁵ (PIKE, 1995, p.167). Somado a esses fatores, nesse período (começo dos anos 1930) havia a progressiva concorrência da Alemanha nazista na América Latina. Ela crescia comercialmente, porque vinha praticando um comércio de compensação, ou seja, de um produto por outro sem a necessidade do uso de moedas como a libra ou o dólar. A Alemanha ganhava também projeção política e ideológica, porque mobilizava afinidades com alguns governos latino-americanos (MOURA, 1986).

Logo, novos instrumentos precisaram ser criados para que o controle sobre a região pudesse ser mantido e os lucros voltassem a subir para os Estados Unidos (WOOD, 1967, p.5-7). Afinal, “um mercado que produzia tudo em massa: automóveis, aspiradores de pó, rádios, refrigeradores e alimentos (...) [precisaria] sempre [de] algum *sucker*”¹⁶ pronto para comprar as bugigangas que se produziam” (TOTA, 2000, p.32). Com o encolhimento do comércio interno e o mercado europeu se fechando, os “*suckers*” mais próximos estavam na América Latina. Franklin Delano Roosevelt precisava resguardar os interesses dos empresários estadunidenses alocados na América Latina

¹⁵ “*Policing Central America was not as easy as it had seemed and that it prompted nationalistic hatred of the United States*” (PIKE, 1995, p.167).

¹⁶ Conforme o Dicionário Michaelis de Inglês Online, nesse caso o sentido de Sucker é “bobo, trouxa”, como uso do termo, seguem as expressões: “**there’s a sucker born every minute** os trouxas nunca acabarão. **to play the sucker** bancar o trouxa, fazer papel de bobo. **to be a sucker for something** ser incapaz de resistir a, não conseguir resistir a.”

e simultaneamente incentivar as exportações dos Estados Unidos. Para isso, seria necessário negociar com os vizinhos “tratados de reduções recíprocas de tarifas” comerciais (SCHOULTZ, 2000, p.337).

Mediante tais circunstâncias, em 1933 o presidente F.D. Roosevelt (apud SCHOULTZ, 2000, p.338) anunciou: “A política definitiva dos Estados Unidos daqui por diante é uma política oposta à intervenção armada”. A perspectiva da superioridade estadunidense se manteria como orientadora das decisões políticas, todavia, sob novas feições. Em linhas gerais, a Boa Vizinhança tratava de uma política de troca de mercadorias, valores e bens culturais entre Estados Unidos e os países da América Latina (MOURA, 1986). Apesar de presidentes estadunidenses anteriores como Hoover e Coolidge terem iniciado o processo, foi o presidente Franklin Delano Roosevelt quem deu profundidade e popularizou a Política da Boa Vizinhança na América Latina e em seu próprio país¹⁷ (WOOD, 1967; PIKE, 1995).

Os Estados Unidos reduziam as tarifas para importação dos produtos “tropicais”, enquanto os países latino-americanos diminuíam a proteção contra a entrada de indústrias estrangeiras. Aliado a outras iniciativas, o resultado foi uma crescente vinculação da economia de alguns países da América Latina aos Estados Unidos, enfatizando a postura dominante desse país (SCHOULTZ, 2000, p.338). Dentre os países latino-americanos, segundo Bryce Wood (1967, p.308), apenas a Argentina mantinha maior distância. O sentimento da supremacia cultural estava cada vez mais arraigado como parte de uma narrativa identitária estadunidense e dessa forma se constituíam como sujeitos,

¹⁷ É importante ressaltar que os Estados Unidos não aderiram como um todo ao Pan-Americanismo. Especialmente os Estados sulistas, como forte representatividade no Senado, faziam oposição aos seus ideias. Os produtores da região sul do país temiam a concorrência da América Latina na comercialização de seus principais gêneros agrícolas, cereais, açúcar, tabaco e algodão. Mas os Estados do norte e nordeste, com alta industrialização, viam a América Latina como um promissor mercado e, na arena política, percebiam a possibilidade de substituir a influência dos fornecedores europeus (DULCI, 2008, p.26).

no confronto com o Outro, com o índio, com o latino-americano, etc. Mas como explicava em 1927 o jornal de larga circulação, *The New York Times*, não seria lucrativo anunciar tal superioridade. “Mesmo que não possamos fugir do sentimento em nossos corações extremamente superiores aos deles, não é inteligente ou lucrativo, tratá-los de modo que possam se reconhecer inferiores”¹⁸ (*The New York Times*, 26 jan. 1927, apud WOOD, 1967, p.307, tradução nossa).

1.2 O OCIAA entra em cena: novas abordagens para uma Política de Boa Vizinhança

Em 1939 com a iminente guerra, o curso das estratégias mudou e veio a demanda por ações rápidas e efetivas. Quando Nelson Rockefeller assumiu o OCIAA tinha apenas trinta e dois anos e nenhuma experiência na política de Washington. O jovem Rockefeller era neto do fundador da *Standard Oil*, empresa petrolífera presente em vários países da América Latina e cujo sobrenome estava ligado a uma grande fortuna (SCHOULTZ, 2000, p.340; TOTA, 2000, p.44). Contudo, já era um bem sucedido homem de negócios que havia fundado sua própria empresa fora do “império Rockefeller”, com

¹⁸ “*Even if we cannot scape the feeling in our hearts vastly superior to them, it is neither wise nor profitable to treat them as if they were acknowledged inferiors*” (*The New York Times*, 26 jan. 1927, apud WOOD, 1967, p.307). O desenvolvimento da Boa Vizinhança se beneficiou de um movimento da academia em direção ao multiculturalismo. Particularmente, da nova escola de antropologia cultural, cujos expoentes eram Franz Boas e a florescente teoria do “pluralismo cultural”. F. Boaz apregoava que as culturas são transmitidas pelos meios e não pela raça. Ou seja, anunciava que as influências culturais não são geneticamente determinadas, mas são transmitidas exogenamente, pelo meio e pela complexidade de instituições e pessoas que cercam um sujeito e englobam o processo de “socialização”, o informando dos códigos de conduta e valores desenvolvidos por todas as gerações anteriores daquela sociedade (PIKE, 1993, p.263). Para um segmento da domínio política, a teoria soava como uma racionalização dos novos acordos firmados, uma justificativa formal e acadêmica para a recente amizade com os “ex-bárbaros”.

envolvimento na indústria cinematográfica pela RKO e interesses por arte e estética, tendo assumido a direção do *Metropolitan Museum of Modern Arts- MoMa* (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) (SADLIER, 2012a, p.10).

A paixão pela arte e o interesse pela América Latina, levaram Rockefeller a contratar em 1932 o mexicano Diego Rivera para pintar um mural para a entrada do Rockefeller Center¹⁹; a realizar viagens pelo México; e a juntar-se a um grupo de oficiais do governo, empresários e políticos para discutir informalmente assuntos relacionados à América Latina (SADLIER, 2012a, p.12). Em 1935, ele veio pela primeira vez à América do Sul em uma visita ao museu de arte moderna da Venezuela (AUGUSTO, 1995, p.358). Em 1937, em um *tour* pela América do Sul, viu de perto a pobreza dos funcionários da *Standard Oil* na Venezuela, concluindo que era necessário uma abordagem mais consciente dos empresários estadunidenses a fim de garantir a boa vizinhança e a continuidade das relações comerciais no futuro (SADLIER, 2012a, p.12).

A influência da Alemanha sobre a América do Sul alarmou Rockefeller, que para freá-la convenceu o presidente F.D. Roosevelt da necessidade de iniciar um processo de contraofensiva propagandística (SCHOULTZ, 2000, p.341), culminando com a criação em 16 de agosto de 1940 de uma agência governamental especializada na coordenação das relações comerciais e culturais entre os Estados Unidos e os países latino-americanos. Inicialmente chamada de *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics* e sob a direção de Nelson Rockefeller, em 1941 a agência foi ampliada e ficaria conhecida apenas por *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs-OCIAA* (MOURA, 1986), evidenciando a intersecção da agência com a figura de seu diretor. De acordo com o presidente F.D. Roosevelt, o OCIAA deveria trabalhar para “fortalecer os laços entre as nações do

¹⁹ Como Diego Rivera havia pintado o rosto de Lenin no mural e se negou a substituí-lo, a obra foi coberta e eventualmente retirada (SADLIER, 2012a, p.12).

Hemisfério Ocidental” e assegurar assim a coordenação apropriada da defesa hemisférica (SCHOULTZ, 2000, p.341).

De acordo com Rockefeller, os alemães já estavam se instalando na América, principalmente dentro das colônias alemãs no Brasil e na Argentina, que favoreciam sua entrada no continente, por isso era necessário conquistar a América Latina imediatamente, como medida de segurança nacional. Somado a isso, as grandes extensões territoriais sem população e com ausência de meios de comunicação, eram um fácil canal de entrada para invasores. Assim, sua estratégia para conquistar a América consistia em um projeto de sistemática penetração cultural estadunidense na América Latina. Para o diretor do OCIAA, os Estados Unidos podiam e deviam começar com a operação ocupando os espaços tanto na economia quanto na cultura, que eram influenciados pela Europa, principalmente pela França e Inglaterra (JUNQUEIRA, 2000, p.150-151).

A revista estadunidense *Reader's Digest*, cuja versão no Brasil se chamava *Seleções*, corroborava com o imaginário de insegurança ao trazer para os civis uma enxurrada de relatos e imagens diretas da guerra, das forças do Eixo e matérias que enfatizavam a possibilidade da penetração alemã na América Latina ²⁰ (JUNQUEIRA, 2000, p.157). Validando desse modo, os esforços de guerra, a necessidade da união pan-americana na luta contra os inimigos externos e as decisões que tocavam a Política da Boa Vizinhança (JUNQUEIRA, 2000, p.157-158). A administração Roosevelt perpetuava essa crença no medo como ferramenta para suas ações. Em um pronunciamento de F.D. Roosevelt em 1941 ele enfatizava que

A guarda avançada de Hitler- não apenas seus agentes confessos mas também seus inocentes úteis entre nós- têm (sic) procurado deixar preparadas cabeças-de-ponte e posições seguras no Novo Mundo, para serem usadas assim que

²⁰ Sobre a Revista *Seleções*, a Segunda Guerra Mundial e a propaganda estadunidense no Brasil, Cf. JUNQUEIRA, 2000.

eles tiverem o controle dos oceanos (apud SCHOULTZ, 2000, p.342).

O presidente do Brasil, nutria simpatia pelo nazi-fascismo e ora pendia para a política alemã, ora para a estadunidense (JUNQUEIRA, 2000, p.158). Também preocupava o Departamento de Estado dos Estados Unidos os grupos militares da Argentina que eram seduzidos por alguns aspectos do Eixo. Especificamente, o grupo de oficiais que promoveu o golpe militar de 1943, o qual suprimiu as liberdades democráticas do país e colocou Juan Domingo Perón na presidência da Argentina em 1946, estabelecendo um governo de “características populistas” que perdurou até 1955 (JUNQUEIRA, 2000, p.158). A Alemanha e o Japão estavam distantes, mas a ameaça seria ainda maior se viesse de perto, dos vizinhos latino-americanos. Portanto, o Brasil e a Argentina eram de fato uma especial preocupação para Washington. Entre 1914 e 1929, os EUA aumentaram os investimentos na América Latina de 17% a 40%, ao fim dos anos 1920 a Argentina era quem mais recebia investimentos, cerca de 11% do total (AUGUSTO, 1995, p.354). Sérgio Augusto (1995, p.354) aponta que não por coincidência, a estreia de Carmen Miranda no cinema Hollywoodiano foi uma performance em um clube de Buenos Aires.

É preciso considerar que nesse contexto havia um ambíguo cenário internacional e um jogo entre Brasil, Argentina e Estados Unidos, pela disputa de uma posição de proeminência na América Latina e, sobretudo, no Cone Sul. Os Estados Unidos queriam convencer a América Latina que a estratégia de aproximação havia mudado, mas o governo do país também precisava convencer sua própria população que os gastos com a América Latina, em um momento de crise, eram justificáveis. A Argentina na década de 1930 e início dos anos 1940 era o país mais rico e industrializado do Cone Sul, o Brasil, por sua vez, tinha ambições de modernidade. Com a pretensão de ganhar reciprocamente o apoio dos Estados Unidos e ter condições de assumir uma liderança no continente, o Brasil entra na

Segunda Guerra Mundial. Assim, quanto mais a Argentina se distanciava dos Estados Unidos, mais o Brasil se aproximava.

As considerações de Rockefeller estavam em sintonia com o contexto projetado. Todavia, muitos não acreditavam na eficácia das ações do OCIAA e menos ainda no potencial do jovem milionário Rockefeller. Consideravam a agência tão “perdulária” e “supérflua” quanto seu diretor, a maior oposição vinha do próprio Departamento de Estado dos Estados Unidos, com a explícita resistência de Cordell Hull, Secretário de Estado, e de Sumner Welles, Subsecretário de Estado (JUNQUEIRA, 2000, p.151). Não obstante, de acordo com uma pesquisa de opinião pública realizada com os estadunidenses pouco antes do ataque a Pearl Harbor, havia o claro temor que os latino-americanos sucumbissem ao Eixo e comprometessem a segurança do continente (SCHOULTZ, 2000, p.342). Aos seus olhos, os latino-americanos eram passivos, ignorantes, supersticiosos que viviam por seus instintos, em oposição com o mundo civilizado estadunidense, o que os impedia de sair de seu “atraso” e os transformava em um território frágil e vulnerável (PRADO, 2000, p.340). Portanto, alguma espécie de ingerência era imperativa. F.D. Roosevelt acreditava que era necessário transformar o continente em uma fortaleza, mas a pobreza que assolava a América Latina poderia ser um impedimento (TOTA, 2000, p.46).

Logo após o ataque de *Pearl Harbor*, Rockefeller apresentou ao presidente Roosevelt um programa de ajuda econômica inicial dos Estados Unidos, a fim de desenvolver a América Latina e tornar sua economia mais competitiva. Dentre as medidas, propunha-se a compra emergencial da produção agrícola e mineral da região e a redução ou eliminação das taxas. Com uma estrutura focada, o programa de Rockefeller previu a abertura de escritórios da agência por toda a América Latina. Em cada país que o OCIAA abria um escritório, era realizada uma análise dos maiores problemas e estabelecidas “metas prioritárias de ação”. No Brasil²¹ as metas eram “informação, saúde e

²¹ Os países que despertavam o maior interesse para os Estados Unidos, conforme Alexandre B. Valim (2011, p.3), eram o Brasil, o México e a

alimentação” (MAUAD, 2005, p.47). Articulando investidores privados e alto capital do próprio Estado, em nome do Tio Sam, Rockefeller mobilizou a compra dos excedentes da produção, de material estratégico de países latino-americanos, e edificou em pouco tempo uma forte rede de influência sobre os meios de comunicação da América Latina (MOURA, 1986).

As medidas de emergência além de gerar a sensação de segurança no hemisfério, seduziam pelo salto desenvolvimentista e em qualidade de vida que sugeriam. Outra consequência, foi que as economias desses países progressivamente se vinculavam à estadunidense, abrindo um canal de comercialização que se intensificaria no pós-guerra, configurando o desejado novo mercado para a indústria dos Estados Unidos (JUNQUEIRA, 2000, p.149). Desta forma, a penetração e o convencimento ideológico eram realizados também por práticas que poderiam ser lidas como assistencialistas. A intenção era abarcar a América Latina por inteiro, penetrar seus ideais em todos os setores possíveis da vida, encantando com a difusão de imagens positivas da sociedade estadunidense e seus valores, o *American way of life*.

Com esse escopo, o OCIAA especializava-se internamente em quatro divisões: Comunicações/Informações, Relações Culturais, Saúde, Comercial/Financeira. Cada uma das Divisões tinha suas próprias seções, a Divisão de Comunicações/ Informações era formada pelas seções de rádio, cinema, imprensa, viagens e esportes. A Divisão de Relações Culturais compreendia, arte, música, literatura, publicações, intercâmbio e educação. A Divisão de Saúde se dedicava aos problemas sanitários em geral. Por fim, a Divisão Comercial/ Financeira operava com questões de exportação, transporte, finanças e

Argentina, pelo tamanho, quantidade da população e pela matéria-prima necessária para os esforços de guerra. O Brasil era um particularmente importante para os Estados Unidos, geograficamente por conta da posição estratégica, politicamente pela influência política exercida sobre outros países da América do Sul, e pela produção de matérias-primas estratégicas necessárias ao esforço de guerra.

desenvolvimento (MOURA, 1986; VALIM, 2011, p.3). A agência cresceu tanto em importância, que suas ações por vezes invadiam as competências do Departamento de Estado, responsável pelos assuntos externos e um dos mais altos no escalão do governo (TOTA, 2000, p.83).

Com a intenção de impregnar as mentalidades latino-americanas com os novos valores e fortalecer a sua legitimidade, os veículos que orientam o imaginário coletivo deveriam ser controlados (MIRABEAU, apud BACZKO, 1985, p.302). Desse modo, o governo dos Estados Unidos se empenhou em transformar os meios de comunicação de ampla difusão em poderosos aliados para a consolidação de sua hegemonia, razão pela qual a Divisão de Comunicações e Informações teve papel preponderante durante a Política da Boa Vizinhança (LEITE, 2004, p.58). Esta divisão tinha a clara tarefa de enfrentar a “investida alemã” sobre o continente com propaganda dos Estados Unidos, abarcando a produção de todos os tipos de mídia, incluindo jornais, revistas, programas de rádio, documentários, filmes e *short films* (SCHOULTZ, 2000, p.341). Dentre suas seções internas, a de Cinema (*Motion Pictures*) mereceu destaque e voluptuosos financiamentos, especialmente considerando que a natureza desse meio possibilitava a ampliação das possibilidades de performance dos discursos. Nos Estados Unidos, a exemplo do nazismo, “o cinema tornou-se negócio de Estado” (RICHARD, apud CAPELATO, 1998, p.99), e para todos os efeitos, a produção artística deveria estar à serviço do bem comum e maior. Assim, sob a claquete dos agentes de Washington, atores e produtores transformaram-se em sutis agentes políticos, em favor da posição dos Estados Unidos na Guerra e da Política da Boa Vizinhança.

1.3 Cinema, política e guerra

O OCIAA consolidou o cinema como veículo de propaganda contra o Eixo. Coordenada por John Hay Whitney, ela tinha duas linhas de atuação, a produção de filmes comerciais, destinada à apresentação nas salas de cinema, e a produção não comercial,

veiculada em escolas, clubes, ao ar livre etc. (TOTA, 2000, p.62). São aspectos importantes que mobilizaram a Seção de Cinema: estimular a indústria cinematográfica hollywoodiana a produzir filmes com locações na América Latina; a descobrir artistas latino-americanos, levá-los aos Estados Unidos e utilizá-los em suas produções, principalmente em filmes “com mensagens dirigidas à América Latina”; a não veicular críticas às Repúblicas latino-americanas, bem como não distribuir filmes com impressões negativas dos Estados Unidos; e levar estrelas de Hollywood em viagens à América Latina (LEITE, 2004, p.58-59). A sede da Divisão de Cinema ficava em Nova York, com uma importante filial em Hollywood. Ela dividia seu trabalho em três seções:

Seção de produção e adaptação, selecionava filmes produzidos por outros departamentos e por Hollywood e adaptava-os para o português e o espanhol. Nessa seção também se produziam roteiros. A seção de curtas-metragens era responsável pelos cinejornais, documentários e filmes de animação relacionados à política interamericana dos Estados Unidos de destinado, em grande parte, aos países da América Latina, esse material também era apresentado nos Estados Unidos, com o objetivo de difundir uma boa imagem dos países latino-americanos. E, por fim, havia uma seção que supervisionava a distribuição dos filmes em 16 milímetros. Os filmes em 35 milímetros ficavam a cargo da rede de circuito comercial (TOTA, 2000, p.62-63).

Dentre os filmes de ficção e os documentários educativos, os filmes sobre os Estados Unidos a serem exibidos na América Latina ganhavam maior importância pela Divisão. Eles geralmente mostravam a superioridade da civilização norte-americana, principalmente comparando-a a Alemanha, destacava-se a capacidade bélica estadunidense e sua produção de armas modernas, as indústrias

aeronáutica, cinematográfica, siderúrgica, bem como os avanços técnico-científicos. Diametralmente contrastando, os filmes sobre os países da América Latina focavam-se nas belezas e recursos naturais, viagens, história e a vida cotidiana, passando pelas “paisagens, flores tropicais, festas, folclore, sítios arqueológicos, artesanato e produção de bens primários (estratégicos)” (MOURA, 1986).

A indústria cinematográfica de Hollywood rapidamente foi convocada a fazer parte dos esforços de guerra, o que incluía se adequar às estratégias da OCIAA e demais agências governamentais. Assim, nos filmes de ficção de Hollywood, os discursos que Washington queria dar vazão eram transmitidos sutilmente através da fantasia e do espetáculo. A filial da Divisão de Cinema em Hollywood se empenhava em promover a inclusão de artistas latino-americanos nos grandes estúdios e fiscalizar a forma como eram retratados. Ou seja, se até então os latino-americanos com frequência tinham assumido os papéis ridículos e de vilões, depois das novas recomendações do governo isso era reprovável, por outro lado, os alemães²² e japoneses serviriam muito bem à tarefa. Assim, em 1940, alguns meses antes da criação do OCIAA, Carmen Miranda fez sua primeira participação em um filme hollywoodiano. Com a solidificação da agência, muitos outros filmes viriam. Também ganharam evidência sob os holofotes de Hollywood, outros artistas latino-americanos como Dolores Del Rio, Lupe Vélez, Carlos Ramirez e Xavier Cugat, muito embora, Carmen Miranda tenha sido considerada a musa maior, a “*Brazilian Bombshell*” (GARCIA, 2004, 10-11; MENDONÇA, 1999, p.12-13).

Carmen Miranda, a cantora que tinha o “*it verde e amarelo*”, já fazia muito sucesso no Brasil e personificava uma narrativa de identidade nacional associada aos interesses do Estado Novo (GARCIA, 2004, p.10, 40). Branca, simpática, atraente e habilidosa

²² Em 1939 foi lançado o filme *Confessions of a nazi spy*, considerado o primeiro filme antinazista de Hollywood. O filme havia sido solicitado à *Warner Brothers* por J. Edgar Hoover, então diretor do FBI (FRIEDRICH, 1989, p.60-61).

cantora do samba, que vinha se estabelecendo como o ritmo nacional do Brasil na década de 1930, Carmen Miranda - e sua recém inaugurada “baiana” estilizada - foi convidada em 1939 a mostrar seus talentos nas terras do Tio Sam, sede de uma lucrativa indústria do entretenimento (MENDONÇA, 1999, 10-13). Apesar do talento de Carmen Miranda e de seu potencial artístico, o que Tânia da Costa Garcia (2004), Ana Rita Mendonça (1999), Antônio Pedro Tota (2000, p.62, 119) e Mary Anne Junqueira (2000, p.150) atestam, é que a partida de Carmen Miranda e seu sucesso como estrela do cinema estadunidense, esteve diretamente ligado ao desejo dos Estados Unidos de conquistarem o alinhamento da América Latina, através da ideia de uma unidade pan-americana. As notícias veiculadas no jornal *The New York Times* que cercavam a carreira de Carmen Miranda dentro do período, tendem a apoiar esse ponto de vista.

As notícias frequentemente mencionavam termos associados à Política da Boa Vizinhança, à procedência sul-americana de Carmen Miranda e ao tipo “latino”. À sua própria maneira, as críticas sempre teciam elogios à Carmen Miranda, mesmo quando o filme em que estrelava era considerado fraco, opinião recorrente no jornal. Segundo *The New York Times*,

Carmen Miranda é o tipo de *entertainer* que pode fazer tanto pela política da Boa Vizinhança no hemisfério, como mil palavras bem escolhidas por um político. (...) Ela canta com fervor e entrega, e ao mesmo tempo aquece o coração com genialidade²³ (*The New York Times*, 6 abr. 1941).

²³ “Carmen Miranda is the kind of entertainer who can do as much for hemispheric good-will as several thousand well-chosen words by a politician. She has personality plus, and it gets over even on records. In her new album (Decca, three ten-inch records, \$2.75), she sings with fervor and abandon and at the same time with heart-warming geniality. (...) Though the words may not mean much to you, you will not lose their spirit in Miss Miranda's gusty performances” (*The New York Times*, 6 abr. 1941).

O OCIAA estava encarregado de apresentar um novo lado dos Estados Unidos à América Latina, os projetos culturais visavam mostrar aos latino-americanos “que existe mais nos Estados Unidos, que apenas negócios” - um slogan recorrente nas relações culturais²⁴ (*Times-Picayune*, Dec. 27, 1941; apud SADLIER, 2012, p.2, tradução nossa). Queriam mostrar que os estadunidenses podem ser personagens simpáticos e bem intencionados- como o Pato Donald visitando a Bahia²⁵, e que a cultura latino-americana não era tão distante da estadunidense (JUNQUEIRA, 2000, p.150). Sob essa atmosfera pode-se assistir Carmen Miranda subir nos palcos da Broadway e dançar no cinema hollywoodiano, as obras de Portinari ilustrarem a biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, enquanto Orson Welles foi enviado ao Brasil para filmar o carnaval, e Walt Disney ganhava popularidade na América Latina com as animações encomendados pelo OCIAA, *Alô, Amigos (Saludos Amigos)*, 1942) e *Você já foi à Bahia? (The Three Caballeros)*, 1944), especialmente com a estreia de Zé Carioca (*Joey Carioca*) como personagem (ALMEIDA, 2006, p.20).

Nesse anos que antecederam a Segunda Guerra e serviram para solidificar a Boa Vizinhaça (1939-1941), as trocas culturais pareciam interessantes para ambos os lados, haja vista a satisfação com que o governo brasileiro apoiou a ida de Carmen Miranda e Portinari àquele país (GIL-MONTERO, 1989, p.77; SADLIER, 2012). A partida de Carmen Miranda para os Estados Unidos foi especialmente celebrada pelos brasileiros, que acreditavam no compromisso de Carmen e de sua baiana com a nação brasileira, como a “Embaixatriz do Samba” (GIL-MONTERO, 1989, p.75; GARCIA, 2004, p.133, 178).

Entretanto, o relacionamento entre os estúdios de Hollywood e o governo nem sempre foi fácil. As diretrizes vinham de diferentes

²⁴ “*Latin Americans -were learning that there is more to the United States than business’-a recurring slogan in cultural relations*” (*Times-Picayune*, Dec. 27, 1941; apud SADLIER, 2012, p.2).

²⁵ Filme da Disney “*Você Já Foi à Bahia?*” (*Three caballeros*, 1944).

órgãos que muitas vezes se contradiziam e existia um excesso de burocracia, causando dúvidas frequentes e frustração nos produtores de Hollywood sobre o que era permitido e o que não era. O guia mais completo e utilizado dos parâmetros que o governo exigia do cinema era o *Government Information Manual for the Motion Picture*²⁶ (DOHERTY, 1999, p.45). As mudanças propostas não foram inicialmente bem recebidas e a forma de abordar os aliados latino-americanos foi particularmente difícil.

Um aborrecimento especial era a proibição do *Office of Censorship* sobre a “caracterização ou apresentação depreciativa dos membros das Nações Unidas e dos países neutros”. Pelo menos naquele momento, os estrangeiros não eram mais pessoas engraçadas com sotaques ridículos e trajes inconvenientes. O estoque de vagabundos étnicos e vilões estrangeiros sinistros, que sempre cambalearam e deslizaram livremente pela tela, de repente eram reprovados. Retratos negativos ou estereotipados que poderiam ser ofensivos aos aliados no exterior, potenciais aliados ou anti-Eixo, caíam por água abaixo. “No tocante às telas”, comentou o *Hollywood Reporter* amargamente, “não existem mais safados, otários ou personagens inferiores em nenhum outro lugar do mundo, exceto nos países do Eixo e nos Estados Unidos”²⁷ (DOHERTY, 1999, p.50, tradução nossa).

²⁶ Disponível em < <http://www.libraries.iub.edu/index.php?pageId=3301> >.

²⁷ “A special annoyance was the Office of Censorship’s prohibition against the ‘derogatory picturization of nationals of United nations and the neutral countries.’ For the duration at least, foreigners were no longer funny folk with ridiculous accents and incongruous customs. The stock ethnic lowlifes and sinister foreign villains who had always freely stumbled and slithered across the screen were suddenly blanket disapproval. Stereotypical or

Os filmes que envolvessem localidades ou temas da América Central e América do Sul, eram da alçada da agência de Nelson Rockefeller (DOHERTY, 1999, p.51) e cabia a Divisão de Cinema pressionar Hollywood, propor alterações nos roteiros e exigir o corte de cenas. Entretanto, as novas exigências implicavam na mudança de uma visão de mundo partilhada pelo público estadunidense e amplamente veiculada pela própria indústria cinematográfica estadunidense, da qual nem mesmo a agência estava isenta. O imaginário vigente precisava ser reajustado e o cinema produzido nesse período, é uma expressão dos conflitos entre as expectativas e aspirações de um setor que busca predominar sobre um regime anterior (Cf. BACZKO, 1985, 302-303).

A guerra estava fechando boa parte do lucrativo mercado externo- correspondente a cerca de um terço da arrecadação- e nesse caso, era prudente adequar os filmes à nova conjuntura política e ao novo mercado de exportação que se abria, pois o que Hollywood desejava era ampliar a recepção de seus filmes no exterior (DOHERTY, 1999, p.51). Outro ponto oportuno foi que com a guerra os filmes europeus não eram produzidos com a mesma intensidade e nem conseguiam chegar ao mercado latino-americano, deixando o caminho livre para o cinema dos Estados Unidos se impor (TOTA, 2000, p.62).

O cinema hollywoodiano e, de forma mais evidente, os filmes de Carmen Miranda, tinham a função ambivalente de promover o mútuo reconhecimento entre América Latina e Estados Unidos. Não se tratava apenas de conquistar a América Latina, os estadunidenses também precisavam ser convencidos do valor dos latino-americanos como aliados e parceiros, sobre os quais poderiam manter uma posição de domínio e de controle. Por isso mesmo, como grifado

negative portrayals that might give offense overseas allies, potential allies, or anti-Axis underground hit the cutting room floor. 'As far as the screen is concerned, 'the Hollywood Reporter commented acerbically, 'there are no heels, jerks, or inferior characters any place in the world except in the Axis countries and the United States'." (DOHERTY, 1999, p.50).

anteriormente, as representações que eram escolhidas da América Latina estavam vinculadas a própria perspectiva que os Estados Unidos tinham da América Latina, agrária, mestiça, pobre e atrasada. E seu valor estava justamente aí, na possibilidade da extração de recursos minerais, da sua agricultura, na ignorância de seu povo que serve para o trabalho e para o entretenimento dos “verdadeiros americanos”.

O filme *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941) auxilia no debate dessas questões. Logo aos dezesseis minutos de filme, em uma cena que não chega a durar dois minutos sequer, há uma clara alusão à condição ruralizada da América Latina (*Aconteceu em Havana*, 1941, 00:16:16-00:17:41). A situação se desenrola quando os turistas estadunidenses, Nan Spencer e Jay Williams, estão dentro de um automóvel preto fazendo um *tour* por Havana. Os “pontos turístico” são escolhidos por Jay, que acompanha o itinerário proposto por um panfleto turístico sobre Cuba, provavelmente impresso pela companhia de navios em que trabalha, a *McCracken Steamship*. O veículo passa por uma plantação de cana-de-açúcar e estaciona onde a colheita está sendo realizada para a apreciação dos turistas. “A vida urbana desaparece e toma a cena uma Cuba rural cuja economia é baseada na agro-exportação. (...) Não há máquinas no campo. Tudo é feito por homens e animais, como se encontrassem na mesma condição” (GARCIA, 2004, p.161). A colheita da cana mostra o lado agrário e rudimentar, de um modo de produção que para os estadunidenses estava no passado. Sem sair do automóvel, o casal protagonista observa à distância o trabalho manual dos cubanos, como se aquela fosse mais uma das atrações da ilha. Ironicamente, os cubanos ainda usam carros de boi em seu serviço. Jay então começa a ler em voz alta para Nan, as informações do panfleto sobre a cana, falando de sua importância para a economia do país e dos Estados Unidos enquanto seu principal importador.

O açúcar é a maior indústria da República de Cuba e uma visita a seus vastos canaviais proporcionará momentos de raro interesse. Centenas de milhares de cubanos estão

ocupados direta ou indiretamente com a produção ou a comercialização dessa mercadoria. A temporada de corte se estende de dezembro a junho, e a cana é cortada com facões. Os bois ainda são usados para lavrar os campos e para transportar as carroças de cana. Durante 1940, 1.174.369 toneladas [um milhão cento e setenta e quatro mil e trezentos e sessenta e nove] foram exportadas somente aos Estados Unidos²⁸ (*Aconteceu em Havana*, 1941, 00:16:31-00:17:03)

Ao contrário do que prevê o panfleto, o açúcar pouco interessa a Nan Spencer. A personagem está patrioticamente vestida nas cores da bandeira estadunidense com um conjunto azul marinho e branco pontuado pelos lábios rubros, e representa o “sujeito comum” estadunidense, que não precisa se preocupar com a política externa do país e que só espera de Havana boas festas e diversão, temática dominante deste e dos outros musicais. Os musicais tinham a capacidade de aprofundar a imagem de sonho que permeava a América Latina, criando um espaço não tocado pela guerra e distante dos conflitos. Nessa perspectiva, diversamente dos Estados Unidos, “onde a tecnologia e o progresso são equiparados à civilização”, os países latino-americanos são retratados no cinema como um “território ambíguo e anacrônico”, como se fossem ilhas de um tempo passado “dentro da geografia do império da modernidade” (ANNE MCCLINTOCK, apud FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.62).

Aconteceu em Havana (*Week-End in Havana*, 1941) quer mostrar que algumas dessas feições valiam a pena serem mantidas.

²⁸ “Sugar is the greatest industry of the Cuban Republic and a visit to its vast sugarcane fields will afford moments of rare interest. Hundreds of thousands of Cubans are concerned directly or indirectly with the production or marketing of this commodity. The cutting season extends from December to June, and the cane is cut with machetes. Oxen are still used to till the fields and haul the cane railroad cars. During 1940, 1.174.369 tons were exported to the United States alone” (*Aconteceu em Havana*, 1941, 00:16:31-00:17:03).

Como o açúcar, descrito no filme como a base da economia cubana e que tinha nos Estados Unidos seu principal importador. Entretanto, a informação que ficou fora da didática explicação do personagem Jay Williams, é que boa parte da produção açucareira era controlada por empresários estadunidenses que exploravam o solo, a técnica e a mão-de-obra cubana. A atividade açucareira era um fator que despertava o interesse pelo controle da região, pois o grupo de “magnatas do açúcar” era organizado e fazia fortes pressões sobre o governo estadunidense para intervir no país e manter a política favorável para si (SCHOULTZ, 2000, p.331-332). Essa condição envolvendo a indústria açucareira criou historicamente uma relação de sujeição econômica de Cuba (GARCIA, 2004, p.161) e a manutenção de um discurso colonialista em que as culturas latino-americanas, consideradas também não-brancas, permanecem como matéria-prima.

A perspectiva de uma América Latina agrária e dependente das exportações para os Estados Unidos, era, por vezes, valorizada pelos próprios países latino-americanos. Como o caso do Brasil, que almejava estimular as exportações de seu café e por isso, entre outros motivos, patrocinava o noticiário de análises políticas *News of the World* ou *Evening News*, transmitido diretamente da capital dos Estados Unidos, pela rádio Blue Network da NBC (TOTA, 2000, p.108). Após um comentário qualquer, estrategicamente entrava um comercial que explicava aos ouvintes: “Sempre que você tomar um café brasileiro, você estará comprando a Política da Boa Vizinhança. Compre café brasileiro... se você for a favor da Política da Boa Vizinhança” (TOTA, 2000, p.109). Outro uso do café, esclarecido por um major do exército entrevistado no programa, era deixar os soldados bem acordados para a luta (TOTA, 2000, p.110).

A associação com os Estados Unidos, nesses termos, era também uma questão de segurança nacional. A importância do Brasil era tamanha, que o próprio presidente Roosevelt deixava mensagens diretas nesse programa, considerando o país o “maior vizinho” e que

caminhava “lado a lado com os Estados Unidos”²⁹ (TOTA, 2000, p.108, tradução nossa).



Figura 3- Colheita de cana-de-açúcar, em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941). Fonte: Reprodução de *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941).



Figura 4- Nan Spencer (Alice Faye) e Jay Williams (John Payne) na colheita de cana-de-açúcar, em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941).

²⁹ “Largest neighbor that is standing shoulder to shoulder with the United States” (TOTA, 2000, p.108).

Havana, 1941). Fonte: Reprodução de *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)*.

A perspectiva ruralizada também é observada em *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)* e em *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here, 1943)*, porém, no último filme, essa representação de América Latina se dá dentro da ambientação dos números musicais, sendo intensificada pela visão criativa do espetáculo. O papel de destaque do café, e dos produtos agrários, nessas relações entre Estados Unidos e Brasil era tamanho, que foi destaque do número musical de abertura no filme *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here, 1943)*, com Carmen Miranda protagonizando o espetáculo.

A primeira performance é povoada por variados gêneros agrícolas oriundos do Brasil, muitas frutas, legumes, açúcar e café, e a segunda chama atenção pelas bananas infinitas e morangos gigantes que dançam sobre a imagem, junto com belas jovens brancas à beira mar e homens morenos que se assemelham a escravos de outrora. A cena inicial de *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here, 1943)* começa na cidade de Nova York (EUA), com uma paisagem cenográfica de seus arranha-céus ao fundo e um navio atracado no palco. Do navio nomeado *S.S. Brazil*, desembarcam viajantes elegantemente vestidos, ao lado de sacas de açúcar, café e uma grande rede repleta de verduras e frutas que recai estrategicamente sobre o chapéu de Carmen Miranda. A primeira canção é *Aquarela do Brasil* interpretada por Carmen Miranda, que tem atrás de si o Bando da Lua em semicírculo e vestidos ao estilo *Mariachi*. Assim que Carmen Miranda finaliza seu primeiro trecho de *Aquarela*, o “samba” e as percussões param de tocar e novamente um carro entra no palco com um estadunidense finamente trajado com fraque e cartola, acompanhado de uma banda marcial.

O sujeito imediatamente a pergunta: “Você tem algum café com você?”³⁰, revelando o interesse da relação. Mas como quem tira

³⁰ “Got any coffee on you?” (*Entre a Loura e a Morena, 1943, 00:04:13*).

satisfação e exige uma abordagem menos atrevida, Carmen Miranda olha para o sujeito cruzando os braços e questiona: “Então você veio me receber?”³¹. Ele então lhe oferece as atrações da cidade. Carmen, junto a um coral orquestrado, canta *You Discover You're in New York*, assinalando os atributos tropicais que poderiam ser encontrados em Nova York. Mas de fato a cantora tinha o café, e assim que o parceiro recebe a mercadoria, lembra de frisar que “isso é Boa Vizinhança”³² (*Entre a Loura e a Morena*, 1943, tradução nossa).

Enquanto a cenografia busca promover o encontro entre Brasil e Estados Unidos através do comércio, denotando o país tropical pela variedade de seus produtos agrários e o segundo pela urbanidade, as canções trazem outras descrições. Caracterizam o Brasil como um lugar de samba e de alegria, e também pelo Rio de Janeiro, mas cuja atmosfera já pode ser encontrada em Nova York, em clubes como aquele e com artistas “sul-americanas”, como a própria Carmen Miranda. E mais, são beijos tropicais, a rumba, cigarros Havana, o rum entre outras “tropicalidades” que *You Discover You're in New York* ilustra. Mas quando se recebe a conta, você percebe que está em Nova York ou mesmo na “alegre Broadway” (“*gay Broadway*”), onde toda aquela fruição tropical tem um preço alto, pois é vista justamente como uma mercadoria. Em contrapartida, poucos minutos depois, a cantora é chamada de “selvagem sul-americana” por um dos abastados clientes do clube (*Entre a Loura e a Morena*, 00:13:10).

Finalmente, a ideia que se queria passar, era que se os Estados Unidos precisavam das matérias-primas brasileiras e latino-americanas, que por sua vez, precisavam exportá-los e necessitavam dos “produtos manufaturados americanos” (TOTA, 2000, p.109). O cinema, além de mensageiro, não deixava de ser também um produto.

³¹ “*So you come to welcome me?*” (*Entre a Loura e a Morena*, 1943, 00:04:21)

³² “*That's Good Neighbor*” (*Entre a Loura e a Morena*, 1943, 00:07:21). A cena em que Carmen Miranda entrega o café, parece reproduzir uma imagem promocional de quando participou do *stand* do Brasil na Feira Mundial de Nova York em 1939 promovendo o café brasileiro, ainda no ano de sua chegada nos Estados Unidos.

1.4 Todos a bordo da *Fox!* Carmen Miranda apresenta a América Latina

A *Twentieth Century-Fox Film Corporation* resultou da união em 1935 da *Twentieth Century Pictures* e da *Fox Film Corporation*. De 1935 a 1971, Darryl Zanuck esteve a frente das produções do estúdio e foi um dos homens mais influentes do estúdio, mas suas ações estavam integradas à corporação como um todo (LEV, 2013, p.11). Nos anos 1930 e 1940, a *Twentieth Century-Fox* tinha um centro operacional de distribuição e exibição em Nova York, e o estúdio de produção em Hollywood (LEV, 2013, p.12). A função de Zanuck em Hollywood era realizar boas produções que agradassem o público e garantissem o lucro. De fato, o executivo se envolvia ativamente em todas as etapas, desde a leitura dos roteiros, a pré-produção até a pós-produção. O escritório de Nova York, coordenado por Spyros Skouras, era o responsável pelo “gerenciamento de todos os componentes”, estratégias da empresa, finanças, relações com o governo, novas tecnologias e relações internacionais (LEV, 2013, p.14).

Os três primeiros musicais de Carmen Miranda na *Twentieth Century Fox* entre 1940 e 1941, tinham a assinatura de Darryl Zanuck na produção e faziam parte de um projeto que visava criar *tours* cinematográficos pelas principais capitais da América Latina (CROWTER, *The New York Times*, 08 nov. 1941. p.11). Os filmes aproximavam latino-americanos e estadunidenses, levando os *yankees* em viagens pela América Latina como recurso central da trama (LEV, 2013, p.90). O primeiro filme de Carmen na *Fox* foi *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*), que estreou em 11 de outubro de 1940, seguido de *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*) em 11 de abril de 1941, e *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*) em 17 de outubro de 1941. Eles se passavam nas cidades de Buenos Aires, Rio de Janeiro e Havana, coincidindo com os principais destinos turísticos dos estadunidenses na América do Sul e com países que despertavam grande interesse na política externa travada pelo governo dos Estados Unidos. Para a revista especializada em cinema, *Variety*, ao produzir

Serenata Tropical, Darryl Zanuck estava explorando as possíveis vendas nos mercados latino-americanos, “além de despertar o interesse desses públicos com um extravagante filme musical (...) que provavelmente inspiraria um novo ciclo de filmes passados nas regiões do Amazonas, pampas e Andes” (*Variety*, apud GIL-MONTERO, 1989, p.104).



Figura 5- Cartazes de filmes: *Down Argentine Way* (1940), *That Night in Rio* (1941), *Week-End in Havana* (1941). Fonte: IMP Awards, BFI Film Forever, Movie Meter, 2014. Montagem da autora.

Darryl Zanuck, vice-presidente da *Twentieth Century Fox*, tinha boas relações com o presidente Roosevelt e se mantinha bem informado politicamente, logo, percebeu a necessidade de entrar em sintonia com os movimentos do governo de aproximação com a América Latina. Outro fator, foi que além do progressivo fechamento do mercado europeu, o ano de 1939 demonstrou que humor do público estadunidense e seus padrões de consumo começavam a mudar na medida em que o país se aproximava da guerra, provocando uma queda de vinte por cento do mercado doméstico em relação ao ano anterior (SOLOMON, 2002, p.59). Situação que conferia maior importância para o mercado que estava ao sul. Em 1940, a *Fox* perdeu meio milhão de dólares, mas já na metade dos anos 1940, o estúdio

havia se restabelecido como um dos maiores e mais lucrativos de Hollywood, ficando atrás apenas da *MGM* (LEV, 2013, p.43).

A *Fox* então preparou-se para produzir uma série de filmes musicais embalados por rumbas, congas e sambas, para conquistar os vizinhos latino-americanos (GIL-MONTERO, 1989, p.102). Os novos filmes ficaram conhecidos como “filmes banana”, ou seja, feitos para as “repúblicas das bananas”, e também como “*south of the border*” (ao sul da fronteira), sendo responsáveis em boa parte pelo sucesso do estúdio na época (OVALLE, 2006, p.89). No período da guerra, Hollywood foi obrigada a se submeter às várias limitações impostas pelas medidas de guerra, que incluiu perder vários de seus produtores, importantes estrelas, roteiristas e diretores para as Forças Armadas. As restrições também se aplicavam ao uso de materiais e recursos, o uso de filme foi cortado em cinquenta por cento e a distribuição foi contida (SOLOMON, 2002, p.60). Isso provocou um retorno mais lento dos investimentos dos estúdios. Nessas condições, Zanuck resolveu investir nos filmes de primeira linha (“A”), como os elaborados musicais de Carmen Miranda, pois acreditava que eram estes os mais rentáveis. Gradativamente, a *Fox* aumentou o orçamento desse tipo de filmes, que de fato lhe renderam altas bilheterias.

Em 1940, *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940) arrecadou dois milhões de dólares somente nos Estados Unidos, sendo um grande sucesso de bilheterias (LEV, 2013, p.90), com críticas positivas sobre a participação de Carmen Miranda e diferentes nuances para o conteúdo do filme. O crítico Bosley Crowter (*The New York Times*, 18 out.1940) reclama que gostaria de ter visto mais de Carmen e de suas canções animadas, pois o filme em si não tem muito a acrescentar. A trama é a recorrente fórmula em que o casal protagonista se conhece, briga, se apaixona, e- como é um musical- cantam e dançam (LEV, 2013, p.88). Crowter (*The New York Times*, 18 out.1940) satiriza os clichês praticados pelo chefe da *Fox*, quando fala que ao final o casal “se abraça, mais ou menos pela sexta vez, sob a luz do luar”, e que por ser “uma produção de Darryl Zanuck, tem um

clímax com uma corrida de cavalos e três ou quatro desfiles animados de cavalos”³³.

A revista *Variety* também elogiou as danças e canções, especialmente a “dança exótica e excitante de Carmen Miranda” e o “balançar de seus quadris”³⁴ (apud, OVALLE, 2006, p.89). Esse resultado, foi suficiente para incentivar a *Fox* continuar apoiando a política do governo, com filmes como *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), com arrecadação doméstica de um milhão e seiscentos mil dólares; *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), com arrecadação doméstica de um milhão e setecentos e cinquenta mil dólares; e *Minha Secretária Brasileira* (*Springtime in the Rockies*, 1942) com impressionantes três milhões e meio, a maior de 1942 (SOLOMON, 2002, p.219). Todos estrelando Carmen Miranda, a “latina” do estúdio naquela época (OVALLE, 2006, p.89).

Serenata Tropical (*Down Argentine Way*, 1940) e *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), demonstram em seu título original em inglês e no cenário, que se passa essencialmente em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, o apelo dos Estados Unidos em trazer esses países para seu lado. O primeiro filme inicialmente seria intitulado *South American Way* (*O jeito Sul-Americano*, tradução nossa), dando uma conotação literalmente abrangente a toda a América do Sul, mas antes do lançamento o título foi alterado, focando-se explicitamente na Argentina. Bosley Crowter, em sua crítica de *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*) para o *The New York Times* (18 out. 1940), enfatizou a responsabilidade do filme como agente da Boa Vizinhaça, depositando suas esperanças nas curvas de Betty Grable, a estrela dessa produção, e na pequena participação de Carmen Miranda, além disso, o próprio crítico não tem uma boa opinião sobre a obra:

³³ “Then they embrace, for about the sixth time, in the moonlight”; “Darryl F. Zanuck production, there is a horserace climax and three or four colorful parades of horseflesh” (CROWTER, *The New York Times*, 18 out. 1940).

³⁴ “The exotic and exciting Carmen Miranda”, “sway of the hips” (apud, OVALLE, 2006, p.89).

De imediato, não podemos pensar em ninguém mais abundantemente qualificado para servir como um plenipotenciária ministra para as terras da América Latina do que Betty Grable. Por isso, é de todo provável que “Down Argentine Way”, da Twentieth Century-Fox, no qual a senhorita Grable aparece e que estreou ontem no Roxy, vão animar uma forte boa vizinhança nos países ao sul de nós. (...) Sim, senhor, nós podemos apenas imaginar como os garotos lá no Rio e B.A. [Buenos Aires] vão borbulhar com amizade quando virem a senhorita Grable lá em cima na tela. Mas por que confiná-la aos meninos no Rio e B.A.? Há uma abundância de companheiros daqui que vão se sentir muito amigáveis por ela também. E isso é uma coisa muito boa para a Twentieth Century-Fox. Pois, exceto pela bela senhorita Grable e um par de canções apimentadas de Carmen Miranda, “Down Argentine Way” não tem muito a dar em distinção³⁵ (CROWTER, *The New York Times*, 18 out. 1940).

O mesmo era esperado de *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941). O filme em geral é considerado uma repetição pouco

³⁵ “Offhand, we can't think of anyone more abundantly qualified to serve as a minstress plenipotentiary to the Latin American lands than Betty Grable. So it is altogether likely that Twentieth Century-Fox's 'Down Argentine Way,' in which Miss Grable appears and which opened yesterday at the Roxy, will excite a powerful lot of good neighbourliness in the countries south of us. Yes sir, we can just imagine how the boys down in Rio and B. A. will bubble with amity when they see Miss Grable up there on the screen. But why confine it to the boys down in Rio and B. A.? There are plenty of home-town fellows who will feel very neighbourly towards her, too. And that's a very good thing—for Twentieth Century-Fox, anyhow. For, except for the beauteous Miss Grable and a couple of peppery songs from Carmen Miranda, 'Down Argentine Way' hasn't much to lend it an air of distinction” (CROWTER, *The New York Times*, 18 out. 1940).

original do padrão de comédia musical bastante explorado por Hollywood, mas há a expectativa que o grande espetáculo luxuoso, colorido, sensual e as participações femininas, especialmente a performance de Carmen Miranda que faz “casa toda balançar”, cimentem “as relações latino-americanas pelo menos um pouquinho”³⁶ (CROWTHER, *The New York Times*, 10 mar. 1941, p.21).

Havia ainda o projeto de um quarto filme com Carmen Miranda, que deveria se passar na Cidade do México, ter filmagens *in loco*, título homônimo e ser uma coprodução com o governo mexicano, selando a importância do México naquela conjuntura de Boa Vizinhança, mas acabou não sendo realizado pela Fox (*The New York Times*, 01 fev. 1943, p.19). No lugar do filme que se passaria no México, o próximo trabalho de Carmen Miranda na Fox se passou nas Montanhas Rochosas. Intitulado *Minha Secretária Brasileira* (*Springtime in the Rockies*, 1942), este filme foi lançado em 6 de novembro de 1942, praticamente um ano após o ataque a Pearl Harbor (7 dez. 1941). Apesar de mencionar um pouco da América Latina nos atos musicais e na personagem de Carmen, a produção parece fazer uma transição para uma nova série de filmes que se passam nos Estados Unidos, focados no *show business*, nos esforços de guerra e com Carmen Miranda mostrando o particular apoio dos latino-americanos.

O apelo pelos bons vizinhos não vinha apenas da Fox, mas ela serviu como parâmetro para outros estúdios. Curiosamente, em 1941 foi lançada pelo estúdio *Republic Pictures*, a comédia musical com tema *western*, *Serenata Mexicana* (*Down Mexico Way* ³⁷), indiscriminadamente remetendo a *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), lançado um ano antes. Em 1940, a *Universal Studios*

³⁶ “So if ‘That Night in Rio’ doesn’t cement Latin-American relations just a little bit, it will be because Mr. Ameche falls too often into the mixing trough” (CROWTHER, *The New York Times*, 10 mar. 1941, p.21).

³⁷ Cf. *Serenata Mexicana* (*Down Mexico Way*, 1941) em Internet Movie Database- IMDB. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0033550/>>. Acesso em: 21.abr. 2013.

também fez sua contribuição, flertando com a Argentina pela Boa Vizinha, o estúdio lançou *Noites Argentinas* (*Argentine Nights*, 1940). Em 1941, foi a vez da RKO lançar *Conheceram-se na Argentina* (*They Met in Argentina*), com o mesmo tema de *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), cavalos de corrida, porém em preto e branco e sem nenhuma grande estrela.

Contudo, nem mesmo as fortes pressões da OCIAA, que era munida de seções especializadas, fiscalização direta em Hollywood e de manuais restritivos sobre o que não poderia aparecer no cinema sobre a América Latina, foram capazes de superar as percepções que estavam arraigadas na cultura estadunidense como estereótipos já “naturalizados”. Enfim, as relações comerciais e políticas que estavam sendo edificadas e que privilegiariam os Estados Unidos, dependiam fortemente da identificação dos Estados Unidos com uma potência moderna, uma entidade superior habilmente veiculada pelo cinema.

Em um documento interno da OCIAA, a agência elucida que a “América Latina é composta de ignorantes, pobres, e sem voz na decisão de seus governos”, portanto, se fossem evitados os problemas da região como “relações raciais, pobreza, política e religião”, a fórmula que incluía novos talentos latino-americanos seria suficiente para agradar o público ao sul (GIL-MONTERO, 1989, p.122). Não obstante, logo o primeiro filme da leva de comédias-musicais da *Fox* com Carmen Miranda, mostrou que a receita precisava ser aprimorada, já que havia causado ainda mais problemas com a vizinha Argentina, que tentava retratar no filme.

Uma vez que a capital argentina “foi a primeira grande metrópole sul-americana” (COGGIOLA, 1997, s/p.), a forma ruralizada com que foi representada em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940) indicou o total desconhecimento do país pela *Fox*. Em 1940, Buenos Aires já havia ultrapassado a marca de dois milhões e meio de habitantes, enquanto na mesma época o Rio de Janeiro tinha um milhão e oitocentos mil, e São Paulo um milhão e trezentos e vinte e seis mil habitantes (COGGIOLA, 1997, s/p.). Esse dado é ainda mais relevante, quando se aponta que durante o século XX, a população da Argentina correspondeu a cerca de um quinto da

população do Brasil. A partir da Primeira Guerra Mundial, a cidade portuária e imigratória rapidamente ganhou feições de urbe industrial, atraindo a população rural pelas possibilidades de emprego e de consumo.

Desde a primeira guerra mundial, a indústria alimentícia representa o *leading sector*, o ramo profissional onde a expansão é a mais rápida, com os seus frigoríficos, os seus moinhos de farinha, seus fornos, vinícolas, fábricas de conservas, biscoitos, etc. Depois, com a grande depressão, o setor dominante tornou-se aquele da indústria têxtil - algodão e lã - com os seus ramos anexos, a confecção, o couro e a forração de móveis. Durante a segunda guerra mundial, as tendências anteriores se confirmaram, mas outras, como o petróleo e a borracha, ruíram devido à falta de recursos do exterior. Sob o regime peronista, a alimentação, a construção, o livro, seguidos pelos setores têxtil e do couro, retomam aos poucos o seu crescimento, enquanto os novos ramos da metalúrgica, aparelhos elétricos, química, são abandonados e rapidamente sucateados (BOURDÉ, apud COGGIOLA, 1997, s/p.).

Mas Zanuck não tinha muita preocupação com a fidelidade ou fontes históricas (LEV, 2013, p.144). E apesar de terem sido muito populares dentre o público dos Estados Unidos, a falta de autenticidade dos filmes não teve o resultado esperado na América Latina como uma forma de propaganda. Ruy Castro (2005, p.312) resume as “trapalhadas” diplomáticas causadas pelos três primeiros filmes da Pequena Notável:

Que “política da boa vizinhança” era essa que só fazia inimigos toda vez que distribuía um filme supostamente dedicado a angariar simpatias para a causa pan-americana? O primeiro, *Serenata tropical* (feito antes de a

“política” ser criada), quase jogara todo o povo argentino contra os Estados Unidos, pelo fato de não conter um único tango e tratar os portenhos como retardados mentais ou salafrários. O segundo, *Uma noite no Rio*, já sob a vigência da “política”, até que continha um belo tango - mas na cidade errada. E só não era ofensivo ao Brasil porque, exceto por Carmen e pelo Bando da Lua, o Brasil estava ausente do filme. Agora era *Aconteceu em Havana* que revoltava os cubanos, ao apresentar ritmos estranhos por uma artista brasileira e também porque todos os cubanos mostrados no filme eram pequenos vigaristas (não havia nem mesmo um grande vigarista em cena). Outra coisa em comum entre *Aconteceu em Havana* e os filmes anteriores é que, assim como já tinham feito com Buenos Aires e o Rio, a cidade onde se passava a história não existia. Havana era uma miragem representada por quatro ou cinco tomadas para “estabelecer” o cenário. A partir daí, era reduzida a um hotel-cassino cercado de canaviais e tinha-se a impressão de que seu principal meio de transporte era o carro de boi (CASTRO, 2005, p.312).

Até mesmo a revista estadunidense *Variety* comentou que as músicas com trava-línguas em português recitadas por Carmen Miranda, em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), davam a falsa impressão de ser uma “nota autenticamente argentina para substanciar o título do filme”³⁸ (apud OVALLE, 2006, p.89), cujo país que ambienta o filme tem o espanhol como idioma oficial. *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), causou grande polêmica e teve seu lançamento adiado pelo governo da Argentina por conta das

³⁸ “*Variety found Miranda’s ‘swift-tongued song recitals in Portuguese to incorrectly ‘give an authentic Argentinean note to substantiate the title of the picture’*” (apud OVALLE, 2006, p.89).

representações depreciativas e inverossímeis deste país e de seu povo. Um adido da embaixada estadunidense em Buenos Aires elencou alguns motivos da rejeição do filme no país:

Carmen Miranda, uma estrela brasileira canta em português uma rumba de baixa categoria intitulada *Down Argentine Way*, que fala de tangos e rumbas sendo tocada à luz de uma lua dos pampas. Henry Stephenson, que faz o papel de um rico proprietário de cavalos de raça expressa-se num dialeto atroz. Muitos argentinos, sobretudo pessoas ricas, falam um perfeito inglês de Oxford. Don Ameche executa uma rumba em castelhano com castanholas e fala em orquídeas, tão raras na Argentina quanto em Nova York. Betty Grable dança uma conga aos solavancos. Quando Betty Grable e Don Ameche chegam ao aeroporto de Buenos Aires, são recebidos por uma dupla de cavalheiros com um ar imbecil que desempenham as funções de distribuidores de produtos do pai dela, o que não fica nada bem para todo os distribuidores americanos daqui. Os Nicholas Brothers dançam um sapateado num horrível castelhano e acrescentam à impressão dos argentinos de que todos aqueles ianques julgam que eles são índios ou africanos. Uma pessoa de cor é vista em Buenos Aires com tanta frequência (sic) quanto um hindu em Los Angeles. Há uma *fiesta* com mantilhas e pentes espanhóis. Uma das canções termina com a expressão espanhola ‘*Olé*’, nunca usada aqui exceto por dançarinos espanhóis. Há piadas como ‘Sempre que dez argentinos se juntam, há uma corrida de cavalos’. Todos os que retratam um argentino, do primeiro ao último, são afrontosamente ridículos na opinião dos argentinos, desde os mais categorizados até o empregado do hotel (apud GIL-MONTERO, 1989, p.104-105).

O filme que retratava uma Buenos Aires ruralizada foi uma grande afronta a cidade que se orgulhava de sua urbanidade na época. Ruy Castro (2005, p.266) assinala que a capital tinha “mais automóveis que Paris, mais telefones que Tóquio e mais vitrolas que Londres. (...) era também a cidade que mais se vestia pelos alfaiates de Saville Row³⁹, só perdendo para a própria Londres” (CASTRO, 2005, p.266). Somente após um investimento de cerca de quarenta mil dólares, aplicado na refilmagem das cenas mais ofensivas aos argentinos, ao fim de 1941, *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940) foi liberado para reprodução na Argentina. Conforme Sérgio Augusto (1995, p.359) e Ruy Castro (2005, p.267), o dinheiro teria vindo do OCIAA, já Martha Gil-Montero (1989, p.125) afirma que a Divisão de Cinema da agência teria convencido Darryl Zanuck, da Fox, a fazer o investimento. Mesmo com as mudanças, o filme continuou não agradando o público argentino, mas nos Estados Unidos foi sucesso de bilheterias (GIL-MONTERO, 1989, p.124, 127). Para público estadunidense, pouco importava se o que cantavam era rumba ou tango e se castanholas são típicas da Espanha e não da Argentina.

O mesmo aconteceu com a comédia musical da Universal *Noites Argentinas* (*Argentine Nights*, 1940), que em janeiro de 1941 foi banida dos cinemas argentinos após sua estreia, e com o *western Kit Carson* (1940), também proibido no México por ter sido considerado um retrato ofensivo de seu povo (SCHATZ, 1999, p.25). Afinal, a visão que imperava sobre os latino-americanos em geral, ainda se baseava nas confusas impressões sobre o México e talvez o Caribe. Tais equívocos fez com que o Departamento de Estado comesse a sugerir temas para os filmes destinados a América Latina, levando ao financiamento de um tour pela América do Sul em 1941, que incluía pessoas importantes de Hollywood e um grupo de Walt Disney (SCHATZ, 1999, p.25-27). Um dos resultados da expedição

³⁹ Saville Row é uma rua de Londres conhecida pela tradição em produzir roupas de alfaiataria feita sob medida, com de exímia qualidade e elegância, sobretudo, ternos. Dentre seus clientes encontram-se presidentes, políticos, artistas e músicos célebres.

foi o filme de animação *Alô, Amigos* (*Saludos Amigos*, 1942) e a criação do personagem Zé Carioca.

Outra precaução tomada pela *Fox*, foi submeter o *script* de *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) à Embaixada Brasileira em Washington solicitar ao *U.S. Information and Propaganda Department* (Departamento de Propaganda e Informação dos E.U.A.) fotos do Rio de Janeiro para garantir a verossimilhança (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.56). Não obstante, nenhuma cena foi gravada no Brasil, a *Fox* confiou apenas no corpo e na performance de Carmen Miranda para construir a imagem da cidade tropical ou sul-americana (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.57). A Embaixada Brasileira censurou vários trechos considerados inconvenientes, “recomendou que fossem modificados nomes de personagens e eliminadas passagens com música espanhola, além de uma cena de dança com negros” (MENDONÇA, 1999, p.88).

O lançamento de *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) causou opiniões divididas no Brasil, alguns apreciaram o “sofisticado” quadro que se fazia do Brasil pelo mundo, agradeceram o gesto de imensa “cordialidade Pan-Americana”, enquanto outros alegavam se envergonhar da forma como Carmen Miranda representava os brasileiros, parecendo mais uma “cozinheira de morro” (SOARES, 2001, p.110). Gilberto Souto, que havia servido como *technical adviser*⁴⁰ desse filme, considerou que *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) retratou “um Rio elegante, bem vestido, de ambientes luxuosos, com música nossa” (MENDONÇA, 1999, p.98). A revista *Scena Muda* dizia que Carmen Miranda estava com “o pé no primeiro degrau da fama cinematográfica” de Hollywood e que em breve poderia ser chamada de estrela, mas poucas linhas abaixo no artigo inferiorizava a arte de Carmen Miranda (*Scena Muda*, 11 mar. 1941, p.20-21, 29).

⁴⁰ Latino-americanos que serviam de conselheiros técnicos para os filmes da Boa Vizinhança, verificando os detalhes dos locais retratados (MENDONÇA, 1999, p.98).

Era um misto de orgulho e vergonha, mas de modo geral, a crítica brasileira reconhecia os esforços da *Fox* em articular uma posição estratégica em direção a América Latina, estimulada pela Política de Boa Vizinhança (SOARES, 2001, p.111). Em sua análise para o jornal *A Manhã*, Vinícius de Moraes comentou:

Trata-se, quero supor, de um gesto simpático de Hollywood, em relação a nós. A gente assiste aquela patacoada toda, vê efêmeras paisagens cariocas, fica furioso de saber como Carmen Miranda procede, e sai em branca nuvem. O filme em si não vale nada. É uma velha, velhíssima história de cinema falado, que Chevalier já fez, e que tem sido milhares e milhares de vezes repisada. Carmen Miranda aparece como qualquer coisa de exótico, agreste, escarlate. Fala e faz mais trejeitos que um esquizofrênico sob um choque de cardiasol. Pensando bem, Carmen Miranda é um hindu, mais que uma brasileira. São turbantes coloridos, braços como serpentes, mãos como cabeças de najas (MORAES, *A Manhã*, 23 de ago. 1941, p.5).

No terceiro filme de Carmen Miranda, *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), o par da atriz era uma espécie de gigolô com o sotaque, a aparência e o caráter atribuído aos latino-americanos por Hollywood, além de ser interpretado por Cesar Romero, estadunidense de origem cubana. Mas “para não ofender os latino-americanos”, no filme dizia-se que o personagem era do Brooklin (CROWTER, *The New York Times*, 08 nov. 1941, p.11). A tradução da América Latina para os filmes, arquitetava uma imagem que correspondia a própria aspiração estadunidense de “estimular o desejo de sobreviver e gozar a vida” (GIL-MONTERO, 1989, p.123). As mensagens de depreciação ficavam subjacentes ao escapismo, imaginário que ficou sintetizado nesse filme. Havana era rica em belezas naturais e femininas, as mulheres eram calorosas e estavam à

disposição dos *Yankees*, que ainda podiam arriscar a sorte nos cassinos, como uma espécie de “Las Vegas tropical” (GARCIA, 2004, p.161).

Primeiro, houve a influência da Depressão, que fez com que os turistas estadunidenses abandonassem seus planos de viagem à Europa e se “contentassem com tours mais baratos à Havana, Cidade do México, Rio de Janeiro e Buenos Aires”, ou seja, viagens não tão boas, mas que traziam na mala recordações dos “ritmos” e das “danças ardentes” do Sul da Fronteira (ZOLOTOW, *The New York Times*, 18. fev. 1940, p.SM6). Posteriormente, em virtude dos conflitos provocados na Europa pela guerra, a América Latina tornou-se o destino de férias mais viável naquelas circunstâncias, contribuindo com a imagem que se formava a respeito dos países do sul.

Durante os anos da Segunda Guerra Mundial e auge da Política da Boa Vizinhança, o turismo nas “outras américas” foi de fato incentivado⁴¹. Com essa perspectiva em mente, as comédias musicais ultra-coloridas e os cenários românticos, mostraram-se uma escolha profícua aos produtores de Hollywood e aos agentes do OCIAA. Os musicais aprofundavam a imagem de sonho que permeava a América Latina e criavam um espaço não tocado pela guerra. Contudo, o ingrediente principal dessas produções era a fantasia, muito mais voltada ao gosto do público dos Estados Unidos, que a uma tentativa de aproximação com a realidade dos países ou culturas que abordavam. Depois do filme em Havana, a *Fox* já era considerada a melhor amiga da Boa Vizinhança, os grandes espetáculos de música e dança produzidos com alta qualidade e em technicolor eram suficientes para agradar o público, pouco importando a originalidade dos enredos (GIL-MONTERO, 1989, p.162-163).

⁴¹ A edição estadunidense da revista de moda *Vogue* na primeira metade dos anos 1940, constantemente trazia em suas publicidades, editoriais e artigos, a América Latina como novo destino turístico, alegre e tropical. De acordo com Michelle K. Benarush (2008), o país que ganhava mais atenção da revista era o México.

Com o filme de Havana pronto, o representante da Divisão de Cinema do OCIAA na *Twentieth Century Fox* escreveu ao estúdio que estava “feliz em relatar que parece não haver nada na história básica que possa causar ofensa aos nossos vizinhos latino-americanos”, mas ele estava errado, como aconteceria com frequência, porque a “maioria dos cubanos julgou o filme grotesco” (GIL-MONTERO, 1989, p.130). As críticas iam em várias direções, desde a falta dos elementos étnicos, ao equívoco dos ritmos musicais e das danças que não tinham absolutamente nada de cubanas, e os luxuosos cenários de hotéis e cassinos que jamais existiram em Cuba. A Havana daquela época era realmente um “playground” dos estadunidenses, como anuncia o panfleto do início de *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)*, repleta de celebridades e turistas como a própria personagem Nan Spencer, que economiza durante anos para aproveitar apenas duas semanas no “paraíso” (CASTRO, 2005, p.312). De fato, a cidade tinha muitos cassinos, jogos, cabarés e teatros, mas também incluía um obscuro mercado de prostituição e drogas, consolidando uma pulsante vida noturna sustentada sobretudo pela máfia de Miami. Certamente, sem o requinte e o luxo delineados pelo filme.

Por mais que houvesse, dentro daquelas circunstâncias, uma preocupação de Washington em evitar o aborrecimento dos governos latino-americanos⁴², principalmente mediada pelo OCIAA, a forma como a América Latina era incluída e retratada, não correspondia exatamente ao que os latino-americanos queriam mostrar. Assim como os Estados Unidos, os países latino-americanos também queriam ser retratados de uma certa forma, pela sua classe média, população branca e como países modernos (SADLIER, 2012). Adrián P. Melgosa

⁴² A exposição de obras latino-americanas realizada no *San Francisco Museum*, causou preocupações a CIAA por sugerir em sua seleção de pinturas uma América Latina rural, indígena e selvagem. O conjunto de murais pintado em 1941 por Cândido Portinari para a “Sala de Leitura Hispânica da Biblioteca do Congresso” (*Library of Congress’s Hispanic Reading Room*), particularmente desagradou o presidente Vargas ao retratar um Brasil pobre, indígena, mestiço e escravizado (SADLIER, 2012).

(2012, p.273) ressalta que Nelson Rockefeller nomeou um agente especificamente para controlar a forma como os estrangeiros e particularmente os latino-americanos eram retratados pelo cinema, valorizando uma imagem de “pele clara, modernos e civilizados”. De acordo com o autor, essa representação “ideal” satisfazia a aspiração de auto-imagem das elites latino-americanas e traduzia seus preconceitos, mas como eram elas que controlavam os cinemas da região Hollywood não deveria ir contra a sua vontade (MELGOSA, 2012, p.273).

Deste modo, os problemas da região como a fome, pobreza, ditaduras e relações raciais, não deveriam ser abordados (SADLER, 2012). Por outro lado, os Estados Unidos sabiam que os países ao sul almejavam a modernização e isso casava com seus interesses, pois poderiam fornecer os instrumentos materiais e intelectuais para promover o “desenvolvimento dos vizinhos” e ainda lucrar muito com isso. A superioridade os tornava excepcionais, porque sua “boa ação” era também um excelente negócio.

CAPÍTULO 2 DIRETAMENTE DE HOLLYWOOD, DANÇANDO PELA AMÉRICA LATINA

*"My friends, I extend felicitations, to our South
 American relations
 May we never leave behind us
 All the common ties that bind us.
 130 million people send regards to you
 And before I return
 There is one thing you can do
 Come on and sing
 The chica-chica-boom-chic
 That crazy thing, the chica-chica-boom-chic
 (...) Brazilians found the chica-chica-boom
 They like the sound of the chica-chica-boom-chic
 (...) It came down the Amazon
 From the jungle
 Where the natives greet
 Everyone they meet
 Beatin' on a tom-tom
 (...) It don't make sense the chica-chica-boom-chic
 But it's immense the chica-chica-boom
 Chica, chica, chica-boom
 That's all you've got to say
 To chase the jinx away."*⁴³ *(Chica Chica Boom Chic,
 That Night in Rio, 1941).*

⁴³ "Meus amigos eu estendo felicitações, às nossas relações sul-americanas/ Que nunca deixemos para trás, todos os laços comuns que nos unem/ 130 milhões de pessoas enviam cumprimentos a você/ E antes de eu voltar, há uma coisa que você pode fazer/ Vamos lá e cantem o chica-chica-boom-chic/ Que coisa louca, o chica-chica-boom-chic/ (...) Os brasileiros encontraram o chica-chica-boom/ Eles gostam do som do chica-chica-boom-chic/ (...) Ele desceu pelo Amazonas/ Veio da selva/ Onde os nativos cumprimentam/ todo mundo que conhecem/ Batendo em um tom-tom/ (...) Não faz sentido, o chica-chica-boom-chic/ mas é imenso, o chica-chica-boom/ Chica chica chica

Os enredos das três primeiras comédias musicais de Carmen Miranda no cinema hollywoodiano, giravam em torno de uma história de amor mal resolvida entre um casal principal, contrapondo de um lado racionalidade e do outro uma paixão tempestiva. Próximo a eles, havia um outro casal, ora latino-americano, ora multicultural, geralmente funcionando como um catalisador do encontro entre o primeiro casal. Quando em destaque, o segundo casal geralmente representava outras gerações ou estilos de vida, especialmente traçado também pela música e pela dança. Frequentemente projetados como pretendes amorosos dos protagonistas, eles nunca são dignos destes por serem muito estranhos, criando provisoriamente um falso casal na trama (ALTMAN, 1989, p.31). Em *Serenata Tropical (Down Argentine Way)*, 1940), o segundo casal não tem conotação romântica, mas representa as gerações anteriores pela tia de Glenda Crawford (Betty Grable) e pelo pai de Ricardo Quintana (Don Ameche). Já em *Uma Noite no Rio (That Night in Rio)*, 1941) e em *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana)*, 1941), o segundo casal é “latinizado” e tem Carmen Miranda como beldade latina feminina. No filme do Rio, Carmen faz par com Don Ameche, e em Havana, com Cesar Romero. A promiscuidade, o desvio de caráter e o contrastante estilo de vida que regem essa outra relação amorosa, certificam porque esses personagens não são os protagonistas.

Conforme o princípio da narrativa com foco duplo⁴⁴, o musical se sustenta pela construção de dualidades constantes, sobretudo, a dualidade do casal principal é o que leva a dicotomias secundárias, determinantes das “temáticas do filme e das categorias que o filme ritualiza” (ALTMAN, 1989, p.47), nesses primeiros filmes, lidas como uma síntese do “Eu estadunidense” e do “Outro latino-americano”. Entretanto, nestas análises percebe-se que esse princípio não se limita às diferenças internas do casal principal, mas a

boom/ Isso é tudo que você tem que dizer/ Para espantar o azar” [*Chica Chica Chic Boom, Uma Noite no Rio (That Night in Rio)*, 1941), tradução nossa].

⁴⁴ Maior discussão sobre a narrativa com foco duplo de Altman (1989), no item “3.5 O gênero musical”.

centralidade da dualidade gravita, estendendo-se materialmente e simbolicamente para um segundo casal. O foco duplo não seria apenas entre um personagem feminino e um masculino do casal principal, mas entre dois casais e suas latentes dicotomias. Desse modo, coexistem dois eixos, um casal principal, cuja origem ratifica a representação dos Estados Unidos, e um outro casal coadjuvante, que corporifica a América Latina. A oposição estrutural do musical entre feminino e masculino, é então transferida aos eixos que os casais simbolizam. O “casal Estados Unidos” é configurado como o masculino, racional, enquanto o “casal América Latina” é o feminino, emocional.

Dentro dessa mesma linha, desenvolve-se a caracterização dos personagens. Os estadunidenses eram sucessivamente os sujeitos inteligentes, racionais, trabalhadores, eficientes, bons nos negócios, bem vestidos, belos e com a aparência de pertencer todos a classes abastadas. Internamente, pareciam diferenciar-se principalmente por gerações, entre o moderno e o antigo, já os olhos azuis e os cabelos loiros, eram a baliza das mulheres e, principalmente durante a guerra, eram a “építome da identidade feminina estadunidense” (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.57). Os latino-americanos, de outro modo, dividiam-se em classes, embora seus atributos transitassem, os mais privilegiados eram sedutores, tinham melhor aparência e educação, enquanto as classes trabalhadoras eram embrutecidas, pouco afeitas ao trabalho e com tendências a trapacear. Todavia, eram indistintamente temperamentais, emotivos, irracionais, pouco inteligentes ou habilitados ao mundo dos negócios e da tecnologia, e a simpatia e receptividade com os estrangeiros fosse frequentemente acompanhada de interesses.

Os três filmes iniciam apresentando os personagens principais e os espaços que correspondem a cada um deles. Em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940) o casal principal é formado por uma jovem estadunidense e por um argentino. Retratos logo nas primeiras cenas, cada qual em seu respectivo país, sem muitos subterfúgios narrativos eles personificam suas nações. A territorialização inicial que situa o personagem masculino como um

representante da Argentina, tem suas fronteiras locais prontamente dissolvidas pela canção tema do filme, *South American Way*⁴⁵, e pelos primeiros comentários sobre o personagem que o estabelecem como um sul-americano, o que por sua vez, torna-se um índice da América Latina.

A performance musical de Carmen Miranda que abre o filme com a canção *South American Way*, foi incorporada do número de seis minutos que ela apresentava na Broadway na revista *Streets of Paris*. A canção era tão emblemática para os estadunidenses que a *Twentieth Century Fox* a transformaria no título do filme, mas próximo ao lançamento ele foi substituído por *Down Argentine Way* (no Brasil, *Serenata Tropical*), a fim de intensificar os laços e a identificação com a Argentina (GIL-MONTERO, 1989, p.103). Carmen Miranda vestida de “baiana” no cinema, não resolvia as diferenças existentes na América Latina ou sequer promovia uma identificação com a suposta “maneira sul-americana” que a canção tema do filme proclamava. Mas o fundamento dessas ações, é o papel do cinema como um agenciador de construções políticas e identitárias que passam por uma série de escolhas, que não necessariamente ou quase nunca correspondem aquilo que está colocado na realidade.

A caracterização da noite de Buenos Aires com uma dupla de sapateadores negros dançando rumba, Carmen Miranda cantando sambas, marchinhas e uma hibridação musical que passa até pela conga, revelam que não há interesse algum em se evidenciar uma identidade mais próxima do país, “a Argentina antes de ser argentina deveria ser latino-americana” (GARCIA, 2004, p.150). A narrativa da desterritorialização, ganha corpo a cada novo filme que Carmen participa, de forma que a Buenos Aires, o Rio de Janeiro ou a Havana cenográficas, devem ser percebidas pelo público como sinédoques de toda a América Latina. Implicitamente, queria-se declarar que as propostas que se colocam e os benefícios que poderiam ser obtidos de

⁴⁵ *South American Way* (1939), música de Jimmy McHugh, letra de Al Dubin, letras em português de Aloysio de Oliveira, interpretada por Carmen Miranda.

um relacionamento amigável com os Estados Unidos, eram válidos no domínio do pan-americanismo.

A territorialização inicial também acontece em *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), mas o encontro entre América Latina e Estados Unidos é intensificado pela presença de dois casais multiculturais, desta vez entre cariocas e estadunidenses. No terceiro filme deste eixo de discussão, *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), o casal principal é formado por dois estadunidenses e o contraponto cultural está no casal coadjuvante, à primeira vista, identificados como cubanos. Entretanto, destaca-se que a dualidade entre América Latina e Estados Unidos pode ser percebida até mesmo no casal protagonista de estadunidenses, na medida em que a personagem feminina estadunidense, a senhorita Nan Spencer (Alice Faye), sente-se seduzida por aquilo que é retratado como latino e quer incorporar esse “Outro” espaço, um não-lugar⁴⁶ que pode ser tanto Argentina, Rio de Janeiro ou Havana.

Se as cidades apontavam para uma dimensão local, conforme elas são filmicamente despersonalizadas, desconfiguradas e passam a convocar uma noção idílica de América Latina, representam o global, emprestando-se discursivamente como identificadoras do Outro multiculturalizado. Mas o global é desterritorializado, um não-lugar “que não pode se definir nem como identitário, nem como histórico” (AUGÉ, 2008, p.73), assim como a América Latina que se pretendia

⁴⁶ O não-lugar é de acordo com Marc Augé (2008) um espaço despersonalizado, multicultural, que autoriza deslocamentos impessoais e inscreve um jogo de identificações móveis. “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como histórico definirá um não-lugar. (...) Ele não existe como uma forma pura: lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele (...). O lugar e o não lugar são polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente- palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identificação e da relação” (AUGÉ, 2008, p.73-74). O lugar de que trata Augé (2008, p.74) não se opõe ao espaço, “é o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico.”

construir, porque “o lugar” quem ocupava eram os narradores daquele discurso, os Estados Unidos via Hollywood e OCIAA. Eles se reconheciam como os Mesmos e se distinguiam dos Outros, ambigualmente reterritorializados em uma América Latina cenográfica e simbólica.

Cenografados principalmente como ambientes abertos que transitavam entre o rural e o urbano, o rural prevalecia como o espaço latino-americano integrando-se a própria natureza primitiva que se queria atribuir aos personagens latinos. Os hotéis luxuosos e os cassinos permeiam as três produções iniciais que compõem essa série de filmes, todavia, como o espaço que recebe os “bons vizinhos”. Na decoração desses recintos, a natureza exótica na forma de uma superabundância de plantas e árvores até nos ambientes internos, se integra ao mundo civilizado frequentado por uma idealizada alta sociedade. As flores⁴⁷, geralmente rosas ou vermelhas, reforçavam a atmosfera de romance e permissividade tropicalizados.

⁴⁷ As orquídeas estavam sempre presentes nos enredos, eram um símbolo desse exotismo transfigurado na flora e que remetiam ainda a sensualidade e feminilidade. Mencionadas em todos os três filmes, eram apontadas como uma peculiaridade latino-americana, que de certa forma, representava um elemento comum que unificava esse vasto território. Embora, segundo um adido da embaixada estadunidense em Buenos Aires, a flor fosse tão rara na Argentina quanto em Nova York (apud GIL-MONTERO, p.104-105). As orquídeas podem ser encontradas em quase todo o planeta e são majoritariamente epífitas em sua condição natural, isso significa que são plantas que preferem os climas tropicais e úmidos, e que se sustentam sobre outras plantas maiores para sobreviver e alcançar a luz solar. Não seria a necessidade do apoio sobre os “irmãos maiores” uma analogia à condição latino-americana? Supostamente belos, exóticos e sedutores por natureza, porém ineptos, frágeis, débeis e incapazes de manterem-se sem o auxílio financeiro, intelectual ou tecnológico dos seus “bons amigos” estadunidenses, pois assim os filmes desse primeiro eixo repetidamente retratavam os latino-americanos. Adrián P. Melgosa por outro lado, registra a presença dessas plantas como “metáforas da transformação natural e da variedade e adaptabilidade, que facilitavam a associação da América Latina à performance e à metamorfose” (MELGOSA, 2012A, p.252, tradução nossa).

Assim que os estadunidenses adentravam os espaços latino-americanos, fisicamente ou simbolicamente, eles se deparavam com uma realidade caótica que convergia com a identidade local e para a qual tentariam das soluções. O universo latino-americano era romântico e providenciava o cenário para os estadunidenses resolverem seus conflitos amorosos, em troca, eles ofereciam aos seus anfitriões as ferramentas para ser bem sucedido nos negócios. Após a passagem por esse território existencial, os visitantes se transformavam, aprendiam com as experiências e jamais seriam os mesmos novamente. Esta é a história da canção *A Week-End in Havana*, tema do filme homônimo, *Week-End in Havana (Aconteceu em Havana, 1941)*. Os latino-americanos, em contrapartida, permaneciam iguais, repetindo os mesmos erros e comportamentos, porque sob esta lógica a América Latina seria “naturalmente” daquele jeito, primitiva, e estaria em sua natureza não aprender.

Além de uma história banal, do romance, da música e dança, estes filmes expressam camadas mais profundas que se relacionam com os mecanismos da indústria do entretenimento, e esta, com a própria política dos Estados Unidos e o cenário que se estabelecia.

2.1 SOB O BRILHO DE UMA CONSTELAÇÃO

Entre 1932 e 1946, de acordo com James Monaco (2000, p.295), o cinema hollywoodiano atingiu uma posição de dominação das telas mundiais. No final da década de 1930, os filmes hollywoodianos realizados sob o paradigma da indústria cultural inundavam o mercado latino-americano. Cristina Meneguello (1992, p.7) afirma que desde a Primeira Guerra Mundial, quando países como França, Alemanha e Inglaterra interromperam sua produção, Hollywood dominou o mercado de filmes da América Latina em 95% dos filmes exibidos, ganhando força entre 1938 e 1939 quando o mercado europeu começou a vetar e taxar os filmes estadunidenses. A receita do mercado europeu evaporava quanto mais países eram ameaçados de invasão (SOLOMON, 2002, p.60). Com a perda dos mercados europeu e asiático, nos anos 1940 o Brasil era “o terceiro

país em número de espectadores do mundo”, um dos motivos para que a OCIAA fincasse raízes no Brasil e investisse na difusão de seu cinema no país (MENEGUELLO, 1992, p.7).

A Política da Boa Vizinhança assegurava uma maior parcela do mercado latino-americano aos produtos estadunidenses, o que aumentou os interesses de Hollywood sobre a região como um mercado consumidor. Na expectativa de compensar “as perdas esperadas na Europa e no Extremo Oriente” em virtude da iminente guerra, em janeiro de 1939 o jornal *Motion Pictures Herald* anunciou que em Hollywood, “os planos estão em andamento para o intenso cultivo dos países latino-americanos”⁴⁸ (apud, SCHATZ, 1999, p.25, tradução nossa). Como resultado, vários filmes passaram a ser produzidos focando-se no público latino-americano. Em 1945 Hollywood produziu noventa e seis filmes sobre a guerra, trinta e nove sobre o *American way of life* e oitenta e quatro sobre a América Latina (MENEGUELLO, 1992, p.7-8). Além dos filmes com Carmen Miranda e dos musicais anteriormente mencionados, nesse período foram realizados os dramas *Sangue e Areia* (*Blood and Sand*, 1941) da *Twentieth Century Fox*, e *Simón Bolívar* (*The Life of Simon Bolivar*, 1942) da *MGM*.

Já no início da década de 1940, Brasil, Argentina e México haviam se tornado os principais consumidores externos dos filmes estadunidenses (SCHATZ, 1999, p.25). Assim, nos anos 1950, a produção brasileira que estava em seu auge ocupava apenas 6% do mercado nacional, o que demonstra o apelo cultural do discurso estrangeiro (MENEGUELLO, 1992, p.9). A *Twentieth Century Fox*, assim como a *United Artists*, *Metro Goldwyn Mayer* e a *Universal Pictures*, tornaram-se na Boa Vizinhança “embaixadoras dos EUA” e propuseram com seus filmes uma “‘*latinidad*’ específica da indústria cinematográfica” (MENEGUELLO, 1992, p.8).

⁴⁸ “‘*Plans are under way for the intense cultivation of the Latin American countries*’, in hopes of offsetting the expected losses in Europe and the Far East” (apud, SCHATZ, 1999, p.25).

Em 1939, ano em que Carmen Miranda chegou aos Estados Unidos, o cinema era a décima primeira indústria em patrimônio daquele país e criava-se cerca de quatrocentos novos filmes por ano, os quais atraíam mais de 50 milhões de estadunidenses todas as semanas às salas de cinema. Isso significava que a população gastava dois terços do dinheiro investido em entretenimento nos cinemas (MALTBY, 2003, p.114; FRIEDRICH, 1989, p.11). A fórmula que organizava essa economia cinematográfica se sustentava em três pilares: *studio system*, *star system* e os diferentes gêneros (COSTA, 2003, p.89).

A indústria hollywoodiana era organizada e conjugava a produção em massa com a distribuição em massa, dentro do chamado *studio system* (sistema de estúdio), operado pelas maiores companhias. O sistema de estúdios de Hollywood nasceu com a demanda por grandes quantidades de entretenimento com qualidade técnica, desenvolvendo-se ao longo da Primeira Guerra Mundial e atingindo seu pico durante a Segunda Guerra Mundial (MAST, 1983, p.247). Nesse período, Hollywood era dominada pelos cinco maiores estúdios, chamados de *Big Five*, *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM, *Lowe's Inc.*), *Warner Brothers*, *Radio-Keith-Orpheum* (RKO), *Paramount* e *Twentieth Century Fox* (20th *Century Fox*), e os três menores *Columbia*, *Universal*, *United Artists* (KOPPES, BLACK, 1990, p.329).

Os maiores estúdios, além de produzir os “filmes de melhor qualidade”, criaram cadeias de distribuição no país e no exterior e tinham as mais importantes salas de cinema, garantindo sua distribuição e exibição (BALIO, 1993, p.5), dominando os três setores em que se articulava a indústria cinematográfica em um ciclo integrado, dentro de um sistema de integração vertical e concentração monopolista (COSTA, 2003, p.90). Os estúdios não se envolviam apenas com a produção de filmes e com as cadeias de cinema, mas também em ramos como laboratórios de filmes, fabricação de rádio, gravadoras, editoras, empresa de litografia, empresa de acessórios de salas de cinema (BALIO, 1993, p.5-7). As companhias secundárias, *Universal*, *Columbia* e *United Artists*, não dispunham de cinemas

próprios e dependiam dos cinco maiores estúdios para distribuição de seus filmes (COHAN, 2002, p.6). A dominação econômica desses estúdios durou até 1948, quando o governo federal os obrigou a desmembrar suas cadeias de cinemas (COHAN, 2002, p.6).

Durante a chamada “Idade de Ouro de Hollywood” (1932 e 1946), Antonio Costa (2003, p.90) registra que eles controlavam três mil salas, de um total de dezoito mil, e conseguiam deter 70% das vendas nas bilheterias, o que sugere que a exibição era a principal fonte dos lucros e a base do sistema (BALIO, 1993, p.5). Um dos sustentáculos dos estúdios era a rede de distribuição no exterior. Ao final dos anos 1940 elas representavam uma importante fatia de seus lucros, “se o mercado interno assegurava a cobertura dos custos de produção, as entradas dos mercados externos podiam ser consideradas quase totalmente lucros” (HELLMUTH, apud COSTA, 2003, p.91).

Um típico estúdio era controlado por homens de negócio de Nova York, que ficavam geralmente ocultos, enquanto os “chefões” dos estúdios supervisionavam o processo em Hollywood (BALIO, 1993, p.5), como Louis B. Mayer e Samuel Goldwyn da *MGM*, Darryl Zanuck e Joe Schenck da *Twentieth Century Fox*. Os estúdios eram como fábricas de entretenimento (MAST, 1983, p.247). Assim, a fim de potencializar os lucros, sua tática foi transpor o sistema de produção fordista para o cinema, especializando as tarefas e as repartindo em departamentos pela divisão de trabalho (MAST, 1983, p.247-248). Geralmente atores, roteiristas e diretores, se subordinavam à figura do produtor e dos chefões do estúdio, sem poder interferir, por isso havia um predomínio do capital sobre o controle das produções que comprometia a autonomia criativa (COSTA, 2003, p. 66, 91).

Aos diretores não se dava muita liberdade artística nos filmes (MAST, 1983, p.251), mas alguns conseguiram imprimir sua marca, como Busby Berkeley. Este diretor ficaria consagrado no gênero musical pelo estilo de seus números com coreografias caleidoscópicas, cenários exagerados e sua peculiar forma de filmá-las (MONACO, 2000, p.297). Berkeley foi responsável pelo filme *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*, 1943), que deu lugar a uma participação icônica de Carmen Miranda (é um de seus filmes mais

assistidos e conhecidos). A autoria dos diretores é algo que cresceria na década de 1940 (SCHATZ, 1999, p.82).

A indicação dos gêneros, dentro desse sistema de produção, orientava o público a respeito do que esperar no filme, de um universo figurativo, seus mecanismos narrativos, suas ambientações (COSTA, 2003, p.94). Os filmes em que Carmen Miranda participou eram classificados como musicais e tinham nos números cantados e coreografados uma indexação do gênero⁴⁹, as histórias também envolviam um tom de leve comédia e romance. Carmen atuava em musicais do tipo auto-reflexivos, pois criavam histórias que abarcavam o *show business* e seus bastidores, cujos roteiros frequentemente eram adaptações de shows da Broadway, possibilitando os números elaborados da artista que começou a carreira como cantora.

Outros gêneros clássicos dessa época são comédia, terror, *western* e *gangster*, e cada um dos estúdios buscava criar uma imagem associada a um gênero específico, assim como ligar as estrelas do estúdio ao gênero dominante. Os estúdios procuravam criar um estilo próprio e se diferenciar uns dos outros, mantendo uma consistência nos elementos formais, fotografia, edição, figurino e técnicos, com frequência usando a mesma equipe (COHAN, 2002, p.8). Os musicais propostos na década de 1930 pela *RKO* e pela *Warner Brothers*, carimbados pelas performances de Fred Astaire e Ginger Rogers, assim como pelos números grandiosos e luxuosos de Busby Berkeley, seriam as principais influências na estandardização e definição do gênero musical que viria na década seguinte, criando dois modelos estéticos e narrativos (COHAN, 2002, p.9). A *MGM* e suas maiores

⁴⁹ As chanchadas brasileiras da década de 1930 e 1940, das quais Carmen Miranda tinha participado em sua carreira no Brasil, aproximavam-se do gênero musical hollywoodiano e de fato o tomavam como inspiração. Nas chanchadas, ficavam em destaque os números musicais de estrelas do rádio cantando marchinhas, que seriam sucesso no carnaval seguinte ao filme (AUGUSTO, 1989, p.91). A diferença das chanchadas estava principalmente na qualidade técnica que era inferior, nos recursos de filmagem e de produção que eram menores, e não se tinha tanta preocupação com as coreografias.

estrelas eram conhecidos por seus musicais, mas a *Twentieth Century Fox* também buscava especializar-se nesse gênero.

A contratação de Carmen Miranda pela *Fox* ajudou a solidificar a imagem que o estúdio buscava, assim como adensou seu elenco de estrelas ainda esparso quando comparado ao da *MGM* (SCHATZ, 1999, p.53). A *Fox* não dispunha de muitas estrelas naquela época, por isso a “Baiana Internacional” era uma importante aquisição para Darryl Zanuck (GIL-MONTERO, 1989, p.135). Independente do gênero adotado, a maioria dos filmes seguia fórmulas de trama, moralidade e motivação humana. Algo que reinava no sistema era a crença no “ideal Americano” e no otimismo, reproduzindo a ideia de que as auguras políticas e sociais eram produto daqueles que serviam somente a seus propósitos (MAST, 1983, p. 249, 256), o que reforçava a necessidade de um esforço coletivo diante da guerra.

Na medida que a Segunda Guerra Mundial se desenvolvia, os musicais ganhavam mais importância, pois eles representavam essencialmente o avesso das experiências dolorosas da guerra. Trazendo para as telas grandes espetáculos, claramente inspirados nas casas de show daquele período, os musicais ofereciam entretenimento alegre, colorido e luxuoso, além de mover grandes somas de dinheiro. A *Twentieth Century Fox* se esforçava para criá-los dentro dos melhores padrões de qualidade. Os musicais eram geralmente feitos em *Technicolor* e com a entrada dos anos 1940, o estúdio contratou novos diretores e artistas como Tyrone Power, Don Ameche, Dana Andrews, Betty Grable, Gene Tierney e Carmen Miranda, para apimentar as produções e compensar as estrelas que começavam a se apagar, como Shirley Temple, Alice Faye e a patinadora Sonja Henie (SCHATZ, 1999, p.53).

De fato, a *Fox* seria líder nas produções em cores (SCHATZ, 1999, p.53), enaltecendo os números vibrantes de Carmen Miranda e seus figurinos. As “estrelas de cinema” atuavam como um dos principais instrumentos de promoção dos filmes, elas cantavam, dançavam e enfeitiçavam os espectadores com seu charme, carisma e beleza (DECORDOVA, 2001, p.09). O apelo dos astros e estrelas

eram potencializados ao máximo pelos recursos fotográficos, penteados elaborados, maquiagens, tinturas de cabelo, pílulas de emagrecimento, cirurgias plásticas, entre outras soluções que os transformavam em “divindades” e os distanciavam dos demais seres humanos. Segundo Paul McDonald (2005), o chamado *star system* tornou-se uma instituição de Hollywood, ele pode ser compreendido sob muitas perspectivas, mas em linhas gerais constitui-se de um conjunto de estratégias aplicadas regularmente pela indústria do cinema, para explorar a atuação de celebridades e promover suas imagens, a fim de estimular a produção e consumo dos filmes.

As estrelas tinham extrema capacidade de mobilização, cuja popularidade era alimentada pelos filmes e revistas. Várias publicações especializadas paulatinamente lançavam as novidades sobre os filmes, críticas sobre as atuações, a vida pessoal dos artistas e até mesmo como se portar nos cinemas ou o que vestir (MENEGUELLO, 1992, p.9). Por vezes, falsas histórias eram criadas para despertar ainda mais o interesse do público e a popularização do artista. Tal mecanismo contribuía na distinção de cada estrela, as quais se transformavam em produtos singulares e únicos a partir da circulação de suas imagens através dos filmes, revistas, anúncios publicitários, etc. (DECORDOVA, 2001, p.09). Com isso, os leitores e espectadores tinham diante de si a construção de uma identidade pública e privada, que as aproximavam de divindades. Paul McDonald (2005, p.10) adverte que elas eram ainda uma forma de “capital” rigidamente reguladas pelos “contratos” com os estúdios, tornando-se portanto, “bens” valiosos dos quais as produções dependiam.

Além dos filmes, havia toda uma rede de produtos e materiais que veiculavam os signos cinematográficos e sustentava a indústria. Para Cristina Meneguello (1992, p.11), os filmes eram apenas o “elo” de um ciclo, cuja característica era a “repetição”, entretanto, a cada repetição surgiam novos efeitos.

O material que veicula os signos cinematográficos funciona como um ciclo, composto pelo filme, pelo cartaz de cinema que o anuncia e cria a expectativa do mesmo, pelas

revistas especializadas ou de variedades que potencializam o fenômeno, pelas músicas de filmes ouvidas nos rádios, pelos álbuns e coleções de fotos, pelas propagandas que se utilizam da imagem das estrelas de cinema... (...) Os filmes (...) são um elo deste ciclo, uma máquina de gerar signos que não possui seu momento primeiro (MENEGUELLO, 1992, p.11).

O sucesso que Carmen Miranda vinha fazendo na Broadway atraiu Darryl Zanuck, que a trouxe para uma participação especial em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940). Seu bom desempenho no filme lhe rendeu um contrato com a *Twentieth Century Fox* e seu “chefão”. Na *Fox*, Carmen Miranda realizaria mais oito musicais, integrando o acervo de grandes estrelas do estúdio. A artista que desde jovem sonhava com a fama, adentrou o panteão das grandes estrelas de Hollywood. Isso significava passar pelo processo de educação comum das estrelas (aulas de fala, dança, etc.) e ganhar uma identidade bem definida que o público pudesse reconhecer e “se apaixonar”. As estrelas passavam a ser individualizadas por uma “persona”, um estilo de ser que se confundia com suas personagens da ficção, por ser constantemente reiterado dentro dos números musicais criados para elas (COHAN, 2002, p.12). Foi assim que Carmen Miranda se tornou a própria personagem, a baiana sensual, alegre, tempestuosa, cômica e um tanto quanto inocente. Além de não lhe oferecerem outros papéis que não o da tempestuosa e sensual “baiana”, a estrela teria que desempenhá-lo também em sua vida pública. O *star system* fazia de suas estrelas ficções tanto em cena como fora dela. Por seu turno, legitimando as representações cinematográficas de “latino-americanidade”.

Quando chegou a Hollywood, Carmen Miranda já tinha trinta e um anos, embora, para efeitos de publicidade alegasse ter vinte e sete. Era uma mulher bela, mas em Hollywood isso não era o suficiente e, nessa idade, as coisas se tornavam mais difíceis para as atrizes. Disposta a conquistar seu lugar entre a constelação

cinematográfica, Carmen então aceitou seu papel como símbolo sexual latino e comediante. Ser engraçada, a “clown” (palhaça), era o seu diferencial, algo que descobriu com *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941).

Carmen foi coreografada pelo renomado Hermes Pan⁵⁰, ganhou figurinistas especializadas com quem trabalhava de perto, e teve um professor particular para lhe ensinar inglês com o peculiar sotaque “latino” hollywoodiano. Carmen não era uma exímia dançarina, mas o estúdio e o coreógrafo não chegavam a reclamar muito, porque o peso dos trajes, turbantes e a plataforma de treze centímetros, já lhe exigiam bastante nas performances. O figurino ao estilo baiana era um de seus traços principais, uma segunda pele e um aglutinador das referências de “latino-americanidade”, que junto com o seu balançar dos quadris, as piscadelas, o sorriso e toda a performance, compunham uma aura de sensualidade sobre esse e todos os outros corpos latino-americanos. Carmen atribuía um grande peso aos seus figurinos, ela afirmou a um entrevistador: “Devo meu sucesso em 30% à minha voz, 30% à minha disposição e 50% às minhas fantasias”, apesar da soma não chegar a cem (apud CASTRO, 2005, p.358).

O sotaque foi uma exigência do estúdio que se aderiu a sua interpretação e as suas entrevistas. Conforme Tânia Garcia (2004, p.210), foi custoso para a artista aprender o novo idioma, entretanto, mesmo quando já sabia falar muito bem o inglês, “teve que permanecer com um sotaque e com confusões de pronúncias, perpetuando o estereótipo cômico e ridículo das personagens latino-americanas em Hollywood”. Às vésperas da gravação de *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), a Fox queria que Carmen Miranda aprendesse melhor o inglês, mas com o suposto sotaque “sul-americano”, por isso lhe prometeu em seu contrato cinquenta centavos de dólar por cada nova palavra que aprendesse e lhe comissionou um

⁵⁰ O coreógrafo Hermes Pan trabalhou junto com Fred Astaire e Ginger Rogers em seus nove filmes na RKO. Com a o fim da dupla, Zanuck o levou para a *Twentieth Century Fox* (CASTRO, 2005, p.282).

professor ítalo-brasileiro (CASTRO, 2005, p.316). Após oito semanas de filmagem de *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*), Carmen ganhou um cheque de mil e seiscentos dólares, um aumento de duzentos dólares por semana e quatrocentas novas palavras (GIL-MONTEIRO, 1989, p.140). A ideia por trás do sotaque “enlatado”, era que as palavras das latino-americanas não precisavam fazer sentido, pois seu corpo sinuoso pronunciava uma linguagem universal, acentuado pelo que consideravam uma “voz ardente e apimentada” (GIL-MONTERO, 1989, p.88). De acordo com o *The New York Times* (6 abr. 1941), embora as palavras não fizessem muito sentido para a plateia, certamente eles entenderiam “seu espírito com as performances tempestuosas da senhorita Miranda”⁵¹.

Na sua breve participação em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*), Carmen interpretou a si mesma, a *Brazilian Bombshell* que lotava revistas e cabarés. Em *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), já era uma contratada da *Twentieth Century Fox* e faz parte do alto escalão das estrelas de cinema (*star system*). O filme tem a mesma direção de *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*), Irving Cummings, mas somente essa segunda participação lhe rende um papel maior e uma personagem a interpretar. *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*) é um marco não somente da imagem de Carmen Miranda que se fixaria nas telas e no imaginário social, mas da personalidade que assumiria, um misto entre a sensualidade, o exótico e o cômico. Rudy Behlmer (1993, p.46) sustenta que nesse filme se “estabeleceu firmemente sua extravagante personalidade nas telas. Os papéis foram escritos para ela e em cada um, as músicas foram compostas com seu estilo em mente”⁵² (BEHLMER, 1993, p.46, tradução nossa).

⁵¹ “*Though the words may not mean much to you, you will not lose their spirit in Miss Miranda’s gusty performances*” (*The New York Times*, 6 abr. 1941).

⁵² “*Was her second film at the studio, and the one that firmly stablished her flamboyant screen personality. The roles were tailored for her and in each, songs were composed with her style in mind*” (BEHLMER, 1993, p.46).

Unindo todos esses elementos, figurino, sotaque, performance, aos estereótipos pretéritos, a “Srta. Miranda”, com sua “dança rebolada explosiva, o cantar com o forte sotaque e os figurinos berrantes se tornaram o protótipo da dinâmica mulher latina”⁵³ (*The New York Times*, 06 ago. 1955, p.15, tradução nossa). A própria Carmen Miranda e suas personagens eram denotadas como o eterno “exótico”, o Outro, mais conhecido pela figura de sua “baiana”. Assim, Carmen Miranda passou a ser comercializada também como um *commodity*, esculpido em matéria-prima “importada” brasileira. Embora, não sem uma contrapartida, pois no pico de sua carreira Carmen Miranda foi a mulher com o maior salário nos Estados Unidos (BEHLMER, 1993, p.39).

Em 1946, em um telegrama para a colunista de jornal, Hedda Hoper, Carmen Miranda orgulhosamente afirma que estava ganhando dez mil dólares por semana apresentando-se no Roxy e ainda tinha várias outras ofertas de trabalho no mesmo valor (OVALLE, 2006, p.107). O sucesso financeiro dependia do trabalho árduo e bastante variado de Carmen Miranda, que incluía shows em múltiplos clubes durante uma mesma noite, participações no rádio, no cinema e inúmeras publicidades (OVALLE, 2006, p.90). O ecletismo e o excesso de trabalho no começo da carreira, muito se deveu ao contrato abusivo e pouco comum que tinha com Lee Shubert, produtor da Broadway que havia lhe trazido do Brasil. Shubert ficava com metade de todos os seus cachês, e ardilosamente, recebeu o mesmo salário de Carmen por suas participações em *Serenata Tropical (Down Argentine Way)*, 1940) e *Uma Noite no Rio (That Night in Rio)*, 1941) (CASTRO, 2005, p.219, 254). Em agosto de 1942, Carmen Miranda comprou seu contrato, valor pago pela *Twentieth Century Fox*, e finalmente livrou-se de Shubert.

No novo circuito, Carmen Miranda passava então a emitir um discurso claro, pautado pelas condições vivenciadas naquele tempo e

⁵³ “Miss Miranda, whose explosive, hippy dancing, thick-accented singing and garish costumes became a prototype of the dynamic Latin female” (*The New York Times*, 06 ago. 1955, p.15).

significado através da relação destas com sua imagem, sua conduta, suas personagens nas telas e sua performance, veiculadas pelo cinema, pela música, pelas reportagens e publicidades. Em 1941, ano do ataque a Pearl Harbor e da entrada oficial dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, Zanuck faria um compromisso de produzir filmes para as forças armadas com os recursos da *Fox* (SCHATZ, 1999, p.53), e isso incluía usar suas estrelas, como a amigável Carmen Miranda.

2.2 O novo paradigma: indústria cultural

Theodor Adorno e Max Horkheimer (2006, p.100), que escreveram entre os anos 1930 e 1940, criticam o circuito caracterizado como indústria cultural, na medida em que seus principais veículos, como o cinema e o rádio, se distanciavam da arte e se caracterizavam como “indústrias”, mais preocupadas com a produção em série, padronizada, e as “cifras” que arrecadariam. A exploração de bens culturais, no universo narrado em seu discurso, funciona como um eficaz meio de manipulação, atrelado à ideologia dominante, que tem como função validar o próprio sistema em que se encontra e subordinar os sujeitos aos seus interesses: lucro e controle social. Em sua conceitualização, a “imitação” e a “repetição” seriam a regra da produção industrial, ensejando em uma mera ilusão de concorrência e de possibilidade de escolha (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.102).

Em vista disso, as diferenças entre os filmes se resumiria “ao número de estrelas, à exuberância da técnica, do trabalho e do equipamento, e ao emprego de fórmulas psicológicas mais recentes”, mas de acordo com os autores, até mesmo os meios técnicos tendiam a uma uniformização (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.102,108,112). Adorno e Horkheimer, consideravam a indústria cultural naquele contexto, um sistema ideológico organizador das relações sociais contemporâneas, em que o cinema, como uma de suas maiores expressões, tornou-se um filtro para se enxergar o mundo.

Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. (...) e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.104).

Segundo os autores, ocorria uma “tradução estereotipada de tudo (...) no esquema da reprodutibilidade mecânica” (p.105), onde a indústria cultural e, mais especificamente o cinema, criava uma sintaxe própria que determinava o que é proibido e aceitável dentro de sua linguagem e também socialmente (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.106). Os astros, estrelas e diretores, eram quem produzia e reproduzia esse “idioma tecnicamente condicionado”, que se tornava mais natural e soberbo quanto mais se aproximava da vida cotidiana (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.106). O que estava em pauta era a massificação com implicações profundamente ideológicas, que a própria indústria buscava ocultar (MNEGUELLO, 1992, p.25).

As ideias dos autores devem ser flexibilizadas e não generalizadas, como algo determinista que inviabiliza uma postura não passiva do público consumidor e retira o valor das obras, tanto artístico, estético, como cultural ou histórico. Assim com outros meios, o cinema dos anos 1940 foi uma fato industrial, cujo público foi também protagonista (Cf. ECO, 1976). Entretanto, a capacidade de influência e agência da mídia e dos produtos de cultura de massa já foi discutido por inúmeros autores e mantém-se viva nos debates contemporâneos, de modo que Adorno e Horkheimer estão dentre os precursores.

Os produtos da indústria cultural, destacadamente o cinema nesse contexto, são capazes de influenciar a forma como os sujeitos sentem, pensam, se veem e veem os outros, o que temem e em que acreditam, porque abastecem a sociedade com modelos de

comportamento e de socialização que se desdobram em identidades, fornecendo os elementos para que os sujeitos se reconheçam dentro de padrões culturais.

O cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, e sexualidade, de "nós" e "eles". Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou ruim, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global (KELLNER, 2001, p.9).

Reconhecendo o potencial da indústria cultural e da cultura de massa, o OCIAA e Washington estavam conscientes das ferramentas que tinham em mãos. Unindo o som à imagem em movimento, o cinema provocava um encantamento que extrapolava o território físico e sensorial do rádio e das revistas, provando ser um excelente instrumento pedagógico. Sua ampla circulação nacional e internacional, abarcava os desígnios da política estadunidense em seu próprio território e, praticamente de forma simultânea, na América Latina. Quanto mais públicos e aceitos os filmes se tornavam, maior ficava o poder da cultura e da ideologia ali transmitidos. O cinema hollywoodiano tinha recursos visuais e financeiros suficientes para pintar um belo quadro da imagem que desejava para si e como

enxergava os Outros, criando representações da sociedade ideal naquela conjuntura e dos lugares que os sujeitos deveriam ocupar nela. O cinema trazia os mitos, símbolos, discursos, vocabulários e imagens que identificavam a cultura estadunidense, o *American way of life* e as ideologias políticas que lutavam pela hegemonia. A atuação dos filmes foi tão importante como um difusor ideológico, que levou Darryl Zanuck, “chefão” da *Twentieth Century Fox*, a comentar o seguinte:

Eu olho para trás e lembro de imagem por imagem, imagens tão fortes e poderosas que vendiam o *American way of life* não apenas para a América [Estados Unidos], mas para o mundo todo. Elas vendiam com tanta força, que quando os ditadores tomaram a Itália e a Alemanha, o que fizeram Hitler e seu lacaios Mussolini? A primeira coisa foi banir nossos filmes, nos jogar fora. Não queriam nada do *American way of life*⁵⁴ (ZANUCK, apud DOHERTY, 1999, p.41, tradução nossa).

Os produtos da indústria cultural eram pulverizados dentro de um complexo sistema, composto por cinema, rádio, jornais, revistas, dentre outros, cujo impacto estava precisamente no conjunto (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.99). Uma vez que os setores eram coerentes entre si, conferiam a tudo que publicam um ar de semelhança, sem dar trégua em nenhum momento da vida, pois de acordo com Adorno e Horkheimer, eles ocupavam tanto o trabalho quanto o descanso (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.99, 105). Assim, a repetição se operava nas fórmulas internas dos filmes e continuava ressoando nas revistas, jornais e assim por diante, em um

⁵⁴ “I look back and I recall Picture after picture, pictures so strong and powerful that they sold the American way of life not only to America but to the entire world. They sold it so strongly that when dictators took over Italy and Germany, what did Hitler and his flunky, Mussolini, do? The first thing they did was ban our pictures, throw us out. They wanted no part of the American way of life” (ZANUCK, apud DOHERTY, 1999, p.41).

processo de citacionalidade (Cf. DERRIDA, 1991, p.362) desses referentes em todos os veículos possíveis, originando práticas reiterativas (Cf. MOTTA, 2009, p.23) desses discursos que visavam envolver tanto estadunidenses quanto latino-americanos em uma causa comum.

Nesse sentido, os filmes que por excelência nascem para serem repetidos, delineavam “espaços” de pertencimento para os estadunidenses que podiam se identificar uns com os outros, especialmente pela diferença com os “tipos” latino-americanos que eram apresentados na tela. Por outro lado, incluíam os latinos como parte daquele universo ao representa-los e a seus territórios. Considerando o intento de expansão mercadológica embutido na Boa Vizinhaça, é interessante considerar a inclusão pelos argumentos de Adorno e Horkheimer, que compreendem o registro das diferenças entre os sujeitos pela indústria cultural, como uma forma abarca-las na sociedade capitalista de consumo. Os autores determinam que a categorização dos filmes (em A e B, ou *Latin films* por exemplo), estava intimamente ligada à classificação, organização e hierarquização do próprio público consumidor (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.101). Assim, as “distinções são acentuadas e difundidas” para que ninguém fique fora do esquema (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.101-102). Cada um deve aprender como deve se comportar de acordo com o seu “nível”, “previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.102). Na leitura de Adorno e Horkheimer, o homem era para a indústria cultural, objeto de trabalho e consumo.

Um dos objetivos das agências do governo, era justamente criar o sentimento de pertencimento e acolhimento dos países da América Latina pelos Estados Unidos, e as representações veiculadas pelos filmes propunham uma visão de unificação diante do cenário da Segunda Mundial. Mas a maneira controversa e caricata com que os latino-americanos eram retratos, também causaria resistências. A “realidade” latino-americana cinematográfica, permeada pelo atraso e pela falta de industrialização, representava as consequências ou a

“punição”, nos termos de Adorno e Horkheimer (2006, p.110), da não adesão ao pacto industrial. Isso implicava em uma “impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do individualista. Excluído da atividade industrial, ele terá sua insuficiência facilmente comprovada” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.110). O enunciado pode ser pensado tanto pelo ponto de vista do público estadunidense, que tinha no cenário latino-americano uma forma de “exclusão” do *American way of life* e viver “permanentemente” naquele mundo representava uma forma de penalização; como pelo público latino-americano, que deveria ser seduzido pela “inclusão” no “avançado” *modus vivendi* estadunidense.

Vale ressaltar que a força motriz desse circuito estava justamente em satisfazer os sujeitos, porém, em demandas que o próprio sistema criava, renovando o desejo pelo progresso técnico e científico (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.113). Nesse sentido, a América Latina se tornava mais um produto a ser consumido pelos estadunidenses, degustada nas horas de folga. A repetição do “paraíso tropical”, ilustrada de forma óbvia por Carmen Miranda e pelos cenários paradisíacos que lhe cercavam filme após filme, provocava a reafirmação da constante promessa de prazer emitida pelo espetáculo. Assim, o cinema operava como emissor de um determinado imaginário social e de uma atmosfera política estadunidense, de uma visão de mundo atrelada a manutenção de um ideário que privilegia interesses de alguns setores dos Estados Unidos. Os filmes atuavam junto a uma política pedagógica e disciplinadora, de heterogeneização de valores dentro do território estadunidense e além.

2.3 “*South of the Border Craze*”, a América Latina em festa

Na década de 1930, floresceram nos Estados Unidos os chamados “*Latin films*”, filmes musicais com personagens e cenários que remetiam à América Latina e introduziam artistas latino-americanos em papéis maiores. Eles eram produzidos na razão de cerca de um filme por ano, o suficiente para se dizer que havia uma

“*South-of-the-Border craze*”⁵⁵ (ALTMAN, 1989, p.186), algo como uma “febre do sul da fronteira”. Com os anos 1940 o número aumentou, mais de vinte e quatro filmes musicais “*South-of-the-Border*” foram realizados (ALTMAN, 1989, p.186). A música tratada nos filmes como latino-americana era um forte diferencial, pois estes ritmos vinham fazendo sucesso nos Estados Unidos e contribuíam com excelentes bilheterias, principalmente quando representada por Xavier Cugat, Lupe Velez e Carmen Miranda, como ressalta Rick Altman (1989, p.186).

Essa onda que integrava música, dança, cinema e espetáculo, havia se popularizado nos anos 1930 e 1940 e produzia identificações homogeneizantes dos países abaixo do Rio Grande. Vinculadas com ritmo, vida, alegria e “certo despojamento moral”, para os estadunidenses era como se a América Latina estivesse sempre em festa (ALTMAN, 1989, p.186), uma imagem ao mesmo tempo surreal e utópica. Tal qual, os habituais números de encerramento dos filmes, que reuniam todo o elenco em uma grande festa, onde as estrelas geralmente entoavam uma combinação de trechos das principais canções da produção. O final de *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)* é emblemático, a grande festa é celebrada na estância de

⁵⁵ Nessa primeira década foram lançados *The Cuban Love Song*-1931, com a mexicana Lupe Velez; *The Kid from Spain*-1932, com o israelita Eddie Cantor e a polonesa Lyda Roberti; *Flying Down to Rio*-1933, com a mexicana Dolores del Río, o brasileiro Raul Roulien e a dupla estadunidense Ginger Rogers e Fred Astaire; *Under the Pampas Moon*-1935, com a francesa Ketti Gallian; *Rose of the Rancho*-1936, com a estadunidense Gladys Swarthout como Rosita Castro; *Hi Gaucho!*-1936, com a húngara Steffi Duna e o argentino Enrique de Rosas; *The Dancing Pirate*-1936, com Steffi Duna e o espanhol Luis Alberni; *The Gay Desperado*-1936, com o italiano Nino Martini, a inglesa Ida Lupino e o estadunidense Leo Carrillo; *Tropic Holiday*-1938, com os mexicanos Tito Guizar, Elvira Rios e Roberto Soto (ALTMAN, 1989, p.186; IMDB, 2013). Chama atenção o fato que além dos estadunidenses, praticamente qualquer estrangeiro poderia se passar por latino-americano e criar essa atmosfera, embora nesse período, note-se a predominância dos artistas mexicanos.

Don Diego Quintana, diferente dos próximos filmes que teriam o *grand finale* em algum cabaré.

Os homens estão todos vestido no estilo que o filme mostra como “argentino”, Ricardo também aparece com os outros “gaúchos”, camisa azul de mangas largas, lenço rosa e bombachas. As mulheres usam vestido longos com muitas camadas de babados nas saias, algumas tem uma travessa na cabeça com um véu de renda que cai sobre os cabelos e ombros, lembrando muito referências espanholas. O lugar é rústico, enquanto alguns casais rodopiam pelo pátio, outra parte do elenco se amontoa ao redor criando um círculo, onde algumas pessoas são convidadas a entrar no centro e mostrar suas habilidades na dança. *Mamãe Eu Quero*, marchinha de carnaval cantada por Carmen Miranda no filme, é instrumentalizada com trompete e tambores, criando um ar que hoje entendemos como “mexicano”, e dando a oportunidade para a personagem Glenda Crawford entrar no círculo dançando freneticamente uma conga.

Glenda usa um vestido estilo rumbeira, dourado e vermelho, com muitos babados nas mangas e na longa saia, que tem uma abertura na frente deixando as pernas inteiramente à mostra. As cores usadas por Glenda são as mesma do vestido usado por Carmen Miranda no mesmo filme. Após o número de dança de Glenda, a música muda e a câmera entra na casa de Don Diego, que recebe a todos alegremente no recôndito de seu lar, a despeito do mal humor expresso ao longo do filme. Violeiros tocam a canção romântica que homenageia a Argentina, os Nicholas Brothers sapateiam e até mesmo a resistente tia Binnie entra no clima da “Argentina” performática, encarnando um modelito de gaúcho. Com uma transição de câmera para o pátio, Glenda e Ricardo, sob a luz do luar, cantam uma terceira canção que encerra o filme com seu beijo e a promessa de romance.

Carmen Miranda muito provavelmente estaria no desenlace final, não fosse pelas condições especiais de sua participação. Na data em que as filmagens estavam previstas, Carmen estaria em cartaz com a revista *Streets of Paris* e não poderia sair de Nova York (CASTRO, 2005, p.221). Nessa época, seu principal compromisso eram os

inúmeros shows marcados na Broadway (Nova York), e o convite para o cinema foi algo inesperado que surgiu em meio a uma agenda lotada de trabalho. Sem querer perder um centavo que fosse, o insaciável empresário da cantora, Lee Shubert⁵⁶, firmou contrato com a *Fox*, mas impediu a estrela de viajar a Hollywood para as filmagens. Darryl Zanuck, que estava convencido em usar Carmen, aceitou a proposta e levou a equipe de filmagem até Nova York para gravar as cenas da atriz (GIL-MONTERO, 1989, p.103; OVALLE, 2011, p.52). Como o roteiro não estaria pronto, foi decidido que Carmen só apareceria no palco cantando, e as outras cenas seriam incorporadas posteriormente (CASTRO, 2005, p.221). Em sua segunda aparição no filme, quando está cantando no clube *El Tigre*, o jogo de campo e contra-campo aliado à montagem, criou a ilusão de que Carmen estava interagindo com os demais elementos e personagens que compunham a cena.

⁵⁶ De acordo com Ruy Castro (2005, p.182-183), “os Shubert eram proprietários de cerca de cem teatros nos Estados Unidos - metade da Broadway era deles - e, contando os teatros que controlavam, ou em que detinham alguma participação, inclusive em Londres, esse número chegava a centenas de casas”.



Figura 6- Glenda Crawford (Betty Grable) no encerramento de *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940). Fonte: Reprodução de *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940).

Apesar de não haverem baianas na Argentina, Carmen Miranda já possuía certo *status* nos Estados Unidos. Sua bem sucedida participação na Broadway e as recorrentes notícias na mídia, a elegiam pelo público estadunidense como uma imagem da América Latina e que, aos olhos do governo e de um grupo de empresários desse país, seria facilitadora do discurso que queriam transmitir para os países vizinhos. Na falta de Carmen Miranda no final de *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), a personagem de Betty Grable, Glenda Crawford, tenta se “vestir” de “latino-americana”. No encerramento dos filmes seguintes, *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) e *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), é Carmen Miranda quem entoava a canção final, quase como uma anfitriã da apoteose que se constitui na tela.

A extensa quantidade de performances musicais presentes nos filmes, reforçava o ideal de uma América Latina receptiva e em festa. *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)* tem sete músicas temáticas, das quais Carmen Miranda interpreta três, e um total de nove performances musicais, considerando as interpretações dos protagonistas, do elenco de apoio e que algumas canções se repetem. *Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)*, tem sete canções temáticas e *Mamãe Eu Quero* em uma versão instrumental, também incluída na trilha sonora. Este filme tem um total de sete performances musicais, Carmen Miranda participa de três delas, duas em parceria com outros artistas e uma com destaque somente para ela, quando interpreta duas canções seguidas sem mais ninguém no palco. *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)*, tem sete músicas e seis performances, duas das músicas de Carmen são seguidas em um só número, e o final repete o tema principal do filme junto com uma nova canção. O número de canções de Carmen Miranda nos filmes cresceu progressivamente, em *Havana*, Carmen interpreta praticamente sozinha quatro canções, somente no número final, ela ganha a companhia “vocal” dos demais protagonistas nos últimos versos.

Nesse sentido, esse subgênero (*Latin musicals*) do cinema ao conduzir estas e outras narrativas interamericanas, por meio de “retratos imaginários”, criava uma performatização de América Latina e gerava com isso, certas expectativas no seu público em relação aos países vizinhos, seu comportamento, cultura, paisagens, economia, etc. Contribuindo, por conseguinte, com a naturalização e dispersão de razões que justificavam certas políticas interamericanas, ou mesmo, criando simbolicamente motivações para estas políticas (MELGOSA, 2012a, p.249).

Esse movimento em direção à América Latina, significava a busca de um novo público. Os musicais com essa temática integravam as estratégias de uma política externa dos Estados Unidos, atuando sobre a abertura de novos mercados para incentivar o mercado interno que se recuperava da Depressão e, também, antecipando a emergência de novas potências no continente como o Brasil, o México e a

Argentina (MELGOSA, 2012a, p.255), que poderiam tornar-se fortes competidores. Assim, como o objetivo dos estúdios e das agências do governo era promover o consumo máximo, finalidade intrínseca aos produtos industriais, isso implicava encontrar um denominador comum entre a perspectiva vigente hollywoodiana e os novos imaginários que estavam sendo mobilizados.

Nesse contexto, a indústria cinematográfica criou uma espécie de subgênero do musical, os musicais temáticos “latinos”, que mobilizavam elementos da cultura latino-americana segundo a interpretação hollywoodiana. A ideia consistia em proporcionar uma variedade de conteúdos, agrupando certas temáticas padronizadas através de sincretismos (conhecidos na forma de gêneros), de maneira “sistemizada” e “homogeneizada”, de modo que fossem imediatamente inteligíveis e assimiladas por qualquer pessoa (DWIGHT MAC, apud MORIN, 1997, p.35-36).

Voando para o Rio (*Flying Down to Rio*, 1933) foi um marco dessa leva de filmes que projetavam uma América Latina. O filme foi produzido por Nelson Rockefeller em 1933 quando assumiu o controle da *RKO* (MELGOSA, 2012a, p.255), mesmo ano em que Franklin Delano Roosevelt assumiu a presidência dos Estados Unidos e firmou as bases da Política da Boa Vizinhança. As iniciais do filme, “FDR”, as mesmas do presidente aspirante a “bom vizinho”, são indicadores dos laços políticos que Rockefeller já tinha com Washington e de suas intenções com a América Latina. Esses aspectos seriam reafirmados com a nomeação de Rockefeller para diretor do OCIAA e pela adoção da estrutura de *Voando para o Rio* (*Flying Down to Rio*, *RKO*, 1933) nos filmes da Boa Vizinhança, servindo como padrão ideológico que possibilitaria a conexão entre os interesses dos industriais e das políticas do Estado.

A história é uma comédia musical que envolve o romance entre o maestro da banda *The Clippers*, Roger Bond (Gene Raymond), e a brasileira Belinha de Rezende (Dolores del Rio). A paixão do maestro pela brasileira faz com que ele seja demitido do trabalho atual e se transfira com toda a banda estadunidense para o Rio de Janeiro, onde consegue uma proposta de trabalho no hotel do pai de Belinha. O

romance entre o estadunidense e a brasileira serve como pretexto para que o mocinho estrangeiro salve o hotel da falência com um grande show. O evento é orquestrado pela música dos *Clippers* e um desfile de aviões pelo céu carioca, que tem *pin ups* dançando sobre suas asas em uma coreografia precisa, realizando o considerado “impossível” e superando a “concorrência local”.

A banda local *Os Turunas*, que toca no *Cassino Carioca*, é considerada pelo *The Clippers* a concorrência local. Quando os *Clippers* vão conhecer o grupo brasileiro, a entrada do cassino onde tocam é cercada com árvores altas e raízes grossas, dando a impressão que o estabelecimento é situado em uma selva. O público do cassino não quer ouvir o *fox-trot*, considerado sem graça, prefere a música conhecida como a *Carioca*. Enquanto *Os Turunas* tocam *A Carioca*, um samba amaxiado, casais locais dançam o ritmo apaixonadamente. Admirados com a destreza e intensidade dos casais, os personagens de Fred Astaire e Gingers Rogers, em sua primeira participação juntos, acham que não poderiam superá-los, mas mesmo assim, gostariam de tentar e mostrar aos brasileiros “alguns passos”. Astaire e Rogers dançam colados, juntando testa com testa como os brasileiros faziam, mas criando uma série de outros passos e movimentos combinados com sapateado, dança de salão e fazendo algo considerado ainda melhor. Em seguida, surge uma baiana mulata cantando, ela tem um lenço amarrado na cabeça e uma cesta de frutas, acompanhada de várias outras baianas brancas e mulatas que dançam com rapazes negros, todos sapateiam. É como uma competição de dança, Astaire e Rogers começam a sapatear também e, por fim, o samba *Carioca* se transforma em *jazz*. Os estadunidenses superaram os brasileiros em seu próprio espaço. A eficiência dos estadunidenses não se restringe só o esse ponto, Roger Bond graciosamente rouba Belinha de seu noivo brasileiro, Júlio Ribeiro (Raul Rolien).

Não por coincidência, *Clippers* é como ficaram conhecidos os aviões da frota da *Pan American Airlines (Pan Am)* que pousavam na

água⁵⁷. No plano dos industriais, o filme selou a união entre a *Pan American Airlines (Pan Am)* e o estúdio de cinema *RKO* (MELGOSA, 2012a, p.249). Merian C. Cooper, um dos “chefões” do estúdio, era também membro da companhia aérea *Pan Am*, que a partir de 1933 começou a expandir suas rotas para as capitais litorâneas da América do Sul (AUGUSTO, 1995, p.356). *Voando para o Rio (Flying Down to Rio, RKO, 1933)* foi ainda precursor de uma nova forma cinematográfica de representar as relações interculturais entre as Américas, cujo modelo seria seguido por inúmeras produções hollywoodianas- e também por produções latino-americanas- que teriam Carmen Miranda como sua epítome (MELGOSA, 2012a, p.249).

Voando para o Rio (Flying Down to Rio, 1933) inaugurou os filmes de Boa Vizinhança e foi lançado com a expectativa de sanar as reclamações do público latino-americano em relação as representações do cinema, que começaram antes da Primeira Guerra Mundial (MENDONÇA, 1999, p.90). Ana Rita Mendonça (1999, p.90) menciona os protestos das revistas de cinema brasileiras sobre os filmes *O inferno verde (The Gateway of the Noon, John Griffith Wray, 1928)*, passado na Amazônia; o estranhamento com a moça carioca de *Uma noiva em cada porto (A girl in every port, Howard Hawks, 1928)*, “Maria Casajuana, com nome, fala e aparência espanhóis”; e da queixa do embaixador brasileiro em Washington sobre “o filme *A moça do Rio (The girl from Rio, Tom Teris, 1927)*, na qual a capital do país é apresentada como uma ‘vila adiantada’”, cuja nativa é uma “selvagem” que nunca viu homem branco, interpretada por Dolores Dei Rio. O embaixador questionou: “É a atenção da Fox com o Brasil, um dos principais mercados estrangeiros” (apud, MENDONÇA, 1999, p.90).

Além dessas manifestações, em 1932 os mexicanos fizeram uma grande revolta contra o filme *A dançarina do Rio Grande (The*

⁵⁷ Também chamados em inglês de “barcos voadores”, os modelos mais comuns foram o Sikorsky S-42, o Martin M-130 e o Boeing 314 (Cf. PAN AM CLIPPER, PBS- Public Broadcasting Service).

girl of the Rio, Herbert Brennon, 1932) da RKO, pedindo sua proibição ao presidente e ameaçando atacar as salas de cinema que o exibisse. Dolores Del Rio e Leo Carrilo faziam parte do elenco (MENDONÇA, 1999, p.91). O mexicano estava apaixonado pela moça, mas era um bandido maligno no estilo *caballero* que acabava sendo preterido por um estadunidense (MENDONÇA, 1999, p.91). *Voando para o Rio* (*Flying Down to Rio*, 1933) veio no ano seguinte. O *Production Code Administration-PCA* regulamentava o *The Motion Picture Production Code*, considerado a Carta Magna da “decência oficial” do cinema. Em 1934, com a entrada oficial de Joseph I. Breen como diretor desse órgão, foi implementada a proibição do uso do termo “*Greaser*” para designar genericamente mexicanos e latino-americanos, forma pejorativa associada à sujeira (INGLIS, 1985, p.377-378; BAUGH, 2012, p.261). Do mesmo modo, foi proibido o uso dos termos *Chink*, *Dago*, *Frog*, *Nigger*, *Spig*, *Wop*, *Yid*, que designavam outras etnias e nacionalidades com a mesma conotação de insulto, o argumento do *Production Code* é que eles causavam complicações para a indústria e ofendiam os clientes dos filmes nos Estados Unidos e, principalmente, nos países estrangeiros (INGLIS, 1985, p.380-382).

Analizando as “definições” sobre latino-americanos criadas no século XIX e descritas por Frederick Pike (1993, p.44-85)⁵⁸, é possível perceber o peso dessas impressões nas representações filmicas do começo do século XX. Pike (1993) assinala o surgimento de alguns estereótipos através literatura e dos relatos de viajantes e aventureiros, produzidos nos Estados Unidos no século XIX, principalmente a respeito do povo mexicano. Os “mexicanos” narrados no século XIX ganharam cada vez mais corpo na literatura e na cultura estadunidense, muito provavelmente pela proximidade geográfica, sempre com indícios de inferioridade econômica e cultural. Como essa era a “imagem” do Outro que tinham até então,

⁵⁸ Sobre as impressões e relatos produzidos no século XIX, ver o capítulo “*Wild People in wild lands: early American views of Latin Americans*” (PIKE, 1993, p.44-85).

gradativamente ela passou a representar toda uma coletividade indiscriminada de “Outros”, notadamente, aqueles que ficariam conhecidos como os latino-americanos.

As principais percepções os denotavam como “morenos”, “ignóbeis” de “faces brutas”, “chapéus largos” e “rostos desprezíveis cobertos de pelos”, um povo “depravado, indolente, não confiável, desonesto, covarde, servil, ignorante, supersticioso e sujo”, “primitivo”, em condições miseráveis e moral desprezível, subdesenvolvido intelectualmente, anarquista, sem respeito pela propriedade pessoal, corrupto, “irremediavelmente inepto e caótico em suas práticas econômicas como em suas políticas”⁵⁹ (PIKE, 1993, p.49-51, 69, tradução nossa). Também eram associados com a irracionalidade, impulsividade, imprevisibilidade, sexualidade e luxúria, características que comprometiam sobremaneira sua moral e respeitabilidade, pois não estavam habilitados a controlar seus “impulsos sexuais” e por isso eram “adúlteros” (PIKE, 1993, p.56). Embora os anos tenham se passado, já no século XX em meados de Boa Vizinhaça, as opiniões em relação ao povo, à cultura e ao território latino-americano, circundavam em grande medida as impressões que vinham do século anterior.

Ao criar representações mais positivas do Brasil, *Voando para o Rio* (*Flying Down to Rio*, RKO, 1933) rompeu com um padrão essencialmente negativo de representação e alavancou a reconceitualização de uma identidade latino-americana (cinematográfica). Nesses termos, a leitura desse filme sobre a América Latina veio marcada pela justaposição da ideia do primitivismo com motivos modernistas, em uma composição que os agrupava como fragmentos de uma mesma identidade (MELGOSA, 2012a, p.250). A nova percepção trazida por *Voando para o Rio* (*Flying Down to Rio*, 1933) substituiu gradualmente o estereótipo de uma América Latina abjeta, por outro exotizado. Isso não representou o abandono dos estereótipos, mas indicou a percepção que de que os

⁵⁹ “(...) *hopelessly inept and chaotic in their economic practices as in their politics*” (PIKE, 1993, p.69).

modelos de racialização pré-estabelecidos não iriam favorecer os Estados Unidos em suas ambições de aumentar o controle sobre o mercado, o trabalho e as matérias-primas do hemisfério (MELGOSA, 2012a, p.251). A presença dos palcos e cabarés introduzida por *Voando para o Rio* (*Flying Down to Rio*, 1933), funcionava como um microcosmo das relações entre Estados Unidos e América Latina e facilitava a absorção das diferenças criadas (MELGOSA, 2012a, p.251). A forma que o filme representou a América Latina, atribuindo-lhe valor como parceira dos Estados Unidos, sua narrativa e os temas utilizados, foram referência para mais de oitenta filmes produzidos entre 1939 e 1947, os anos em que os musicais hollywoodianos estouraram na América Latina.

O modelo narrativo centrado nos cabarés e no flerte entre Estados Unidos e uma sedutora América Latina, seria um guia fundamental dos musicais estrelados por Carmen Miranda, sendo ela mesma a grande protagonista da intersecção entre o primitivismo e o luxo dos espetáculos da indústria do entretenimento. Por outro lado, sem dúvida podem ser percebidas semelhanças físicas, psicológicas e comportamentais entre os sujeitos narrados no século XIX, com a imagem e com o caráter dos personagens latino-americanos (re) apresentados nos filmes de Carmen Miranda já nos anos 1940. Mais que sujeitos latino-americanos, estas narrativas justapostas criaram paisagens e sensações de uma América Latina.

2.4 Carmen Miranda, epítome dos Latino-americanos em cena

Em meados dos anos 1940, os estereótipos já conhecidos de depreciação e menosprezo, tinham se reestabelecido em Hollywood como a abordagem padrão dos latino-americanos (PIKE 1993, p.29). Representados essencialmente pelas eletrizantes personagens de Carmen Miranda, ela incorporava a sensualidade e a falta de inibição que alimentava as fantasias dos estadunidenses. Fora das telas, o consenso era que os latino-americanos não teriam muito a oferecer além de seu corpo, servindo “como parceiras sexuais dos yankees

exploradores e como funcionários não qualificados para as empresas americanas”⁶⁰ (PIKE, 1993, p.29, tradução nossa).

Principalmente as mulheres latino-americanas, eram reconhecidas somente enquanto objeto de desejo e fruição. Tão exóticas quanto a própria ideia de América Latina, essas mulheres podiam satisfazer os desejos proibidos dos homens e impróprios para as mulheres brancas e estadunidenses, geralmente retratadas nos filmes como loiras de olhos azuis. A canção “*Rum e Coca-Cola*” (1944) das *Andrews Sisters*⁶¹, veiculada em fins da Boa Vizinhança, ratifica o paradigma vigente nos últimos filmes de Carmen Miranda, particularmente em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), que as latino-americanas eram brinquedos sexuais dos estadunidenses e que elas gostavam muito disso. De acordo com a letra das *Andrews Sisters*, além do “amor tropical” que poderia durar a noite toda, os latino-americanos não teriam outra utilidade, “eles tinham que ser mantidos em seu lugar, ‘para ganhar o dólar ianque’”⁶² (PIKE, 1993, p.291, tradução nossa).

(...)

Desde que os ianques vieram a Trinidad
Eles deixaram todas as meninas doidas
As meninas dizem que eles as tratam bem
Fazem de Trinidad o Paraíso

(....)

Bebendo Rum e Coca-Cola
Desça até o Ponto Koomahnah
Ambas, mãe e filha
Trabalhando pelo dólar ianque
Lá fora na praia Manzanella
Romance do soldado com a bonita nativa

⁶⁰ “*But when it came to real-life usefulness, Latin had little to offer except as sex kittens for Yankee rovers and unskilled employees for American firms*” (PIKE, 1993, p.291).

⁶¹ Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=zGxL2uNr7bk> >.

⁶² “(...) *Beyond that, they had to be kept in their place, ‘working for the Yankee dollar’*” (PIKE, 1993, p.291).

Durante a noite toda, fazer amor tropical
 No dia seguinte, sentar no sol quente e se
 refrescar (...) ⁶³ (ANDREWS SISTERS, *Rum
 and Coca Cola*, 1944, tradução nossa).

No entanto, que trabalho é esse que sujeita mãe e filha a passarem a noite toda fora, agradando soldados estadunidenses regados a Rum e Coca-Cola? O paraíso tropical é feito de jovens ninfetas, e outras nem tanto (como as mães das moçoilas), que sorriem, dançam e ficam loucas pelos estrangeiros que chegam na ilha. De acordo com a música, a causa desse frenesi talvez seja a sexualidade tão aflorada das mulheres latinas ou simplesmente porque estão desesperadas pelos dólares estadunidenses. Mas elas fazem os gastos valerem a pena, pois quando se faz “o amor tropical”, é como se todo dia fosse “véspera de ano novo”. A canção levanta outro ponto fundamental, que países como Trinidad ou toda a América Latina, somente se tornaram o “Paraíso” pelo reconhecimento dos Estados Unidos, pois é a sua presença – positivada pela canção – que dá valor ao Outro e ao seu espaço. São os soldados estadunidenses (G.I.) que fazem as mulheres latino-americanas felizes, eles as tratam bem, mesmo que na verdade elas queiram o seu dinheiro.

Em “Vigiar e Punir”, Michel Foucault (1999) argumenta que é precisamente sobre o corpo que o poder social é mais intensamente exercido pela sociedade ocidental. No caso de Carmen Miranda, e também de outras artistas, a latinidade seria definida principalmente a partir de seu corpo, moldado para ser sensual. A necessidade de deixar o abdômen, os braços e o colo sempre à mostra, a boca e as longas unhas sempre rubras, o sorriso convidativo no rosto, indicam uma

⁶³ “(...) *Since the Yankee come to Trinidad/ They got the young girls all goin' mad/ Young girls say they treat 'em nice/ Make Trinidad like Paradise/ (...) Drinkin' rum and Coca-Cola/ Go down Point Koomahnah/ Both mother and daughter/ Workin' for the Yankee dollar/ Out on Manzanella Beach/ G.I. romance with native peach/ All night long, make tropic love/ Next day, sit in hot sun and cool off*” (ANDREWS SISTERS, 1944). Disponível em: <<http://letras.mus.br/andrews-sisters/699392/>>.

“perda da autonomia” sobre sua autoimagem e sobre o próprio corpo, que não poderia ser apresentado nas telas de outro modo. Segundo F. Pike (1993, p.291), nos anos 1940 Carmen Miranda era quem melhor representava os estereótipos de uma abordagem padrão dos latino-americanos no cinema de Hollywood.

Com a sua sexualidade e falta de inibições, os latino-americanos (como retratados nestes veículos pela “*Brazilian Bombshell*” Carmen Miranda tal qual em *Weekend in Havana* e *That Night in Rio*), davam um certo tempero para as vidas idealizadas dos estadunidenses⁶⁴ (PIKE, 1993, p.291, tradução nossa).

O corpo de Carmen Miranda representava o ápice da experiência de prazer tropical e nele residia seu poder, pois provocava reações carnavais e anulava a capacidade dos homens pensarem coerentemente. O pequeno espaço de seu abdômen que ficava à mostra, era suficiente para lembrar os espectadores das zonas erógenas situadas logo abaixo. O discurso focado nos movimentos ondulantes e “exóticos excessos de seu corpo”, permeou a imprensa desde sua chegada na Broadway e ganhou continuidade no cinema hollywoodiano. A publicidade que a cercava lhe retratava como uma espécie de “animal exótico importado de um lugar tropical”, cuja coreografia era frequentemente descrita como “onda de movimento atraentes e gestos sedutores”⁶⁵ (OVALLE, 2006, p.86). Em uma biografia sobre Carmen Miranda da *Paramount*, produzida pelo estúdio para incorporar o material publicitário do filme *Morrendo de Medo* (*Scared Stiff*, 1953), eles mesmos afirmam não conseguir encontrar palavras que façam sentido para explicá-la:

⁶⁴ “*With their sexuality and lack of inhibitions, Latin-Americans (as portrayed in such vehicles for “Brazilian Bombshell” Carmen Miranda as Weekend in Havana and That Night in Rio), supplied a certain spice to the fantasy lives of Americans*” (PIKE, 1993, p.291).

⁶⁵ “*(...) as a sort of exotic animal imported from a tropical locale. (...) as a flurry of enticing movement and seductive gestures*” (OVALLE, 2006, p.86).

Em primeiro lugar, há o impacto nos olhos causado pelos trajes de Carmen, sempre bárbaros e brilhantes, mas quase sempre cobrindo-a inteiramente, com exceção de um espaço entre a sétima costela e um ponto acima da linha da cintura. Em segundo lugar, tudo o que o espectador masculino espera que ela esteja dizendo com uma piscadela, é facilmente visível à um quilômetro de distância. Caso alguém ainda não tenha entendido, Carmen desenvolve a ideia com suas mãos unicamente expressivas ⁶⁶ (Paramount, apud OVALLE, 2006, p.86, tradução nossa).

Desse modo, Carmen Miranda pode ser enquadrada como um “espetáculo do desejo masculino”, dentro do que preconiza Laura Mulvey a respeito do olhar masculino nos filmes de Hollywood. O trecho acima denota a ideia de um magnetismo que Carmen causava sobre os homens, e por extensão sobre os Estados Unidos, que a observam e estavam à espera de um olhar que confirmasse a disponibilidade para participar de suas fantasias (OVALLE, 2006, p.87). A voz musical canalizava os movimentos sinuosos do quadril e das mãos, unindo tudo em um “espetáculo do excesso: de joias, de expressões, de sexualidade” (OVALLE, 2006, p.87-88). Mas ao mesmo tempo em que era “brilhante”, não deixava de ser taxada de “bárbara”, evidenciando o entre-lugar que ocupava para a cultura estadunidense.

Provavelmente pela ideia da sexualidade a florada, que estava associada a sua performance, frequentemente os figurinos,

⁶⁶ “First, there is the impact on the eye of Carmen’s costumes, always barbaric and brilliant, but nearly always covering her thoroughly with the exception of a space between the seventh rib and a point about the waistline. Second, what the male spectator hopes she means with a flicker of her eyes is easily visible at the distance of one kilometer. In case anybody has missed the point, Carmen develops the idea with her singularly expressive hands” (PARAMOUNT, apud OVALLE, 2006, p.86).

coreografias e números musicais de Carmen Miranda eram sujeitos aos escrutínios do *Production Code Administration-PCA*, pois eram considerados uma potencial ameaça ao “bom gosto” e à “decência” (OVALLE, 2006, p.88). Eles alegavam que os “‘movimentos indecentes’ poderiam sugerir ou representar ‘ações sexuais ou paixões indecentes’”⁶⁷ (OVALLE, 2006, p.88). A saia do primeiro figurino usado por Carmen Miranda em *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)* causou complicações perante a censura, por conta dos recortes abaixo da cintura que expunham a lateral dos quadris.

A figurinista desse filme foi Gwen Wakeling, e de acordo com Martha Gil-Montero (1989, p.137), foi chamado de “o traje mais ousado de uma estrela desde o advento do Código de Censura Hays”. Em um memorando interno do estúdio, foi explicado que a equipe do figurino havia conseguido fotos dos trajes originais ainda mais ousados, e como havia a necessidade de manter o máximo de fidelidade, a saia havia sido autorizada, mas Gil-Monteiro (1989, p.137) enfatiza que “é claro que as baianas de Hollywood nunca foram fiéis ao original”. O figurino de *Entre a Loura e a Morena (The Gang’s All Here, 1943)* também gerou várias negociações entre a Fox e o *Production Code Administration-PCA*, principalmente a respeito dos figurinos de Carmen Miranda, apesar de não se preocuparem com os trajes das coristas que eram bastante reveladores (OVALLE, 2006, p.106). Como avalia P. Ovalle, “assim como a atenção obsessiva aos seus figurinos, a chegada de Miranda nos filmes de Hollywood exotizava seu corpo para o consumo do *mainstream* estadunidense”⁶⁸ (OVALLE, 2006, p.89).

Com o tempo, novos elementos ancoraram na baiana de Carmen, os figurinos ficaram mais sofisticados e se transformaram, dando particular destaque às belas pernas, que viriam a ser

⁶⁷ “(...) ‘indecent movements’ might suggest or represent ‘sexual actions or indecent passions’” (OVALLE, 2006, p.88).

⁶⁸ “Like the obsessive attention to her costuming, Miranda’s arrival in Hollywood films exoticized her body for a mainstream American consumption” (OVALLE, 2006, p.89).

evidenciadas pela profunda fenda na saia que ia até a altura da coxa. O modelo inicial de sua baiana consistia em uma saia longa, com a cintura alta, ajustada no quadril e ampla nos pés, o suficiente para flutuar com seus rodopios do samba. O novo modelo foi provavelmente inspirado nos trajes caribenhos ou rumbeiros, e começou a aproximar-se desse estilo apenas em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), quando são introduzidos os babados nas bordas da saia e um nó decorativo no cós. Em *Minha Secretária Brasileira* (*Springtime in the Rockies*, 1942), a saia de Carmen ganha uma discreta fenda, em uma saia envelope muito similar em cores e modelagem à versão usada pelas dançarinas no filme de Havana. Mas é em *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*, 1943) e *Serenata Boêmia* (*Greenwich Village*, 1944) que o modelo evidenciando as pernas se estabelece em níveis mais sensuais. Ao contrário do que se imagina, este modelo de saia curta na frente e com muitos babados não foi introduzido por Carmen Miranda, ele já havia sido usado por Betty Grable em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*), enquanto dançava uma conga em pleno espaço rural na Argentina.

Em *Alegria, Rapazes!* (*Something For The Boys*, 1944), a última performance musical de Carmen Miranda no filme apela ao extremo para o a “sensualidade latino-americana”, deixando seu corpo ainda mais disponível aos expectadores. A saia de sua baiana estilizada transforma-se em uma cauda na parte traseira, deixando suas pernas totalmente expostas em um short mínimo inteiramente de paetês. Para não haver dúvidas de que ainda era a personagem conhecida, o quadro se completa com o turbante de frutas, muitos tambores batucando e sombras artificiais de palmeiras e hibiscos ao fundo verdes e vermelhas. Assim como em outros filmes, quando não está vestida de “baiana” para os shows, o figurino de suas personagens oscila entre o ultra-colorido, modelagens pouco convencionais e o exagero, recuperando referências dos trajes que lhe deram fama.



Figura 7- Chiquita Hart (Carmen Miranda) cantando *Samba-Boogie*, em *Alegria, Rapazes!* (*Something For The Boys*, 1944). Fonte: Reprodução de *Alegria, Rapazes!* (*Something For The Boys*, 1944).

Nesse período, os códigos cinematográficos limitavam os personagens latino-americanos essencialmente aos números musicais (SHOHAT, STAM, 2006, p.331), os quais eram representados sob uma gramática narrativa que os definia como “*entertainers*” ou “*clowns*” (HALL, 1981, p.40). Dotados do “bom humor” e “graça física”, os *entertainers* estavam à serviço de seus bons vizinhos do norte, sempre prontos a dar um show (HALL, 1981, p.40), porém, em um espaço concedido e controlado pelos estadunidenses. Adorno e Horkheimer (2006, p.116) preconizam que no âmbito da indústria cultural, o “rir-se de alguma coisa” é sempre uma forma de ridicularizar aquilo que não está na consolidação dos costumes, como uma “paródia da humanidade” realizada por mônadas entregues ao seu próprio prazer.

A partir da estrutura do musical, configurava-se um espetáculo da diferença que favorecia e naturalizava a divisão de trabalho por etnia dentro e fora das telas. Relativamente “realista”, quando considerado dentro de uma perspectiva em que eram vislumbrados como seres exóticos, somente nesse “âmbito decorativo da dança e da música” os latinos seriam toleráveis (SHOHAT, STAM, 2006, p.331-332). Consoante Ella Shohat e Robert Stam,

O musical, desse modo, distribuiu seus “espaços” narrativos em termos étnicos e nacionais, homologando atitudes segregacionistas em toda a sociedade (...). Nesse sentido, o musical chamou a atenção para a presença de povos marginalizados, que, de outra maneira, não seriam permitidos no espaço do “real” (assumidamente “branco” e euro-americano), sem nunca lhes contemplar com a igualdade de reconhecimento (SHOHAT, STAM, 2006, p.332).

Essa forma de racismo era “institucionalizada” pelos mecanismos internos da indústria hollywoodiana e do setor dos musicais, e propagada pelas representações dos estereótipos. Nesse sentido, a produção da diferença era manipulada pela estética, pelas atitudes, caracterização dos personagens e pela distribuição de papéis. A citação desses papéis filme após filme, de certo modo licenciava o tratamento desigual para os latino-americanos enquanto artistas e personagens, pela própria condição da indústria cinematográfica hollywoodiana como portadora de um domínio cultural. Mas nessa conjuntura existia uma dicotomia ainda maior que Estados Unidos e América Latina, tratava-se da separação entre os países desenvolvidos e os demais. Jung Xing (2009, p.133) ao debater a presença dos asiáticos no cinema de Hollywood, levanta três formas de práticas de representação na dimensão dos atores, que institucionalizaram a diferença em Hollywood: segregação dos papéis, estratificação dos papéis e delimitação dos papéis (XING, 2009, p.133). Esse tratamento implicava na criação da diferença e no distanciamento do Outro e era

aplicado a diversas etnias, não apenas aos asiáticos, sendo observadas também junto ao elenco latino-americano, especialmente no período em que a atuação de Carmen Miranda está circunscrita.

A segregação de papéis significa que Carmen Miranda não poderia atuar como outra personagem que não fosse latino-americana, por outro lado, não havia problema que estadunidenses interpretassem latino-americanos. Essa dinâmica representava um “*double standard*” (XING, 2009, p.135), “dois pesos e duas medidas”, uma regra injusta que vale para algumas pessoas e para outras não. No cinema, o nome das personagens de Carmen Miranda já deixava claro a ideia de origem. Em seus filmes a Pequena Notável foi: Carmen, Carmen Navarro, Rosita Rivas, Rosita Murphy, Rosita Cochellas, Chiquita, Dorita, Princesa Querida, Marina Rodrigues, Chita Chula e Carmelita Castinha, e como afirma A.R. Mendonça:

Afora salões e paetês, indispensáveis para o acesso da baiana a Hollywood, deleitando brasileiros satisfeitos com uma epidérmica modernidade, tudo mais era diferença equivocada junto a Carmen Miranda. Mantendo a costumeira indistinção norte-americana em relação aos países da América Latina, Carmen podia se chamar Rosita, Dorita, Chiquita, Chita, Querida ou Carmen-que ela jamais deixaria de ser não somente por causa de sua exuberante personalidade, mas pela tipificação que o cinema promove, especialmente nos filmes musicais. Brasileira ou cubana, latino-americana simplesmente, importava contrastá-la com os norte-americanos (MENDONÇA, 1999, p.98).

A personagem de Carmen Miranda que chegou mais perto de uma “genética” do hemisfério norte foi Rosita Murphy, do filme *Minha Secretária Brasileira* (*Springtime in the Rockies*, 1942), filha de um pai irlandês que abandonou a mãe brasileira. Entretanto, a

ascendência irlandesa pouco lhe rende frutos no escalão civilizatório, já que para o imaginário estadunidense da época, como preconiza Tânia da C. Garcia (2004, p.165), este país era associado a uma área afastada da urbanização e da civilização, quase selvagem. O perfil de cidadã de “segunda classe” se completa quando se descobre que Rosita é “imigrante, sem profissão definida, mulher e só” (GARCIA, 2004, p.165). Outra personagem de Carmen Miranda que flertou com a civilização foi Carmen Navarro no filme *Copacabana* de 1947, após o fim da Política da Boa Vizinhança. Carmen Miranda interpreta uma cantora brasileira, que é obrigada pelo empresário e namorado a se passar por uma francesa, Mademoiselle Fifi. Ao se passar pela francesa, a personagem perde o controle sobre sua autoimagem, a autonomia sobre seu corpo e se submete à vontade de outros, que lhe valorizam apenas com a mudança de identidade. Em *Copacabana* (1947), o público e os empresários preferem a “fictícia” francesa à burlesca brasileira.

A estratificação de papéis corresponde ao fato de que o papel principal não era dado a Carmen. Para Xing (2009, p.135), essa prática corresponde à horizontalização da segregação. Entre 1940 a 1945, por mais que sua imagem aparecesse impactante nos cartazes dos filmes, Carmen não passava de uma coadjuvante. Notadamente, nas suas primeiras participações no cinema hollywoodiano, sua presença estava destinada a criar uma atmosfera cinematográfica étnica. A participação em *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)* ilustra precisamente esse intuito de criar uma ambientação latina. Nessa ocasião, Carmen Miranda havia se tornado algo como uma unanimidade no gosto dos estadunidenses de “latino-americanidade”. O que os produtores da *Fox* perceberam como um ponto de encontro entre as américas, que seria suficiente para agradar os paladares dos Estados Unidos e da América Latina. Principalmente, considerando que nenhum membro do elenco havia deixado os Estados Unidos para ir filmar na Argentina, pois o filme inteiro havia sido “rodado nos estúdios de Hollywood” e as cenas de Carmen em Nova York (GIL-MONTERO, 1989, p.103). Contudo, nesse filme Carmen ainda não ultrapassa os limites do espaço mítico latino-americano criado no

cinema, devidamente autorizado, ilustrado e emoldurado pelo palco de um cabaré, atuando apenas como ela mesma.

O papel principal de “mocinha” nos musicais geralmente era dado a alguma loira de olhos claros, tais como Alice Faye ou Betty Grable, e somente esse amor se concretizava, ao passo que as relações amorosas das personagens de Carmen Miranda sempre envolviam grandes fiascos e homens do tipo pilantra. Desse modo, expressando a sexualização do racismo, pois Carmen Miranda- representando todas as latino-americanas-, é a mulher por quem os homens não se apaixonam, apenas usufruem.

A delimitação dos papéis se dá no âmbito numérico e dimensional. Além do número reduzido de personagens caracterizados como “étnicos”, a repetição dos papéis que insistiam nos estereótipos e clichês limitavam o desenvolvimento dimensional e estético dos personagens (XING, 2009, p.136-137). Até a Segunda Guerra Mundial, o modelo de representação dos latino-americanos no cinema estadunidense baseava-se principalmente em dois modelos míticos, o *greaser* e o *Latin lover*. Os *greasers*⁶⁹ eram na maioria homens de pele escura, mestiços, bandidos vis de moral questionável, suas mulheres eram rústicas, sensuais e submissas (OVALLE, 2006, p.43). Eles habitavam “vilarejos de fronteira, cheios de camponeses preguiçosos, vigiados pela milícia local” (MENDONÇA, 1999, p.90). Em meados da década de 1920, os latinos de pele clara que afastavam-se do padrão *greaser* ganharam novas oportunidades no cinema, interpretando personagens que seriam “naturalmente” passionais, sensuais e muito sedutores, os *Latin lovers*, características que eram enfatizadas quando comparados às contrapartes anglo-saxãs.

Em geral, na era do cinema clássico, perpetuou-se a apresentação dos personagens latino-americanos principalmente pela sexualidade, infantilidade ou agressividade. Ao retratar os homens latinos como repugnantes, desprezíveis ou lastimáveis, ainda que belos

⁶⁹ Vários filmes levavam o termo no título: *Tony, the Greaser* (1911), *The Girl and the Greaser* (1913), *The Greaser's Revenge* (1914), *Bronco Billy and the Greaser* (1914), *The Greaser* (1915) (BENDER, 2003, p.xiv).

quando faziam o estilo “amante latino”, Hollywood reforçava a mensagem que as mulheres latinas precisavam ser salvas pelos homens “brancos”, implicitamente os estadunidenses, pois assim se enxergavam (OVALLE, 2006, p.44).

As personagens de Carmen Miranda eram sensuais de uma maneira exótica e permissiva, espalhafatosas, temperamentais, irracionais, agressivas e, sempre, uma derivação da sua baiana. Nos Estados Unidos, a ligação entre Carmen Miranda e a caracterização das suas personagens como a baiana estilizada, fez com que tanto o seu traje como os demais trajes de baiana, ficassem conhecidos como “Carmen Miranda look” (GIL-MONTERO, 1989, p.63). Quando tinha um par amoroso era do tipo trapaceiro, jogador ou gigolô e queria lhe tirar vantagem. Mas além dos latinos, também os parceiros estadunidenses queriam enganá-la ou aproveitar-se de seus talentos. Em *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), o namorado estadunidense Larry quer ficar com a personagem de Carmen Miranda e flertar com outras mulheres ao mesmo tempo; em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941) ela namora um jogador e gigolô cubano, que na verdade nasceu nos Estados Unidos; em *Minha Secretária Brasileira* (*Springtime in the Rockies*, 1942), seu patrão estadunidense a usa para fazer ciúmes na ex-namorada.

Apesar de o discurso depreciativo ser predominante nos filmes, cabe lembrar que não foi o único a ser veiculado, e que tais narrativas não foram exclusivamente unilaterais ou unívocas. De forma que em alguns momentos, abriu-se espaço para investidas que contestavam ou mesmo satirizavam os estereótipos e as percepções estadunidenses. Mas se as personagens de Carmen Miranda eram cômicas e risíveis ao público estadunidense, era justamente pelo papel que lhes parecia ridículo. Aos estadunidenses parecia um tanto quanto absurdo usar turbantes altíssimos repletos de frutas, penas, flores, borboletas ou qualquer outra coisa que chamasse atenção, tanto que no filme *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's all Here*, 1943), Carmen é comparada a uma árvore de natal na canção “*The Lady in The Tutti-Frutti Hat*”. Sua conduta e caracterização eram entendidos como exemplos negativos, por corresponderem ao oposto da autoimagem

positivada dos Estados-Unidos de racionalidade, disciplina, correção e caráter (Cf. FERES, 2004, p.43).

2.5 O gênero musical

Os gêneros são “atos discursivos”, destinados a reforçar uma leitura particular ou pelo menos diminuir as chances de outras interpretações, devem ser entendidos como chaves de entendimento direcionadas ao público, que desvelam os códigos simultaneamente transmitidos nos filmes (ALTMAN, 1989, p.5). Por sua vez, os filmes somente adquirem sentido, na medida em que se baseiam em certos padrões de reconhecimento que guiarão o público. Assim, cada gênero produz um conjunto específico de textos e intertextos, que são sequencialmente criados dentro dos mesmos moldes, como citações contínuas e levemente reformuladas que enfatizam ou reprimem certas relações. De acordo com Rick Altman (1989, p.4), esse procedimento habilita os espectadores a compreenderem as mensagens e significados dos filmes de maneira sistematizada, de modo que a atribuição de um gênero equivale ou substitui o processo de interpretação e atribuição de sentidos realizado por uma comunidade, o que deixa pouco espaço para a atuação interpretativa dessa última. Por esse ângulo, os gêneros são agentes de um projeto ideológico, cuja função é “controlar as reações do público a qualquer filme, fornecendo o contexto em que os filmes devem ser interpretados”⁷⁰ (ALTMAN, 1989, p.4, tradução nossa).

Mas é preciso ter a clareza que os textos filmicos só adquirem sentido na relação com o público e na forma como ele os recebe (ALTMAN, 1989, p.3). Sobremaneira, que o público não é passivo e não se pode simplesmente imprimir as mensagens da indústria cultural e da comunicação em massa sobre ele, “há o tecido complexo das relações sociais que interferem na relação emissor-receptor” (MORIN,

⁷⁰ “(...) *To control the audience's reaction to any specific film by providing the context in which that film must be interpreted*”(ALTMAN, 1989, p.4, tradução nossa).

1997, p.187). Todavia, esse trabalho se dedica a analisar como esses sentidos emergiram dos filmes e constituíram narrativas identitárias, sem a preocupação imediata com a recepção desses textos naquele contexto, mas com a consciência de que essas produções ainda ecoam no presente. Portanto, cabe ressaltar que os gêneros fílmicos são igualmente penetrados pelas tensões históricas e sociais, constituindo-se através dessas e ocultando os mais diversos conteúdos (STAM, 2000, p.14). Como pode ser observado no caso dos filmes musicais chamados “*Latin films*” ou “*South-of-the-Border*” dos anos 1930 e 1940, explicitamente ligados a certas políticas e interesses da indústria estadunidense, que por conta da repetição temática passaram a caracterizar um subgênero.

Os filmes musicais tiveram grande participação nos lucros dos estúdios nas décadas de 1930, 1940 e 1950 e por isso recebiam considerável atenção e investimentos dos estúdios. Os musicais eram muito populares entre os espectadores, eles serviam como entretenimento para os maiores feriados e como plataforma para lançar novas estrelas e produtos. Os custos dessas produções eram altos e deveriam mostrar os avanços tecnológicos da indústria e efeitos especiais (COHAN, 2002, p.3). A presença constante de certas estrelas, auxiliava os estúdios a criarem sua marca na indústria, eram elas a atração principal e o diferencial dos filmes. Sua presença era tão proeminente, ao ponto delas caracterizarem as fases de cada estúdio e suas histórias. Os musicais da *Twentieth Century Fox* da década de 1940 eram projetados para estrelarem essencialmente Alice Faye, Vivian Blaine, Betty Grable e Carmen Miranda, e eles eram elaborados com a intenção de destacar as habilidades especiais de cada uma das artistas (COHAN, 2002, p.12).

O sistema de produção hollywoodiano que operava em formato industrial, permitia que unidades de produção se dedicassem exclusivamente ao gênero musical (COHAN, 2000, p.10). À medida que os musicais se consolidavam, principalmente na *Fox* e na *MGM*, os maiores investimentos e a parte criativa dos filmes se voltavam aos seus números musicais (COHAN, 2000, p.10-11). Havia também o incentivo à inovação artística e à experimentação técnica, a fim de

realizar as visões dos diretores nas performances musicais (COHAN, 2000, p.10-11). Isso valorizava a participação de Carmen Miranda, antes de tudo uma cantora e artista de palco, ela ganhava destaque em cenários elaborados e idílicos, geralmente acompanhada de dançarinos muito bem paramentados e coreografados.

Cada musical deveria parecer uma novidade, todavia, dentro da forma genérica que conservava sua caracterização no gênero, pois seu valor como produto industrial era assegurado precisamente pela estandardização, assinalada pelos números musicais. Dessa forma, a inovação ficava a cargo dos artistas, dos figurinos, das coreografias, cenários e do pessoal envolvido em planejá-los e filmá-los (COHAN, 2000, p.11). O enredo era secundário em muitos musicais, assim, a *South-of-the-border craze* e a mania de estilos de dança sul-americanas representava uma possibilidade de inovação temática para os filmes (COHAN, 2000, p.11). A *Fox* e *MGM* exploraram amplamente os estilos musicais latinos e a popularidade das *big bands* nos cenários e coreografias de seus musicais da década de 1940 (COHAN, 2000, p.10).

Os filmes musicais criavam uma sensação prazerosa de coparticipação daquele espetáculo idílico. O que agradava o público era a fantasia, justamente porque estava inserida em contextos com os quais podiam se identificar. De uma forma ou de outra, os cabarés, cassinos, grandes shows e as viagens à América Latina faziam parte do universo estadunidense, fossem para aqueles que realmente frequentavam esses lugares, ou através de publicidades e notícias em revistas e jornais que lembravam constantemente a população de sua existência (COHAN, 2002, p.3). Entretanto, tais prazeres não estavam ao alcance de todos e os filmes paradisíacos com Carmen Miranda eram uma forma dessa população fruir. Esse efeito era intensificado com os movimentos de câmera durante as performances musicais, que transformavam o discurso dos artistas em uma abordagem mais direta aos espectadores, causando a sensação de realidade.

Os artistas cantavam e dançavam diretamente para a câmera, como se estivessem falando com o espectador, ou com uma plateia que é mostrada em algum momento do espetáculo diegético. Em

contrapartida, durante as narrativas genéricas os artistas são encarados sempre indiretamente, a investida da câmera vem em ângulo, criando um limite espacial da diegese (FEUER, 1993, apud COHAN, 2000, p.12-13). A constante transição entre o discurso indireto realista da história e o discurso direto da performance musical, provocava no público espectador certa confusão de sentidos, posto que acreditavam estar testemunhando nas telas expressões da autenticidade e do talento das estrelas, independentes da mediação da narrativa ficcional cinematográfica (COHAN, 2000, p.13).

Partindo do ponto de vista de um discurso realista, os elaborados números musicais seriam impossíveis ou irreais quando contradizem a lógica, o espaço e a temporalidade da trama criada. Assim, como um recurso para adequar os espetáculos a lógica interna do universo criado na diegese, a construção dos filmes musicais repetidamente fazia citações do *show business*, de seus cenários e instituições. Frequentemente, artistas desse meio eram levados para Hollywood e atrações que faziam na Broadway eram utilizadas como inspiração para roteiros (CARDOSO, 2012, p.35). Os filmes de Carmen Miranda sempre seguiam esse estilo, a inserindo na trama como uma artista de cabaré, caso de *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*, 1943), *Quatro Moças num Jeep* (*Four Jills in A Jeep*, 1944) e *Sonhos de Estrela* (*Doll Face*, 1945), ou como alguém que de repente se encontra na posição e em espaço que possibilitam fazer um show, como ocorre em *Minha Secretária Brasileira* (*Springtime in The Rockies*, 1942) e em *Alegria, Rapazes!* (*Something for the Boys*, 1944). A atmosfera do cabaré tornou-se um cenário extremamente explorado nos musicais desse período e que se tornou um considerável vetor de significados.

Ciro Flamarion Cardoso (2012, p.40), norteando-se pela teoria semiótica, afirma que nos musicais existe uma introdução do texto dentro do texto, uma metalinguagem. Os números musicais são como uma encenação dentro da encenação. A princípio, as cenas em que a trama se desenvolve são as “representações da vida real”, o “texto”

habitual dos filmes, enquanto os números musicais (cantados e dançados) são como uma outra forma de espetáculo dentro do primeiro espetáculo, que beira a irrealidade. Flamarion Cardoso (2012, p. 42) aponta que o contraste repetido entre estas imaginadas doses de realidade e irrealidade, tem o efeito de “acentuar, na recepção dos filmes, o efeito de realidade”.

Alguns críticos afirmam que os filmes musicais abandonam os sentidos implícitos em detrimento do entretenimento e das performances musicais, ou que a “ação” do filme acontece principalmente nas partes “não musicais”, sendo que as danças e canções mais comentam e estabelecem “um clima”, que propriamente narram (CARDOSO, 2012, p.34). Ao contrário destes, aqui se opta pela abordagem que o musical introduz suas mensagens de uma forma que atinge até mesmo aqueles que não estão dispostos a realizar um processo consciente de interpretação (ALTMAN, 1989, p.32). Muitas vezes, os filmes musicais com seus números e cenários extravagantes eram mais significativos e falavam mais diretamente ao público, do que outros gêneros (COHAN, 2002, p.3).

No gênero musical as mesmas configurações são repetidas incessantemente com mudanças apenas no contexto, sendo a repetição desses padrões a chave da inserção de sentidos dos filmes musicais hollywoodianos. Rick Altman anota que os números musicais com canção e dança que parecem gratuitas expressões de entretenimento, são instrumentais na atribuição da estrutura e de sentidos do filme e somente quando se identifica seu funcionamento, é que se pode entender a função do filme (ALTMAN, 1989, p.27). Richard Dyer e Jane Feuer igualmente se concentram nos mecanismos ideológicos dos filmes musicais, imersos em suas temáticas aparentemente “bobas” e descomplicadas. Dyer (apud COHAN, 2002, p.17) afirma que o “escapismo” dos musicais é um indicador do que seria a utopia para aquele contexto histórico, demonstrando como muitas das inadequações sociais são abordadas ou ignoradas através delas. Sob essa égide, o “musical oferece um mundo utópico em abundância, energia, transparência e comunidade, no espaço das inadequações

cotidianas da escassez, exaustão, monotonia, manipulação e solidão” (SHOHAT, STAM, 2006, p.318).

De acordo com Richard Dyer (2002, p.20), os musicais criam uma realidade alternativa que funciona como um escape dos problemas da vida cotidiana e das inadequações sociais, e realiza virtualmente os desejos, apresentando mundos utópicos construídos por códigos de afeição, ao nível da sensibilidade. Para o autor, o entretenimento tem a capacidade de apresentar sentimentos complexos ou desagradáveis de uma forma simples e sem as ambiguidades da vida real, que vão desde questões pessoais a eventos políticos (DYER, 2002, p.25). Assim, nos musicais acontece uma “troca de sinais” artística, em que as negatividades da vida social são positivadas pela “transmutação artística” (SHOHAT, STAM, 2006, p.318).

Um aspecto relevante foi a eclosão da Segunda Guerra Mundial, por ser uma experiência chocante e negativa em muitos sentidos, provocava nas pessoas a vontade de “escapar” daquela realidade, desejo que os filmes satisfaziam momentaneamente. Havia ainda uma política do governo de não mostrar imagens diretas da guerra que pudessem causar alguma afronta, o que dava permissão para os musicais contarem sua própria versão do evento, com belos soldados e muitas mulheres jovens e bonitas que cantavam e dançavam. Nesse sentido,

Carmen Miranda era uma alegria de guerra. Nos campos militares, nas grandes cidades, ela aliviava os rigores da época. “Mas se você quiser escapar- da guerra, da neve, do imposto de renda ou da mesmice doméstica- vá ver: dois Ameches, uma Miranda e tudo mais”, disse um crítico nova-iorquino, comentando Uma noite no Rio” (MENDONÇA, 1999, p.99).

Jane Feuer (apud COHAN 2002, p.17) argumenta que os musicais auto-reflexivos, os filmes cuja trama cercam o mundo do entretenimento e pareciam fazer um comentário a seu próprio status, perpetuavam três mitos, da espontaneidade, da integração e do

público, que juntos criaram o mito do entretenimento. O mito da espontaneidade associa as performances musicais com manifestações espontâneas de uma vida feliz, como se não fossem forçados ou ensaiados (FEUER, 1995, p.443). O mito da integração pressupõe que as performances de sucesso estão destinadas ao sucesso no amor, à integração do indivíduo com a comunidade e, até mesmo, da integração da alta cultura com a arte popular (FEUER, 1995, p.447). O mito do público prevê que as performances de sucesso são sensíveis ao desejo dos espectadores e lhes dão sempre uma sensação de participação do ato (FEUER, 1995, p.449). A autora conclui que a estrutura do musical reconhece as contradições culturais, mas consegue fazer com que elas aparentem ser conciliáveis (FEUER, apud COHAN 2002, p.17).

Para Rick Altman (1989), os filmes musicais empregam uma forma de narrativa diferente do modelo linear dos filmes clássicos de Hollywood. Enquanto a narrativa clássica tem o foco em personagem principal e é guiada por uma forte cadeia de causalidade, o filme musical, a que chama de “*American Film Musical*”, é estruturado pelo princípio da dualidade e pela oposição temática, personificados pela diferença entre os sexos. Há uma narrativa com foco duplo que enfatiza dois personagens opostos, porém atraídos um pelo outro. É sobre a dualidade e o paralelismo das diferenças entre esses personagens principais que a trama se sustenta.

De acordo com a estrutura alinhavada por Altman, o filme progride através de uma série de segmentos paralelos que contrapõem as atividades do casal protagonista, alternando o foco entre o papel masculino e o feminino, em que cada sexo é identificado diversamente por determinadas atitudes, valores, desejos, idade e outros atributos (ALTMAN, 1989, p.28). Cada parte separada do filme recapitula a dualidade geral do filme e a dualidade sexual básica encobre uma segunda dicotomia subjacente (ALTMAN, 1989, p.32, 45). A característica união do casal ao final do filme resolve a dicotomia primária (sexual) e também faz a mediação entre os dois termos da oposição secundária (temática) (ALTMAN, 1989, p.50). A dualidade entre feminino e masculino pode ser observada pelos contrastes de

cores, figurino, idade, história pessoal do personagem, nacionalidade, estatura, atitudes, profissão, competência, educação, etc. De forma geral, estes atributos podem ser englobadas por cinco categorias: cenário/ambientação, seleção da câmera, música, dança e estilo pessoal (ALTMAN, 1989, p.33).

Assim, a escolha do gênero musical mostra-se vantajosa para facilitar as relações da Boa Vizinhança, pois sua estrutura tem como princípio a repetição constante, tanto no gênero quanto nos filmes individuais, organizada por uma dicotomia regida por séries de paralelismos, performatizada pela oposição de sexos e seus respectivos papéis e atribuições sociais, cujos conflitos, diferenças e possíveis deficiências de cada uma das partes são resolvidos pela aliança, momento em que finalmente se demonstra o mútuo respeito e promete um final feliz a todos. Todavia, justificado por uma cadeia de causalidade que reafirma a predestinação e a interdependência entre as partes.

2.6 O Outro e o Mesmo

Entre as principais questões relativas ao estudo que se apresenta, está a relação entre o Outro e o Mesmo que os filmes propunham. Tanto em *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*, como em *Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)* e em *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)*, havia a intenção dos Estados Unidos conduzirem uma propaganda de si mesmos, que valorizava os padrões eleitos para se articular uma posição de preeminência sobre o continente. Dentro dessa prática, os latino-americanos tinham sua identidade e alteridade “reescritas” e “ressignificadas” a partir de um “Eu” (EUA) discursivo, posto que sujeito enunciador, que interpretava os primeiros como Outros e lhes situava institucionalmente no cenário político, econômico e cultural (Cf. BHABHA, 1998, p.81, 113). A antítese criada não apenas garantia uma posição que diferenciava os Estados Unidos do resto da humanidade, mas criava determinadas expectativas políticas e limitações em relação à América Latina, que afiançavam

“conceitualmente” uma posição de hegemonia dos primeiros sobre o continente americano.

A tese de João Feres Jr. (2004, p.10), é que esse tipo de representação distorcida “daqueles que os americanos percebem como *Latin American*”, ou latino-americanos, foi construída com base no próprio conceito que os estadunidenses tem de América Latina, definido como oposição a auto imagem glorificada de “*America*” (em inglês, indicativo dos Estados Unidos da América). Nesse sentido, há uma “assimetria fundamental entre a percepção do Eu coletivo e do Outro Latino-Americano” (FERES, 2004, p.10), na medida em que as formas de designar esse Outro são imbuídas de um sentido depreciativo. O ato de denominar ou criar uma representação para si próprio e para os outros, é também uma expressão de identidade de alguém ou de um grupo, e de sua relação com outro (KOSELLECK, 2006, p.191). Ao serem aplicadas a grupos, as denominações ganham maior eficácia e se intensificam historicamente, pois o uso do “nós” e do “vós”, que pode ser entendido como o Outro, imediatamente estabelece “inclusões e exclusões”, delimitando “unidades de ação política e social” sob as quais as pessoas passam a se reconhecer, tais como as noções de povo, partido, classe, sociedade, Estado (KOSELLECK, 2006, p.191-192).

O filme *Serenata Tropical (Down Argentine Way)*, (1940) coloca essa relação a partir dos contrastes que circundam o casal de protagonistas e seus respectivos universos. Desde seu início nota-se um esforço em edificar as assimetrias e denominar as culturas. O ponto de vista prevalecente no filme vinha das loiras estadunidenses que visitavam a Argentina, enquanto elas desdobravam seu olhar sobre os argentinos, eles eram entendidos como os Outros, sempre a partir das diferenças e frequentemente designados pelo termo massificante de sul-americanos. Quando Glenda Crawford vê pela primeira vez Ricardo Quintana desfilando com seu cavalo, ela suspira: “Maravilhoso!”, e sua tia Binnie imediatamente a interroga, “O

homem ou o animal?”⁷¹ (*Serenata Tropical*, 1940, 00:07:18). Seria essa uma sorrateira alusão que os latinos poderiam ser confundidos com os animais? Para dirimir as dúvidas de que não se tratava de alguém da mesma “natureza” que as “narradoras” daquela história, no clube *Westchester*, quando Ricardo beija Glenda durante o encontro que deveria selar a venda de um cavalo, Binnie os interrompe e maliciosamente presume que aquele seja “mais um costume sul-americano”⁷², implicitamente questionando a “estranha” forma de se fazer negócios (*Serenata Tropical*, 1940, 00:15:37). Pouco antes de partir dos Estados Unidos, no estábulo de sua residência, Glenda manifesta para a tia Binnie, sua vontade de viajar para a “América do Sul” em busca de seus “maravilhosos cavalos”, e Binnie lembra também de seus “homens maravilhosos” (*Serenata Tropical*, 1940, 00:21:18), entendendo a dissimulação ou generalização da sobrinha, que de fato quer ir até o rapaz argentino em seu país natal.

As diferentes origens do casal protagonista, Estados Unidos e Argentina, revela a atração e as dificuldades das relações internacionais. Glenda e Ricardo são herdeiros dos conflitos das gerações anteriores, no qual a ala mais antiga da Argentina e que ainda está no poder, se vê como a parte lesada, estando aí a resistência em firmar novos acordos e em confiar nos Estados Unidos. Don Diego Quintana, pai de Ricardo que é contrário ao relacionamento com os Crawford, encarna justamente essa Argentina do passado, avessa às propostas estadunidenses. Binnie Crawford, a tia de Glenda, personifica a tradição que Don Diego rechaça, também antiquada, temerosa e relutante a uma aproximação com os latino-americanos. Representando a ala da oposição estadunidense, há também um pretendente de Glenda, Jimmy, que ao manifestar seu desgosto com a negociação entre a jovem estadunidense e o argentino, ganha a ácida recomendação de Binnie que escreva ao seu senador com o título

⁷¹ “Wonderful!”, “The man or the beast?” (*Serenata Tropical*, 1940, 00:07:18).

⁷² “Just another South American custom I presume” (*Serenata Tropical*, 1940, 00:15:37).

“Relações Internacionais” (*Serenata Tropical*, 1940, 00:14:15), implicando que o encontro de Glenda e Ricardo é uma negociação internacional e um assunto de Estado.

Enquanto Ricardo Quintana retorna à América do Sul de navio, mesmo meio de transporte de seus cavalos, Glenda e sua tia Binnie viajam de avião. A escolha do avião pela jovem estadunidense indica que tinha pressa e que não pouparia esforços, principalmente financeiros, para conseguir o que quer. O avião até poderia chegar primeiro que o navio de Ricardo, que partira dias antes, atestando a eficiência dos meios que a estadunidense dispõe.

Elas aterrissam em Buenos Aires junto com a tecnologia da “PAA: *Pan American – Grace- Airways Inc. Buenos Aires. Panagra*” (*Serenata Tropical*, 00:21:53), momento engrandecido pelo plano geral⁷³, que se dedica a mostrar o grande avião chegando ao aeroporto. A *Pan American*, companhia de transporte que leva o nome da premissa da Boa Vizinhança, o pan-americanismo, já havia sido apresentada no começo do filme. Nessa primeira ocasião, o nome está no navio em que os cavalos estão sendo enviados da Argentina aos Estados Unidos, “*Argentine-Pan American Lines. S.S. Buenos Aires*”

⁷³ Em linguagem cinematográfica os principais tipos de planos são: **plano geral**, mostra o conjunto de um cenário ou uma imagem ampla; **plano de conjunto**: mostra um grupo de personagens; **plano médio**, mostra um personagem de corpo inteiro; **plano americano**, mostra o personagem (aproximadamente) dos joelhos para cima; **plano aproximado/ primeiro plano**: mostra o personagem da cintura para cima; **primeiríssimo plano/ close up**: mostra o rosto do personagem; **plano de detalhe**, mostra um detalhe do rosto, parte do corpo ou de um objeto; **plano sequência**, é um plano que registra a ação de uma sequência inteira, sem cortes (ARAUJO, 1995). Os principais movimentos de câmera são: a **panorâmica**, quando a câmera se movimenta em seu eixo, criando uma visão panorâmica; o **travelling**, quando a câmera se movimenta em cena sobre um carrinho (lateralmente, frontalmente); e o movimento de **grua**, quando a câmera é colocada em um guindaste e se movimenta verticalmente (AUMONT, 1995, p.39).

(*Serenata Tropical*, 00:03:10), facilitando a comunicação e as relações pan-americanas pelo ar e pelo mar⁷⁴.

Os dois enamorados integram a elite de seus respectivos países, mas é Glenda quem tem maior poder econômico, pois se para ela a compra e venda de cavalos é um hobby, para Ricardo é seu meio de ganhar a vida. A relação entre Ricardo e Glenda é uma metáfora das relações diplomáticas e comerciais entre Estados Unidos e Argentina, entendida também como uma extensão da América Latina, que coloca em realce a condição atribuída a cada parte. Quando pensadas a partir do sistema de produção, um lado é o detentor dos recursos financeiros e tecnológicos, o outro dos naturais. Enquanto a “América do Sul” tem fazendas, belos cavalos e carros de boi-destaque em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941)-, os Estados Unidos tem arranha-céus, aviões e automóveis, pois até mesmo os carros que aparecem em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), somente são possíveis em Buenos Aires, porque é a empresa do pai de Glenda que fornece as peças fundamentais para se fazer os veículos.

Um plano de conjunto mostra Glenda e Binnie na porta do avião, sendo recebidas calorosamente com flores vermelhas por três burocratas argentinos praticamente indistinguíveis, que enfatizam exageradamente sua satisfação em auxiliá-las. Basta que Glenda e Binnie levantem seus dedos e eles estarão prontamente aos seus serviços. Eles lhes oferecem um carro com motorista para as levar ao hotel, mas o motorista está dormindo no carro. O chefe, Señor Montero, conversa com as visitantes em um inglês sofrível e fala em

⁷⁴ A *Pan American* era de fato uma das mais importantes companhias aéreas nos Estados na década de 1930. Sua participação no filme está relacionada com a expansão das rotas aéreas para os países da América Central e do Sul, e salienta os benefícios da aliança com os Estados Unidos no setor do transporte e das comunicações, reforçado pela presença do telegrama no início da narrativa (*Serenata Tropical*, 00:04:11). O nome da companhia imediatamente remete aos esforços que os Estados Unidos vinham realizando naquele período, para firmar as vantagens da união Pan-americana.

espanhol com o motorista aos berros, como se estivesse dando ordens a um cavalo. Ao mesmo tempo, o patrão fica embaraçado com a preguiça e o descompromisso do chofer, que além de tudo, tem dificuldades para dominar a máquina.

No hotel, as duas estadunidenses recebem uma ligação do Dr. Padilla, embaixador e amigo do pai de Glenda, as convidando para jantar e ir a um concerto. Mas antes do embaixador chegar ao hotel, um guia turístico, Tito Acuna, bate primeiro à porta das turistas, sendo confundido com Sua Excelência. Quando o embaixador chega ao quarto de hotel das visitantes e se dá conta do equívoco, aflito e consternado com a situação, ele chama a polícia e sai em busca de Glenda, que à primeira vista, foi enganada por um “impostor”. Entretanto, assim que a situação é esclarecida, Binnie, que achou o guia atraente, toma-o pelo braço e abandona o prestativo diplomata, mergulhando ela mesma na noite e na sedução portenha.

Dr. Padilla é um personagem caricato, que além de incorporar o aspecto político e burocrático no palco das relações exteriores, expressa a forma frágil como os estadunidenses percebem a administração pública argentina e latino-americana. O diplomata é atrapalhado, tem pouca habilidade para usar aparelhos eletrônicos e se comunicar, facilmente se irrita e se exalta com a secretária, além de outra pessoa facilmente se passar por ele. Mas ao mesmo tempo, o personagem repassa o recado da OCIAA e indica o que o governo dos Estados Unidos esperavam dos países latinos, um apoio incondicional, pois Dr. Padilla é o primeiro a considerar a “mimada” Glenda, uma boa moça. Ele é um homem simpático e se mostra extremamente solícito e receptivo com as recém chegadas, beirando a um excesso que reafirma a aceitação e a importância das visitantes.

O Embaixador faz parte de uma classe abastada e erudita, e quer apresentar esses aspectos da cidade para as visitantes. Contudo, mostra-se ineficiente e incapaz, pois as duas moças mostram-se mais atraídas pelo outro lado da região, atrelado ao que se entende no filme como a “verdadeira” Argentina, ligada aos costumes e hábitos populares, aos bailados, às *fiestas* anuais na vila (*Serenata Tropical*, 00:54:00), ao campo, aos gaúchos e às corridas de cavalos. Algo que

se confundia com o espírito da América Latina, como se esta correspondesse a um estado de felicidade que ainda não foi alterado pela modernização. Nesse sentido, há uma tentativa de aproximação dos estadunidenses com as elites argentinas, mas também com o que consideravam a cultura popular local. O resultado, são impressões estereotipadas que tornam a promover uma hierarquização das culturas, destacada pelas diferenças entre moderno e primitivo, civilizado e não civilizado. A dificuldade dos personagens em lidar com máquinas, línguas estrangeiras, burocracia ou assuntos diplomáticos, é explicada no filme quando se revela que aquela realmente não seria a sua “natureza”, pois a “verdadeira” Argentina é aquela das fazendas, dos cavalos e de vilarejos.

A Argentina, difundida pela película como a verdadeira, é aquela que contrasta com a grande cidade, não é a Argentina civilizada de Buenos Aires, mas a das noites quentes de luar, da vida dos gaúchos de um lugarejo que ainda não perdeu sua originalidade, que não foi corrompido e consumido pelo contínuo progresso. É nessa Argentina que o norte-americano vai se perder em meio à população nativa, e misturar-se à cultura local convivendo alegremente com o bom vizinho. Esta imagem da Argentina difundida por Hollywood, de fato, coaduna-se com a identidade nacional representada pelo gaúcho e suas tradições (GARCIA, 2004, p.153).

Glenda está ansiosa para desbravar as terras distantes da civilização como conhece, ela se empenha em firmar novas amizades na Argentina e em reencontrar Ricardo. Sua tia Binnie recolhe-se ao cansaço e, inicialmente, não demonstra interesse em desfazer os estereótipos negativos que cultivava, acompanhando a sobrinha essencialmente com o intuito de preservar sua moral e honra. O sobrenome Crawford torna-se uma marca simbólica das disputas internas entre as novas gerações e o conservadorismo estadunidense

dos antigos regimes políticos associados ao intervencionismo, repelidos cuidadosamente pelos países com maior influência na América do Sul, como a Argentina e o Brasil. Mas no discurso cinematográfico, o embate entre o antiquado e o moderno, aos poucos é vencido pelo último, revigorando dessa forma o nome de família. Bem como Glenda, eventualmente Binnie se entrega à cultura do Outro e aos deleites que pode desfrutar, insinuando que até mesmo a “velha guarda” pode ser simpática e se entrosar com a América Latina.

É nesse sentido, que os filmes de Carmen Miranda atuam na definição simultânea de duas identidades ou de uma identidade reflexiva, através do encontro do Eu com o Outro (FERES, 2004, p.24), posto que os estadunidenses são aquilo que os latino-americanos não são, e vice-e-versa. Nesses termos, Estados Unidos e América Latina podem ser percebidos como unidades de ação política e social espacialmente separados, delimitados, no âmbito dos filmes, por uma série de pares de conceitos assimétricos, originários principalmente de conceitos universais que foram singularizados, fortalecendo a capacidade de ação política dos primeiros. Haja vista que as noções de “civilização”, “progresso” e “racionalidade”, implícitas particularmente nos três primeiros filmes de Carmen Miranda nos Estados Unidos, parecem ser singularizadas pelo ponto de vista estadunidense. Ou seja, “a racionalidade”, “o progresso” e “a civilização”, são inerentes aos Estados Unidos e padronizadas em suas representações, de modo que as culturas latino-americanas são identificadas com “a ignorância”, “o atraso” e “a primitividade”.

Essas últimas atribuições à cultura latino-americana, bastante negativas, ficam evidenciadas nos argentinos principalmente através dos funcionários da fazenda de Don Diego. Eles tem uma caracterização bastante bruta, com pele escura, barba por fazer, expressões de debilidade, são servis, ignorantes e sujos, lembrando muito os relatos de viajantes estadunidenses do século XIX que descreviam o povo mexicano. Estes personagens tem uma aparência suja, dentes estragados, são morenos, de baixa estatura e falam espanhol, língua supostamente compartilhada com os animais, com quem conversam (GARCIA, 2004, p.148-149). Na análise de Ruy

Castro (2005, p.266), os únicos argentinos “dignos” são os aristocratas que tem uma fazenda de cavalos e estudaram em Paris, já Buenos Aires se resume a um hotel de luxo, uma *hacienda* de cavalos e camponeses que se vestem de mexicanos- o padrão se repetiria em outros filmes, enfatizando belos hotéis e casas de shows.

Don Diego e Ricardo, mesmo sendo homens do campo e gaúchos, se diferenciam largamente de seus funcionários, caracterizados como os autênticos argentinos. Eles fazem parte de uma elite que viaja à Europa, apresentam-se de forma elegante e são empreendedores em seu ramo. Todavia, entre Ricardo e o pai além da diferença de gerações, é sobre o mais velho que recaem os estereótipos evidentemente mais negativos, ressaltados pelo temperamento “agressivo, impulsivo, longe do auto-controle (sic) necessário a um moderno homem de negócios” (GARCIA, 2004, p.149), bem como a aversão ao novo, a dificuldade para racionalizar os problemas e o interesse obstinado pelo dinheiro, que pode ser usado como um instrumento para manipulá-lo.

Em *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*, a narrativa mediada pela Boa Vizinha se adensa com o desenlace do filme, através da união de Glenda e Ricardo. Os jovens trabalham juntos em um projeto inovador impulsionado pela moça, obtendo um rentável sucesso na parceria. Glenda incentiva Ricardo a colocar o cavalo saltador favorito de seu pai, Furioso, para competir em uma corrida no *jockey club* sem que Don Diego soubesse. Glenda participa ativamente nos treinos, mas se preocupa com a reação do velho argentino, já que a ideia vinha de uma Crawford. Todavia, Ricardo presume que com dinheiro da corrida nas mãos, nem mesmo o “velho” Don Diego continuaria rejeitando a família estadunidense. A mensagem oculta, é que com a ajuda dos Estados Unidos a América Latina poderia ter muito a lucrar, bastava esquecer os mal entendidos do passado, aceitar o trabalho em conjunto e abraçar as relações das novas gerações, que os frutos seriam bilaterais. No final da história, até mesmo o pai de Glenda, foco das mágoas de Don Diego com os Crawfords, é redimido da culpa do passado, pois tudo o que ele havia

feito foi com a intenção de proteger o argentino, o suposto mal causado foi para seu próprio bem.

O amor entre Ricardo e Glenda resolve todos os conflitos. Entretanto, como anunciado no começo do filme, a protagonista deixa claro a necessidade de uma contrapartida, pois só confiaria nos homens sul-americanos “contanto que viessem com os cavalos” (*Serenata Tropical*, 1940, 00:21:26). A premissa novamente deixa implícita uma equivalência entre o sujeito e seu animal, pois o primeiro tem valor pela mercadoria que tem a oferecer. Derradeiramente, está subjacente a construção de uma condição de atraso da América Latina, ligada a suas tradições agrárias e primitivas, que precisa do auxílio dos Estados Unidos para galgar os degraus da modernidade, inovar e se capitalizar.

Para o público estadunidense, que se viu representado nesses filmes por mulheres loiras e refinadas, por homens de negócios elegantes, apurados, inteligentes e trabalhadores, pela tecnologia, arranha-céus, linhas aéreas, navios colossais, telegramas e uma extensa rede de comunicação que se estendia dos Estados Unidos pela América Latina, soava estranho que outro povo tivesse orgulho de uma terra agrícola, atrasada e de pouco trabalho. Entretanto, esse espaço não deixava de ser usufruído pelos espectadores estadunidenses. Nas situações propostas por *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940) e também pelos demais filmes, a América Latina precisa da tecnologia dos Estados Unidos, mas esse país também precisa da matéria-prima, dos recursos naturais e dos consumidores dos bons vizinhos, além de um lugar agradável para se tirar férias e ter um romance, conotação melhor ilustrada por *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941). Cada um dos destinos mencionados nos filmes tem sua peculiaridade e atrativos especiais. Em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), a Argentina é apresentada por seus cavalos e fazendas; o Rio de Janeiro de *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) tem as belas mulheres, a natureza, as festas e a loucura do *Chica Chica Boom Chic* -música tema-, a agricultura brasileira seria melhor explicitada em *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*, 1943); e em *Aconteceu em*

Havana (Week-End in Havana, 1941), o ponto forte de Havana é a cana-de-açúcar.

Sob a perspectiva que a identidade é traçada pela diferença (BHABHA, 1998, p.79), o processo que inicialmente parece uma simples oposição, incide em uma relação de dualidade e complementaridade, pois o Eu só pode existir a partir da relação com o Outro, de seu olhar, das diferenças e pela experiência do contato. Para que haja o Mesmo (o Eu), é necessário haver o Outro. Assim, o estadunidense se constituiu cinematograficamente sobre uma dualidade constante, em que o latino-americano era sua antítese, porém, complementar. Já que a presença do latino, além de demarcar os limites da cultura estadunidense e seus sujeitos, atestava a necessidade de sua existência e de sua intervenção sobre a América Latina, ao mesmo tempo em que retirava dela o que lhe faltava, dentro da ótica dos filmes algo como o prazer, o entretenimento ou os *commodities*.

Homi K. Bhabha (1998, p.86-87) esclarece que o Outro não é uma verdade inequívoca e sua representação, como princípio de identificação, é sempre ambivalente. Mais significativamente, que “a agência de identificação nunca é pura ou holística, mas sempre constituída em um processo de substituição, deslocamento ou projeção” (BHABHA, 1998, p.228), que inscreve um lugar normativo e normalizador para os sujeitos em uma identidade metafórica (BHABHA, 1998, p.86-87).

O Outro deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial-cultural ou psíquica- que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significado como realidade lingüística (sic), simbólica, histórica (...) Como princípio de identificação, o Outro outorga uma medida de objetividade, mas sua representação- seja ela o processo social da Lei ou o processo psíquico do Édipo- é sempre ambivalente, desvelando uma falta (BHABHA, 1998, p.86).

Esse processo de designações e enunciação das diferenças culturais, abre um espaço para criar novas formas de sentidos e estratégias de identificação. As introduções desse Outro são também introduções do “novo”, que “devido à sua implicação contínua em outros sistemas simbólicos, são sempre ‘incompletas’ ou abertas à tradução cultural” (BHABHA, 1998, p.27, 228). A falta é uma dificuldade de traduzir, que por seu turno é imperfeita e imprecisa, mas sempre comunica algo em uma forma complexa de significação, em que os “tradutores” assumem o “direito de significar” (BHABHA, 1998, p.322) e ressignificar.

François Hartog (1999, p.50) aponta que a narrativa produzida sobre o Outro “funciona globalmente como tradução”, mas questiona quais condições possibilitam a construção da narrativa. O “narrador” refere-se ao universo do Outro fazendo um recorte desse “real” segundo suas próprias categorias, “lendo sua incompletude e heterogeneidade em termos de diferenças” ou desvios que reafirmam seu modelo (HARTOG, 1999, p.51). Assim, a incompletude está vinculada a projetos políticos e a representações identitárias. É através das “elipses”, “vazios” e “invisibilidades” das representações linguísticas ou não, cinematográficas nesse caso, que a “diferença da cultura colonial é articulada como um *hibridismo*, reconhecendo que toda especificidade cultural é extemporânea, *diferente em si*. (...) É nesse intervalo híbrido, em que não há distinção, que o sujeito colonial *tem lugar*” (BHABHA, 1998, p.94). Apontar as diferenças culturais não significa expor a essência do Outro, mas refere-se às fronteiras por onde a nova suposta identidade pode transitar. Logo, para Bhabha (1998, p.63), apontar a diferença cultural é o “processo de significação através do qual afirmações *da* cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade”⁷⁵.

⁷⁵ Bhabha (1998, p.63) distingue “diferença cultural”, um processo de significação, de “diversidade cultural”, que considera uma categoria da ética, da estética ou da etnologia comparativas.

Assim se estabelecem as fronteiras entre o mesmo e o Outro, não apenas geográficas, mas também culturais, e por isso móveis (Cf. HARTOG, 1999, p.97). Além da distância física entre estadunidenses e latino-americanos, havia o estranhamento entre os comportamentos. Se a “latino-americanidade” foi entendida pelos estadunidenses através dos elementos diacríticos trazidos por Carmen Miranda e por outros latinos, essa tradução cultural pretendia legitimar um posicionamento homogeneizador. A caracterização de Carmen Miranda como uma baiana estilizada, de figurino extravagante, turbantes extraordinários, lábios rubros e outros atributos marcantes, imprimia em seu corpo uma “marca distintiva” que a integrava a um grupo (Cf. HARTOG, 1999, p.172). No terreno da Boa Vizinhança, sobre “baiana” que tinha a função de representar toda a América Latina, houve uma tentativa de tradução cultural que implicou na diluição das diferenças e na produção de um Outro exotizado e menos real. Essa diluição foi uma escolha política, assim como eleger uma mulher “hifenizada” para representar a América Latina, pois Carmen Miranda era uma “baiana” luso-brasileira, criada no Rio de Janeiro e moldada cinematograficamente sob os requintes hollywoodianos.

A expressão de si, Estados Unidos, e do Outro, América Latina, tal qual vislumbrada no material propagandístico cultural realizado na Política da Boa Vizinhança e projetadas como identidades a serem consumidas, somente se consagraram como modelo de identificação mediante sua repetição. Como o consumo é o objeto de desejo, ele é antropofágico e “eternamente insaciável”, sendo concretizado pela repetição (SANT’ANNA, 2009, p.55). A constância dos filmes, que além de citar uns aos outros, referenciavam ainda as narrativas formadas por outros meios, visavam pasteurizar um “padrão comportamental difundido como adequado” pela serialização (Cf. GUATARRI; GIDDENS, apud SANT’ANNA, 2009, p.65). A constância dos personagens, ritmos e cenários nos subsequentes filmes de Carmen Miranda, contribuía com a formação de uma aura em torno dessa estrutura identitária, mediada pela voz de autoridade da própria indústria cinematográfica hollywoodiana, consagrada já naquele tempo.

Em vista disso, as ambientações e personagens latino-americanos funcionavam como um suporte para se auto-afirmar uma identidade estadunidense, os quais se revestiam de um discurso de competência através de uma imagem de racionalidade, como caracteriza Marilena Chauí (2003, p.2), que dissimula “a divisão social do trabalho sob a imagem da diferença de talentos e de inteligências”. Assim, as sociedades latino-americanas eram desenhadas no cinema pela ausência dos elementos priorizados pelo modelo capitalista ocidental europeu, encabeçado pelos Estados Unidos no continente americano, que sinalizava “falta de cultura” ou “uma cultura pouco evoluída” e os colocava na base inferior de uma escala que mensurava o progresso (CHAUÍ, 2008, p.56). Marilena Chauí (2008, p.56) assinala ainda, que “todas as sociedades que desenvolvessem formas de troca, comunicação e poder diferentes do mercado, da escrita e do Estado europeu”, eram definidas como “primitivas”. Nesse caso, a racionalidade e o saber associados à cultura dominante validavam o poder.

Homi K. Bhabha (1998, p.71-73), partindo da teoria de Franz Fanon, preceitua que esse Outro é delineado como primitivo, porque sua percepção está atrelada a um esquema conceitual mediado pelas relações coloniais, assinaladas pela despersonalização daqueles que lutam contra a opressão. Fenômeno em que suas identidades são convencionadas e traduzidas por estereótipos calcados na imagem do “nativo”, mumificadas por um passado amarrado ao “primitivismo e degeneração”, que deslizam pelas fronteiras da “barbárie e civilidade”, do “medo e desejo” do Outro e atestam sua incapacidade em produzir o progresso na história (BHABHA, 1998, p.73-74). Por sua vez, o deslocamento das relações coloniais, que ganha forma nas lacunas dos fatos sociais e históricos, entre os estereótipos e a fantasia, concomitantemente reafirma a necessidade desses sujeitos serem modernizados e civilizados (BHABHA, 1998, p.74-75). “Nativizar” o Outro latino-americano, significava portanto, coloca-lo num quadro separado de análise que o excluía do domínio privilegiado da sociedade do “Nós” ou do “Eu”, encarcerando espacialmente naquele “‘outro lugar’ que é próprio de uma ‘outra cultura’” (APPADURRAI,

1988, apud GUPTA, FERGUSSON, 2000, p.40-41). O Outro é, então, determinado historicamente e discursivamente.

A primitividade foi precisamente o cerne da representação da cultura latino-americana nos filmes tratados nesse trabalho, que se distendia na condição de atraso, de um território agrário, selvagem, irracional, já que movido por seus “instintos naturais”, e, sobretudo, incompetente, contrapondo-se imediatamente à representação dos Estados Unidos, regida pela civilização e pelo progresso. No eixo de filmes selecionados, os desdobramentos dessas características essencialmente contrárias e complementares, primitividade e civilização, levaram à identificação de uma relação entre a América Latina e os Estados Unidos sustentada por um conjunto de dualidades que performatizam uma epítome do Eu e do Outro.

Pasteurizados sob a alcunha de latino-americanos, desconsiderava-se que existiam mais vinte países ao sul do Rio Grande e que seus costumes poderiam divergir. De fato, sequer se dava valor suficiente a essas outras culturas, para que houvesse uma preocupação em melhor retratá-las. Para Hollywood em tempos de Política da Boa Vizinhança, a prioridade era que o cinema contribuísse com o alinhamento dos países latino-americanos, entretanto, sob o dogma da superioridade do *American way of life*, imediatamente, deixando em segundo plano a autenticidade das culturas que estavam sendo representadas. Esse é um processo enviesado e ambíguo de perceber a cultura latino-americana e incorporá-la de alguma forma em Hollywood, mas é também uma negação de reconhecimento, ao passo que as diferenças internas são ignoradas. Por esse entendimento, a postura de uma hierarquização foi institucionalizada pelo próprio Departamento de Estado, que em sua documentação tratava dos demais países do continente pela vaga, porém, potente expressão “Outras Américas” (*Other Americas*) (TOTA, 2000, p.36).

CAPÍTULO 3 ENCENANDO A AMIZADE

*“How would you like to spend a week-end in Havana?
 How would you like to see the Caribbean shore?
 Come on and run away over Sunday
 To where the view and the music is tropical
 You'll hurry back to your office on Monday
 But you won't be the same anymore
 How would you like to go where nights are so
 romantic?
 Where stars are dancing rhumbas in the sky-yi-yi
 If you would like to spend a week-end in Havana
 You better pack up all your Summer clothes.”*⁷⁶ (*A
 Week-End in Havana, Week-End in Havana, 1941*).

Nesse capítulo serão estudadas três cenas, uma de cada um dos três primeiros filmes de Carmen Miranda nos Estados Unidos, *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), *Uma noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) e *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941)⁷⁷. Os filmes serão abordados a partir das dualidades

⁷⁶ “Você gostaria de passar um fim de semana em Havana? / Você gostaria de ver a costa do Caribe?/ Venha aqui e fuja no domingo/ Para onde a vista e a música são tropicais/ Você vai correr de volta para seu escritório na segunda-feira/ Mas não será mais o mesmo/ Você gostaria de ir onde as noites são tão românticas?/ Onde as estrelas estão dançando rumbas no céu- éu-éu/ Se você quiser passar um fim de semana em Havana/ É melhor você trazer todas as suas roupas de verão” [*A Weekend in Havana, Aconteceu em Havana* (*Weekend in Havana*, 1941), tradução nossa].

⁷⁷ SERENATA TROPICAL (DOWN ARGENTINE WAY). Diretor: Irving Cummings, Produtor: Darryl F. Zanuck. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1940 (2008). DVD, (88 min), son. UMA NOITE NO RIO (THAT NIGHT IN RIO). Diretor: Irving Cummings. Produtor: Fred Kohlmar. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1941 (2010). DVD, 90

entre Estados Unidos e América Latina, que se constituem através dos enredos, cenários, personagens e espaços, elementos tomados como critérios de análise. Supondo que há uma comunicação entre os filmes, serão analisadas as possíveis intertextualidades e interconicidades, de que forma um filme cita o outro e, conseqüente, segundo o conceito de citacionalidade, opera uma citação da própria América Latina, na medida em que a repetição institui tais elementos como signos dessa identidade latino-americana.

Embora exista esse diálogo entre os filmes e uma iteração de seus discursos, em cada uma das narrativas foi identificada a ênfase em uma temática principal orientada por um bloco de dualidades. Para efeito das análises, foi selecionada uma cena de cada filme que articule essa dualidade central a partir de um aspecto do filme, particularmente o cenário, os personagens ou o espaço que se compõe, de modo a questionar como os personagens se constituem dentro desses espaços, como sua natureza se funde a das ambientações e quais simbolismos se estabelecem nesse universo.

As cenas foram priorizadas de acordo com as discussões que estão sendo trabalhadas, conforme o tratamento das fontes imagéticas por séries, o que não impede que elas despertem outras temáticas e debates. Deste modo, *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940) tem a dualidade moderno, civilizado/ atrasado, agrário, selvagem discutida através do cenário; *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) tem a dualidade entre racionalidade, competência/ irracionalidade, incompetência abordada pelo viés dos personagens; e em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941) a dualidade entre trabalho/ prazer, romance é analisada a partir dos espaços.

Os filmes foram agrupados em um eixo de discussão, porque seus títulos originais e ambientações evocam especificamente leituras de cidades latino-americanas, especificamente, Buenos Aires, Rio de Janeiro e Havana, sob a intenção de representar seu país e também a

min. ACONTECEU EM HAVANA (WEEK-END IN HAVANA). Diretor: Walter Lang, Produtor: William Le Baron. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1941. DVD, 81 min.

América Latina, promovendo uma sinédoque da região que era alimentada a cada novo filme lançado. Outro motivo, são os encontros físicos, sociais e românticos entre Estados Unidos e América Latina, identificados como pontos centrais das tramas e dominantes das narrativas. Nos filmes selecionados, as cidades não são apenas um pano de fundo para as histórias de amor, mas atuam como protagonistas do enredo. Bianca Freire-Medeiros (2002, p.53) argumenta que as cidades eram representadas como verdadeiras entidades, sexualmente determinadas pelo feminino, por sua primitividade e racionalmente inferiores, características que se aderiam aos seus sujeitos.

3.1 Encontros amorosos: o primitivo flerta com o moderno

A primeira cena de *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940) que será analisada, tem início por volta dos vinte e oito minutos de filme e acompanha a protagonista, Glenda Crawford, em sua primeira noite na capital, quando decide desfrutar a noite portenha com um guia argentino de moral questionável. Secretamente, a jovem estadunidense está à procura de Ricardo Quintana, por quem havia se enamorado nos Estados Unidos. O primeiro clube escolhido é o *Rendezvous*, cujo nome é altamente sugestivo, pois a palavra originária do francês, é muito usada em inglês para indicar um encontro com hora e local marcados, frequentemente no sentido romântico. O encontro esperado é entre os dois protagonistas, mas isso não acontece porque Glenda ainda não está preparada para libertar suas emoções e se entregar a América Latina. A festa parece uma improvisação realizada no pátio de uma casa colonial, um ambiente intimista à luz do luar, contornado por árvores e folhagens que fazem sombra sobre os artistas e clientes. Sob a lupa hollywoodiana, o cabaré ao ar livre propõe uma introdução do que a região teria de peculiar e convida Glenda a uma transformação.

Glenda fica fascinada com um casal que dança com maestria o que os personagens chamam de uma “verdadeira conga”⁷⁸, ritmo muito equivocadamente designado à Argentina. A grande surpresa para Glenda e para o público, é que o casal não era argentino, mas de Siracuse (NY-Estados Unidos) (*Serenata Tropical*, 1940, 00:36:26). A mensagem intrínseca a esta cena, é que não apenas a união entre Estados Unidos e América Latina é possível, mas que os estadunidenses podem aprimorar as criações dos latino-americanos⁷⁹. O clube é um rito de passagem, na medida em que a jovem percebe que também poderia fazer parte daquele universo através da música e dança sem perder sua identidade, especialmente depois de perceber que outros estadunidenses já haviam se conectado ao meio.

Com essa convicção, a loira curvilínea e seu guia seguem para o clube *El Tigre*⁸⁰, onde finalmente os dois protagonistas- Estados

⁷⁸ Down Argentine Way (1940)- Cathrine & Thomas Dowling- “Nenita-Dancing Conga”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LELHtVwVzKM>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

⁷⁹ Essa cena se conecta ao filme *Voando para o Rio* (*Flying Down to Rio*, 1933, 00:40:50), que também se passa no Rio de Janeiro, no momento em que a banda estadunidense *The Clippers* visita o *Carioca Cassino* para conferir a banda local considerada sua competição, *Os Turunas*.

⁸⁰ Provavelmente não por coincidência, a imagem de um tigre era usada desde 17 de março de 1894 como marca registrada (*trademark*) da *Standard Oil Company of New York* (LEGAL FORCE TRADEMARKIA, 2013; Disponível em: <<http://www.trademarkia.com/standard-oil-co-of-new-york-by-presidentwm-rockefeller-70025770.html>>), refinaria de petróleo e distribuição de combustíveis da família Rockefeller. A *Standart Oil* extraía petróleo em vários países da América Latina, sendo justamente das viagens de Nelson Rockefeller ao subcontinente para vistoriar suas empresas, que veio a inspiração para criar o OCIAA. Mas o petróleo era uma questão das mais delicadas para a Boa Vizinhaça e a *Standart Oil*, assim como seu herdeiro e também diretor do OCIAA, não queria perder o que tinha conquistado, fazendo sua propaganda subliminarmente nos filmes. A preocupação vinha principalmente das expropriações de companhias petrolíferas estadunidenses realizadas no México em 1938-1939, com o consentimento do Departamento

Unidos e América Latina- se encontrariam, mediados pelo espaço do cabaré. Momentos antes de chegar ao clube, outro voraz felino é mencionado. Quando Glenda está prestes a sair pela cidade está usando um elegante vestido de baile cinza com paetês prata e um volumoso casaco de pele, extrai de sua tia Binnie o audacioso comentário que a compara a um “leopardo faminto”. Na arena do *El Tigre*, Glenda assume o papel de felina, ela toma iniciativa e retoma as negociações de seu relacionamento com Ricardo. Ela está indo à caça do argentino, está assumindo seu lado selvagem e primitivo em nome de seus interesses e mostrando que pode se identificar com a América Latina.

A entrada do clube parece uma modesta residência domiciliar imersa em uma floresta, à primeira vista, poderia ser uma repetição do clube anteriormente visitado por Glenda, com motivos coloniais e projetando nas plantas uma imagem de tropicalidade. A fachada é de madeira com grandes portas de vidro na entrada, jateado com desenhos da pele de um tigre de bengala; folhagens recaem do telhado ao chão, encontrando-se com outra profusão de plantas; há ainda uma baixa cerca viva com folhagens e flores na frente. Exatamente no centro da imagem de um plano geral da entrada, um luminoso anuncia em inglês a presença de “Carmen Miranda, *Brazilian Sensation*”, promovendo com seu nome a convergência do cenário exótico e selvagem, sugerido também pelo nome do clube (*Serenata Tropical*, 00:38:04).

O arranjo criava uma intertextualidade com a comoção que vinha acontecendo nos clubes da Broadway que apresentavam revistas

de Estado (WOOD, 1967, P.290-296). Sob as novas circunstâncias impostas pela ameaça da guerra, o governo estadunidense passou a exigir que os interesses das empresas privadas se subordinassem aos interesses públicos de segurança dos EUA, em vista disso, Bryce Woods cita como exemplo o caso em os EUA aceitaram o acordo proposto pelo México com a *Standard Oil Company*, a fim de que pudessem usar as bases aéreas mexicanas (WOOD, 1967, p.311). A respeito da expropriação no México das companhias petrolíferas, Cf. Huesca (1988) e Maurer (2010).

estreladas por Carmen Miranda, principalmente *Streets of Paris* (1939-1940) e depois em *Sons o' Fun* (1941-194). O guia Tito Acuna frisa que “desde que Carmen Miranda chegou ali, ninguém mais consegue entrar”, implicando que Carmen Miranda é a grande atração do clube e por isso está sempre lotado. Sua participação fez do clube uma espaço para clientes selecionados e exclusivos, mas o guia argentino com sua “malandragem” consegue colocar a estadunidense junto ao público privilegiado através de seus contatos familiares, no filme, uma marca da maneira latino-americana de fazer negócios. Quando entram no estabelecimento, seu interior diverge drasticamente da parte externa, causando a impressão de se estar em outro lugar. A parte interna é requintada e bastante ampla, observando-se três ambientes demarcados, o palco, o salão e o bar⁸¹.

O palco é a primeira imagem que se tem ao entrar no clube, ele identifica um espaço performático latino-americano e está visivelmente separado do salão. Uma pequena mureta branca marca a primeira divisão, recuando um pouco mais, há uma grande parede com um arco no centro que emoldura a performance de Carmen Miranda e do Bando da Lua, sustentando a cortina que determina o começo e o fim da participação dos artistas. No interior desse espaço, se configura a América Latina e seus personagens. A confusa presença da luso-brasileira desde a primeira cena, é primordialmente um indicativo da forma pasteurizada e indistinta com que os Estados Unidos enxergavam a América Latina. Por outro lado, ela estrategicamente orientava o público desde o início do filme, a uma desterritorialização de Buenos Aires, da Argentina e das demais regiões que ali se encontram de algum modo referenciadas. Isso tudo, em benefício do discurso estadunidense que visava atingir de forma múltipla os países da América Latina.

⁸¹ *Serenata Tropical (Down Argentine Way)*, Carmen Miranda no *El Tigre*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cCXWu7HfmXw>>. Acesso em 25 jun. 2013.



Figura 8- Carmen Miranda no Clube El Tigre, em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940). Fonte: Reprodução de *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940).

A performance de Carmen Miranda em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), confirma o modelo de representação que relega os latino-americanos à função de entretenimento dos estadunidenses. Pois o plano de conjunto revela que desde a primeira performance, Carmen Miranda esteve no palco do clube *El Tigre*. O cenário em que aparece nesse momento é o mesmo da abertura do filme, mas dessa vez, contemplando a plateia e seus aplausos. Agora o público é mostrado em suas mesas e o espaço do cabaré se divide, reafirmando Carmen em seu papel de *entertainer*.

Carmen Miranda fica no centro do palco, enquanto os músicos do Bando da Lua posicionam-se ao seu redor formando um semicírculo, que junto com o miudinho de Carmen, referenciam as rodas de samba brasileiras. Essa é a segunda baiana de Carmen

Miranda no cinema, mas a primeira no universo hollywoodiano. Seu figurino e a performance ainda estão ligadas ao modelo brasileiro inaugurado no filme *Banana da Terra* (1939), mas a nova versão deixa o corpo mais à mostra, seus ombros, colo e abdômen estão mais expostos, e as aberturas triangulares que descem da cintura da saia em direção ao ventre assentem uma maior sensualização da personagem. No lugar da cestinha de frutas na cabeça, o turbante tem grandes flores vermelhas muitos parecidas com as utilizadas em decoração de Natal⁸². A predominância do vermelho e do dourado no figurino de Carmen, a forma das pedras e os pingentes que compõem seus colares e pulseiras, retomam uma alusão ao México. Sua roupa tropicalizada que expõe o corpo, contrasta com as mangas longas propícias a climas mais amenos usadas pelo Bando da Lua e pelos personagens principais, sobretudo, com as pele e os casacos usados pela dupla de estadunidenses.

O figurino do Bando da Lua realça a confusão de referências culturais e a desterritorialização que se configura, o lenço no pescoço é uma tentativa de caracterizar o “gaúcho” argentino, mas a camisa de mangas bufantes e a calça de cintura bastante alta remetem às imprecisas noções que ainda hoje se tem das ilhas caribenhas. Os personagens estão distribuídos despojadamente de diferentes maneiras. A posição dos integrantes do Bando da Lua, recostados nos muros ou sentados relaxadamente, vai de encontro a ideia de preguiça cultivada para os latino-americanos desde o século XIX. O ambiente do palco é pequeno, fechado e remete a um passado colonial, predominam cores quentes como o vermelho e o dourado de Carmen, recobertos pelo céu róseo.

O salão por outro lado, tem um aspecto amplo e moderno, que contrasta com a frente do clube e com o placo, privilegiando as cores frias como o azul e organizando seus personagens simetricamente em suas mesas. Todos tem essencialmente os mesmos gestos e a mesma

⁸² No filme *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*, 1943), a canção *The Lady in The Tutti-Frutti Hat* diz que o chapéu de Carmen Miranda parece uma árvores de Natal.

postura disciplinada, estão sentados e sendo entretidos pelo espetáculo latino-americano. Essa parte do cenário acomoda uma outra classe, que não se assemelha aos latino-americanos apresentados no filme. Contudo, tal ambiente e seu público conectam-se ao salão de Nova York frequentado pela elite local, introduzido no primeiro encontro entre Glenda e Ricardo, com a diferença que no *El Tigre* se pode ver o céu até mesmo de dentro do clube, ainda que através das janelas. Dentro das ficções da *Fox*, todos os salões por onde Carmen Miranda “arrastava seus vestidos de paetês”, “eram civilizadamente hollywoodianos (...). Chama a atenção a homogeneização forçada, pois estejam eles em Nova York, Rio de Janeiro ou Buenos Aires, são idênticos” (MENDONÇA, 1999, p.98).

No último plano, na lateral do palco do *El Tigre*, uma grande parede de vidro ganha a coloração fria do azul noturno, ela é cortada na frente por uma longa passarela adornada de uma sinuosa mureta branca, que contorna o salão até chegar ao patamar superior, convergindo-se com o hall de entrada. Esta estrutura atualiza o modelo arquitetônico atribuído ao segmento latino-americano, baseado nos arcos e no concreto branco, e promove a recepção em grande estilo da elite estadunidense, introduzida no clube através de Glenda.

Quando Glenda adentra o *El Tigre*, todo o público está a bater palmas para a performance musical de Carmen Miranda, mas nesse momento a imagem não está na cantora. A câmera circunda o clube em um *travelling* finalizando seu foco na jovem estadunidense que cruza o portal de entrada. A loira para imponente no patamar superior ao público e sorri para seu acompanhante, que também bate algumas palmas, como se todos os aplausos fossem para ela. Nessa cena, seu vestido de paetês refletindo a iluminação do ambiente, cria uma aura de luz sobre a moça que realça sua presença, equiparando-a à “estrela” do espetáculo. Fica um lembrete de que aquele é um espaço estadunidense, temporariamente “concedido” aos latino-americanos. Entretanto, satiricamente, o garçom do estabelecimento logo “os corrige” e pede que façam silêncio com um sinal de dedo nos lábios, ressaltando: “ssshhh, Carmen Miranda”. O número da artista era respeitado no clube e aquela era a sua vez de brilhar.

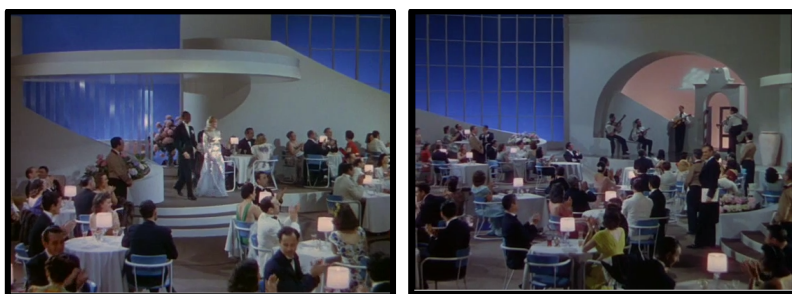


Figura 9- Clube *El Tigre*, em *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*. Fonte: Reprodução de *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*.

Nos filmes seguintes, as personagens de Carmen Miranda ampliariam seu espectro de atuação participando mais ativamente nas tramas. Porém, sem desvincular-se do mundo do entretenimento e do palco. No *El Tigre*, a presença de Carmen junto com o Bando da Lua servia como amálgama que validava aquele cenário como “latino-americano” perante os olhos dos estadunidenses, justificando a integração entre o cenário em que os estadunidenses estão habituados a se enxergar, ao espaço destinado aos latino-americanos, nesse número, uma *hacienda* de estilo mexicano em plena Buenos Aires. Carmen Miranda encarnou esse papel ambivalente do fantasioso e primitivo “corpo dócil da diferença”, que suscitava ao mesmo tempo fetiche e fobia (Cf. BHABHA, 1998, p.59, 114), e também contribuiu com a delimitação de um “*território existencial* auto-referencial” (Cf. GUATARRI, 2008, p.19) latino-americano.

A moldura do cabaré transportava a América Latina selvagem para um ambiente sofisticado e cosmopolita, em uma composição que inicialmente veio refutar alguns dos antigos estereótipos latino-americanos propagados até então, mas que não os abandonava completamente, pois muitos deles estavam reenquadrados no palco. Jogando com os estereótipos já conhecidos por seu público, porém os satirizando ao mesmo tempo, o Outro exótico prevalecia sobre o

abjeto. A abordagem buscava retratar, particularmente, a partir do ambiente das performances musicais, o primitivismo e a modernidade como duas faces de uma mesma identidade coletiva latino-americana. O arranjo do cabaré criava uma metanarrativa do espetáculo dentro do espetáculo, cuja função era desencadear uma complexa composição do real e irreal, que por sua vez funciona como um lacre de segurança para lidar com o real e com o desejado, ao mesmo tempo em que critica o primeiro.

A própria estrutura narrativa centrada no cabaré e no *show business*, contribuiu com a sensação de realidade, porque deixava o espaço do palco para a construção do “irreal” com as performances que o público já esperava serem utópicas, possibilitando a configuração de um espaço supostamente “real” nos bastidores. O palco, que tudo permite, com os recursos do cinema ganha ainda mais possibilidades de criar um espaço mítico e verter o paraíso tropical idealizado pelos estadunidenses, onde não há inconvenientes para os romances e diversões, ou limites para a imaginação.

O cabaré, como um espetáculo metalinguístico, dilui as fronteiras entre o real e o irreal, torna tudo possível e dá sentido à presença de uma baiana em Buenos Aires, acima de tudo, ao encontro entre Estados Unidos e Argentina, e Estados Unidos e América Latina. Desse modo, o cabaré leve e animado assume o papel de naturalizador das diferenças culturais e das tensões no campo político, como um verdadeiro espaço de negociações em que se definem as relações Pan-americanas e o futuro do continente (MELGOSA, 2012, p.253).

Esta cena particular, congrega dinâmicas que se repetiram ao longo do filme, sobretudo, destaca-se agora a paleta cromática. Bastante significativa, as cores que sobressaem no cenário são o azul, o rosa e o branco, com menor intensidade, há o vermelho, o dourado que deriva do amarelo, o preto e o verde. O azul celeste, o branco e um amarelo pontual são indicativos das cores da bandeira da Argentina, já o azul mais forte, o vermelho e o branco, são as cores da bandeira dos Estados Unidos. O rosa, nada mais é que o vermelho romantizado pelo rebaixamento da cor, ou seja, adicionado de branco. Quando temos o encontro do azul e do rosa na ambiência do cabaré,

está representada a coexistência harmoniosa dos dois países e as possibilidades de uma integração. As nacionalidades mergulham umas nas outras, contudo, dentro daqueles termos que estabelecem uma hierarquização. O verde, não obstante, é a cor que imediatamente remete à natureza e às folhagens tropicais, lembradas na fachada do *El Tigre*.

O terceiro setor do ambiente só é revelado ao público espectador, quando Glenda avista no outro lado do elegante salão, o homem que lhe havia desapontado sentado ao bar. Lá estava Ricardo Quintana (Don Ameche). Novamente ao som dos aplausos para a performance de Carmen Miranda, que havia acabado de cantar a marcha *Mamãe Eu Quero* e a embolada *Bambu Bambu*, a estadunidense se levanta da mesa e caminha decididamente até o argentino. Ricardo está sentado ao bar, coberto de sombras e próximo de outros cavalheiros da elite argentina vestidos em smokings.



Figura 10- Glenda Crawford (Betty Grable) e Ricardo Quintana (Don Ameche) no bar do Clube *El Tigre*, em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940). Fonte: Reprodução de *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940).

É um ambiente masculino e composto em tons escurecidos, todavia, sem fugir do esquema cromático estabelecido. O bar possui uma bancada azul marinho e uma cortina branca acinzentada ao fundo, que rapidamente são desfocados, pois a câmera inverte sua posição e passa a focalizar Ricardo e Glenda pelo lado de dentro do bar. Ao

passo que a câmera se movimenta, o argentino e a estadunidense são emoldurados ao fundo pelo cenário do cabaré e seus diferentes setores, realçando os cristais do bar e o movimento dos garçons e dos músicos. Quando a imagem finalmente estaciona em primeiro plano nos protagonistas, é o cenário da *hacienda* latino-americana no palco, que enquadra o encontro entre os protagonistas. À medida que os personagens se aproximam e o clima de sedução se estabelece, o cenário muda.

Envolvidos pelo romântico céu rosa no último plano, o rosto e os sedutores lábios rubros de Glenda são evidenciados enquanto ela explica porque veio à Argentina, ela está a negócios e quer novos cavalos. A jovem fala com docilidade e Ricardo elogia sua generosidade e compreensão, considerando o desfecho de sua última negociação. Para conversar e definir os termos de sua relação, o casal passa do bar para uma sacada do clube, reeditando seu primeiro encontro romântico em Nova York. Com vista para o rio, o céu ao anoitecer e a farta vegetação ribeirinha encoberta pela sombra da noite, o plano geral tem o casal no centro e as laterais ornadas com cortinas de plantas, contrapondo-se ao fundo de arranha-céus da *Big Apple* e sedimentando esse ambiente como um lugar imaginário, uma composição irreal do exótico cenário latino-americano. Essa Buenos Aires se torna um “lugar-cenário”, na medida em que se percebe que não existe um clube *El Tigre*, o hotel luxuoso e muito menos a paisagem que é mostrada, mas desvela a tentativa de se disciplinar um território selvagem dentro dos modelos estadunidenses e distribuir os espaços pelo encontro romântico do par Estados Unidos e América Latina.

Da mesma forma, as dualidades moderno, civilizado/ atrasado, agrário, selvagem, podem ser abordadas pelos cenários de *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) e *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), produzidos após *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940). No filme seguinte, *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), a estrutura narrativa da cena anteriormente analisada, é repetida na cena em que a personagem de Carmen Miranda, que também se chama Carmen, vai até a casa do barão

Manuel Duarte para um encontro amoroso. Na mansão do barão, está acontecendo um baile em recepção ao embaixador (não é mencionado de qual país), com música ao vivo de uma *Big Band*.

Quando Carmen chega, o pajem do barão a encaminha a biblioteca, pois como os demais “casos amorosos” de Manuel, ela não deve ser vista pelos convidados. Ela espera encontrar o barão, mas seu namorado, o ator estadunidense Larry Martin, está em seu lugar personificando o aristocrata carioca naquele momento. Carmen descobre a farsa, então Larry, para proteger o personagem que está encarnando e também o casamento do barão, coloca a cantora brasileira de volta ao palco, como uma das atrações do baile. A despeito das intenções da personagem de Carmen Miranda, ela é a *entertainer* da festa e não uma convidada, enquanto seu namorado dança com outra mulher em seus braços, a também estadunidense baronesa Cecília Duarte. De uma forma enviesada, trata-se de um encontro amoroso entre Estados Unidos e América Latina.

As diferenças entre os espaços que cabem a cada qual, ficam bem delimitadas. Ainda que a casa seja de fato do barão brasileiro, quem domina a mansão naquele momento é o ator estadunidense que o interpreta, juntamente com sua “fictícia” esposa, uma estadunidense loira de olhos profundamente azuis chamada Cecília. No primeiro momento desse segmento, Larry não recebe Carmen na porta de sua casa, como aos outros convidados, ela é indesejada naquele momento e representa as más condutas do barão que devem ser escondidas. Assim, somente a portas fechadas na reclusão da biblioteca é que Larry pode vê-la. O ambiente sóbrio da biblioteca, permeado por beges, brancos e marrons, faz uma menção à “tropicalidade” do Rio apenas por duas longas plantas, que estão bloqueando alguns livros. Nem o brilho da roupa de Carmen é suficiente para quebrar a sobriedade do ambiente.

Para adequar-se ao luxuoso ambiente, a cantora também é remodelada. A “fantasia” de baiana é substituída por um conjunto de saia longa e jaqueta de mangas compridas, inteiramente feito de reluzentes paetês negros, acompanhado de um turbante branco com penas. As gigantescas estantes de livros cenográficos que recobrem as

paredes ao fundo da cena, tem ainda a função de conferir ao “titular” daquele espaço a sabedoria, a inteligência e a racionalidade associadas ao hábito da leitura. Tal construção, legitima Larry a levantar a mão para bater no rosto de Carmen e a dispensá-la para o lado de fora da casa, especificamente para o palco improvisado da festa, assim que Cecília aparece.

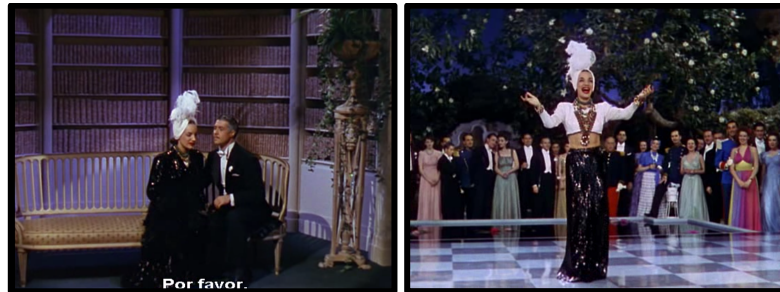


Figura 11- Carmen (Carmen Miranda) e Larry Martin (Don Ameche) na biblioteca da casa do barão e Carmen se apresentando na festa da casa do barão, em *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941). Fonte: Reprodução de *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941).

O espaço onde se dá a apresentação de Carmen não é o de um clube noturno, é uma festa para a “renovada” aristocracia carioca no jardim de uma mansão, mas reproduz a dinâmica interna do cabaré, sua divisão de espaços e o propósito de disciplinar a “natureza selvagem” latino-americana. Na cena tal natureza é representada por muitas árvores ao redor do palco e lagos artificiais com pétalas emergindo, bem como pela personalidade “indomável” da própria personagem de Carmen Miranda. Para entrar no palco, a jaqueta preta de paetês sai e fica uma blusa branca de mangas longas que termina logo abaixo dos seios. Além de quebrar o monocromático preto, a nova blusa deixa o abdômen à mostra e também os inúmeros colares que estavam escondidos pela jaqueta, retomando referências da baiana estilizada que havia consagrado Carmen no filme anterior e na Broadway. O preto e branco de seu traje, fazem ressonância ao piso

xadrez do palco. Enquanto canta e dança, sacudindo as mãos e balançando a saia cintilante, o público que está atrás de Carmen a contemplando, empresta-lhe com suas roupas coloridas as cores que faltam a artista para situar sua “latinidade” cinematográfica. Em português, ela canta, “Cai, cai, cai, cai, eu não vou escorregar...”, quase ironicamente, talvez representando ali uma faísca de resistência.

O Bando da Lua, vestido com camisas de mangas bufantes brancas, calças pretas e lenços amarrados no pescoço, uma mistura do estilo rumbero com o gaúcho do filme anterior, funcionam como parte constituinte daquele cenário. Eles estão situados na extremidade, praticamente fora do palco sob um coreto feito de pilares de metal com curvas gregas, cortinas ao fundo e um proeminente candelabro de cristal, que só aumentam a artificialidade da cena, enfatizando o papel teatral daqueles “latino-americanos” que não se encaixam com o ambiente.

O piso xadrez do palco faz referência a todo o impasse e a negociação envolvidos entre duas partes nos jogos de tabuleiro e a importância do uso da razão nessas circunstâncias. Considerando os sentidos que podem ser atribuídos à cena a partir da perspectiva dessa perspectiva, cabe adicionar a descrição de Deleuze e Guattari (1997, p.14) sobre o jogo de xadrez como semiologia que codifica e descodifica um espaço fechado, enquanto o distribui. “Efetivamente uma guerra, porém uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com um fronte, uma retaguarda, batalhas”, em que cada peça é qualificada e detém certo poder que se combinam ao sujeito da enunciação (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.14). Nesse sentido, a própria Carmen é codificada e alterada por aquele cenário, como uma peça que segue as regras do jogo de tabuleiro, mas que também tem o poder de transformá-lo segundo seus próprios atributos. Ainda que indique o eixo latino-americano, seu figurino de baiana estilizada ganha uma versão sofisticada e ela canta em inglês *I, Yi, Yi, Yi, Yi (I Like You Very Much)*, mostrando seu esforço em agradar o público que a observa atentamente à luz do luar na língua que entenderiam. Por outro lado, sua performance também altera aquele espaço e rompe com a ordem anteriormente estabelecida. Quando começa a cantar, os

casais não estão mais a bailar coordenadamente em pares no espaço ordenado do “tabuleiro de xadrez”, estão todos a observar a sua “jogada” e seus movimentos.

Passando para o filme seguinte, *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941) traz no cenário do *Arbolado* uma disposição que remete à imagem externa do clube *El Tigre*, de *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940). O *Arbolado* proposto por *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), aprofunda-se ainda mais na hibridação entre a América Latina e a natureza tropical, explorando-a com maior intensidade como símbolo de um território selvagem e do atraso.

O executivo Jay Williams (John Payne), na tentativa de tirar a cantora Rosita Rivas (Carmen Miranda) do caminho da turista Nan Spencer (Alice Faye) e de seu possível romance com o *Latin lover* Monte Blanca (Cesar Romero), a convida para um encontro sob o pretexto de discutir sua carreira. Quem sugere o local é Rosita, “uma pequena pousado no interior, *Arbolado's*”⁸³ (*Aconteceu em Havana*, 1941, 00:46:11, tradução nossa). Com um plano aberto, a câmera situa a ambientação da cena. Um carro entra por uma estrada de terra com altas palmeiras nas laterais e a noite escura encobre a vegetação que está abaixo delas. No lado esquerdo da tela, criando um limite para a estrada, uma muralha branca dá suporte ao luminoso do estabelecimento, *El Arbolado*, que já pode ser visto ao final do caminho. O casarão de dois patamares é visto de frente, sendo emoldurado pelas palmeiras, e seu destaque é a grande varanda, que toma conta de todo o andar superior.

Na entrada do lugar, um sujeito de cabelos e bigodes fartos, corpulento, usando chapéu de palha e um paletó de tecido parco, canta a canção *Lollipop* (pirulito) enquanto tenta vender seus doces aos clientes que entram e saem da pousada. Com certo desdém, Jay olha o homem de aparência rude e o ignora. O vendedor alegre em sua humilde profissão e o carrinho de pirulitos que está atrás dele

⁸³ “A little in the country. *Arbolado's*” (*Aconteceu em Havana*, 1941, 00:46:11).

compõem a entrada do casarão. Sobre o alto portal com formato arqueado, há um pergolado em que se enroscam flores e folhas, as quais parecem ser prolongadas pelas várias plantas e árvores que estão ao redor, bem como, pelas sombras que se apoiam na parede acentuando a imagem de uma selva. Não por acaso, o ponto de encontro dos casais multiculturais, chama-se *Arbolado*, ou “arborizado” em português, que também é o nome do proprietário do estabelecimento, conectando o personagem cubano ao cenário⁸⁴.

No lado de dentro, é o próprio *Arbolado* quem recebe Jay Williams, um personagem robusto e caricato. Na medida em que Jay vai adentrando o espaço, o espectador descobre que o *Arbolado* é um misto de restaurante, cabaré e hotel para encontros amorosos. O primeiro ambiente por onde passa é um restaurante a céu aberto, carregado das mesmas plantas que estavam do lado de fora e cercado por palmeiras, cujas folhas recaíam sobre os clientes. Apesar de ter atravessado por uma porta, o conceito que se tem do “casarão” de Havana é a de uma construção que se integra ao ambiente natural. Sem muita preocupação com paredes ou mesmo o teto, o lado de fora constituído pela floresta adentra o ambiente interno. Ao subir as escadas de ferro, amplamente decoradas com folhagens como se aquele fosse um canteiro, Jay caminha em direção ao quarto onde encontrará a senhorita Rivas. O piso é de uma cerâmica vermelha e atrás de si, Jay tem inúmeras janelas venezianas de madeira, várias delas abertas, como se elas fossem necessárias em um ambiente que aparente já não tem teto. Toda essa composição confere um aspecto bastante rústico.

⁸⁴ *Aconteceu em Havana (Week-End In Havana, 1941)*, Rosita Rivas (Carmen Miranda) e Jay Williams (John Payne) no *Arbolado*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Vs9yf-lBJ1U>>. O nativo da cidade de Havana é o havanês, porém, culturalmente a força da política que se discute nesse trabalho e seus prolangamentos, fundiram o habitante da cidade ao cidadão do país, e o próprio país em sua capital.



Figura 12- Entrada do *Arbolado*, em *Aconteceu em Havana* (*Week-End In Havana*, 1941). Fonte: Reprodução de *Aconteceu em Havana* (*Week-End In Havana*, 1941).



Figura 13- Jay Williams (John Payne) sobe as escadas do *Arbolado* e encontra Rosita Rivas (Carmen Miranda) em um quarto, em *Aconteceu em Havana* (*Week-End In Havana*, 1941). Fonte: Reprodução de *Aconteceu em Havana* (*Week-End In Havana*, 1941).

Mas o *Arbolado* é tão anacrônico, ambíguo e fantasioso quanto o *El Tigre* ou a casa do barão Duarte, pois o espaço é reconfigurado assim que o empresário estadunidense entra no quarto reservado para seu encontro com Rosita Rivas. A porta que por fora é uma veneziana de madeira crua, quando Jay a abre, do lado de dentro se transforma em um estilo refinado, delicadamente branca com metais dourados. À primeira vista, o ambiente é composto por uma

pequena mesa de jantar, paramentada com taças, aparelho de jantar refinado e um arranjo de flores no centro; uma cômoda de madeira com entalhes de arabescos que apara castiçais de metal, um vaso dourado e um quadro oval de uma senhora com moldura dourada; um canapé acolchoado branco; e um biombo com motivos de árvores. Assim como a biblioteca de *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), as cores dessa sala são sóbrias e transitam entre beges, marrons, branco e o dourado.

Não fosse por Rosita Rivas, que o espera de pé na sala tentando abrir sem sucesso uma garrafa de champanhe, os espectadores poderiam esquecer por um momento que aquele ainda era o *Arbolado*. A personagem de Carmen Miranda tem grandes flores brancas no cabelo e usa um vestido de modelagem extravagante na mesma cor, com recortes na cintura e longas franjas que ampliam seus movimentos e relembram as sedutoras melindrosas. Entretanto, a cor branca de seu vestido contrasta com seus trajes usados anteriormente nesse filme, bastante vibrantes e coloridos, como se a escolha da cor tivesse por objetivo não interferir na escala cromática sóbria do ambiente e lhe conferisse certo refinamento. A sala então ganha feições elegantes e que são associadas ao ambiente “rudimentar” anterior, basicamente pela presença do biombo com pinturas da árvores, da sacada defronte a uma praia com palmeiras e da presença da corista latina. Entretanto, a bela paisagem local não parece interessar o estadunidense ou a cantora, pois ele está mais preocupado em discutir negócios e afastá-la de Monte Blanca, enquanto ela quer resolver sua carreira e seduzir o visitante.

Nessa ocasião, Jay Williams convence a corista que ela precisa de um novo agente e ele, como um “bom homem de negócios”, seria ideal para a função (00:49:03). A corista latina aceita a proposta, mas tem dificuldades para administrar sua vida profissional e seus próprios impulsos e, imediatamente, confunde a relação profissional com uma romântica. Jay aceita parcialmente os desejos de Rosita, apenas o que for necessário para manobra-la e conquistar seus objetivos, dentre os quais está agradar a turista estadunidense Nan Spencer. Desse modo, *Aconteceu em Havana*

(*Week-End in Havana*, 1941) mantém o discurso colonialista “segundo o qual a Europa serve como empresário global e produtor, enquanto as culturas não européias (sic) permanecem como a matéria-prima para a indústria do entretenimento” (SHOHAT, 2006, p.324).

Quem traz os sinais de civilização e modernidade para os espaços latino-americanos são os personagens estadunidenses, que não podem ser privados do luxo, do conforto, dos aviões e navios. Mas com os arranjos cinematográficos e os acordos políticos e comerciais que a Boa Vizinhança vinha propondo, o sentido era que os estadunidenses poderiam aproveitar o melhor dos dois mundos ao adentrar um “exótico e teatralizado palco de conquista (masculina)”⁸⁵ (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.62, tradução nossa). Esse desfecho, encaminha a discussão sobre os filmes para a próxima análise, onde se debaterá o confronto entre a perspectiva de uma racionalidade estadunidense, frente a irracionalidade latino-americana.

3.2 Chica Chica Boom Chic

Partindo do filme *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), as dualidades racionalidade, competência/ irracionalidade, incompetência serão analisadas através dos personagens, particularmente, através do número musical de abertura do filme, *Chica Chica Boom Chic*. Os principais personagens da trama são o barão Manoel Duarte (Don Ameche), a baronesa Cecília (Alice Faye), o ator Larry Martin (Don Ameche) e a corista Carmen (Carmen Miranda), assim, cabem algumas informações que permitam conhecê-los melhor.

Larry Martin é um ator estadunidense que veio trabalhar no Cassino Samba, fazendo performances musicais. Sua parceira nos palcos e fora deles é a marcante e temperamental cantora carioca, Carmen. Entretanto, o ator estrangeiro não se satisfaz apenas com a namorada brasileira e persegue outras mulheres, principalmente a

⁸⁵ “(...) *an exotic theatrical stage of (male) conquest*” (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.62).

compatriota e esposa do barão, Cecília. A relação entre Carmen e Larry é intensa e turbulenta, as brigas são geralmente motivadas pelo feroz ciúme da moça e pelos indícios de traição dele.

O barão Duarte é casado com uma estadunidense loira de olhos azuis, a contida e inteligente baronesa Cecília. Tal como seus negócios, o casamento do latino-americano vai mal. Seu perfil de conquistador e “amante latino” provocou a falta de atenção com a esposa e estremeceu o relacionamento. Enquanto “interpreta” o barão, Larry aproveita a situação para cortejar e romancear Cecília, que aprecia a atenção mas não se deixa enganar pelo ator. Entretanto, no papel do latino-americano, o estadunidense reacende a “chama” do amor na baronesa, dando conta do que o barão “original” não cumpria.

O título de barão remete a uma aristocracia brasileira decadente e uma forma de administração ultrapassada fundamentada em títulos de nobreza, que combinam com sua inaptidão e com o estado de seus negócios à beira da falência. O número musical “*The Baron is in Conference*” encena o descaso de sua gestão, mostrando como ele prefere as mulheres e os prazeres da vida, em detrimento de seus parceiros comerciais, oriundos do Uruguai e outros países, os quais protestam que sua conduta displicente poderá causar um colapso e uma confusão internacional (*Uma Noite no Rio*, 00:12:15).

Com o desenrolar da história, descobre-se que Larry, por outro lado, apesar de ser despreocupado e não perder a compostura e simpatia, é competente até mesmo quando não planeja. Esse resultado fica evidente quando acaba salvando o casamento dos “aristocratas”, a empresa aérea e a posição social do barão Manuel Duarte e de seus associados, algo que os “representantes” da Argentina não se dispuseram a fazer. Sem entender absolutamente nada da Bolsa de Valores, Larry acidentalmente faz investimentos altamente lucrativos, como se descobriria ao final da história. Quando Machado, um empresário latino-americano melhor sucedido, faz uma proposta de compra da empresa aérea ao barão, enquanto Larry o personifica, sem entender uma palavra do que o outro diz, o ator consegue aumentar os valores da oferta e firmar um excelente acordo. Com isso, resolve os

problemas do barão e de seus associados e ainda lhes beneficia no negócio.

Larry é eficiente e atinge os objetivos desejados pelos empresários latino-americanos, reforçando a incompetência de gestão desses últimos, superando até mesmo Machado, considerado o mais ávido e capacitado dos executivos latinos. A dualidade que contrapõe a ideia de racionalidade e eficiência estadunidense contra uma possível irracionalidade e incompetência latino-americana, seria frequentemente associada a ideia de passionalidade e amplamente explorada através dos números musicais e das personagens de Carmen Miranda.

Em *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*), é Carmen quem abre o filme com uma performance musical, que apresenta o Rio de Janeiro cenográfico em festa e enfatiza a Boa Vizinhança. Embora a personagem de Carmen Miranda seja fictícia, é uma artista brasileira que se chama Carmen e canta sambas e outros ritmos identificados como latinos em um cassino, podendo ser associada com a trajetória pessoal de Carmen Miranda. Sua personagem é coadjuvante e faz parte de um triângulo amoroso um tanto diferenciado, já que seu parceiro interpretava dois papéis, Don Ameche era o estadunidense Larry Martin e o brasileiro barão Manoel Duarte. O *cliché* das identidades trocadas tem a função nesse filme de mostrar que a América do Norte e a América do Sul (entendida como América Latina) compartilham características, reforçando os “laços comuns” que não devem ser abandonados, algo que Larry Martin anuncia em *Chica Chica Boom Chic*⁸⁶, pois juntos se complementam. Na opinião de Freire-Medeiros (2002, p.58, tradução nossa), simbolicamente, a convergência dos personagens pode ainda ser “para o bem (o

⁸⁶ “ (...) *And may we never leave behind us, all the common ties that bind us*” (*Chica Chica Boom Chic*, *Uma Noite no Rio*, 1941).

conhecimento de línguas estrangeiras) ou para mal (para promover uma atitude machista em relação às mulheres)”⁸⁷.

A cena que será analisada é o número musical *Chica Chica Boom Chic*, que abre *Uma noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) com um dueto entre Carmen (Carmen Miranda) e Larry Martin (Don Ameche), fazendo uma apresentação do Rio de Janeiro, local em que se passa o filme. A performance entusiástica e multicolorida cria uma alegoria da cidade, do estilo de vida brasileiro e das relações entre América Latina e Estados Unidos, rompendo as fronteiras entre real e irreal. Uma praia com palmeiras emoldurando a paisagem em plano aberto e fogos de artifício que salteiam pelo céu noturno azulado e róseo, imprimem uma versão hollywoodiana da Baía da Guanabara e do Pão de Açúcar, usando uma tomada clássica de demarcação do Rio de Janeiro. A transição em *fade in* desvela Carmen Miranda dentre fogos festivos e os braços ondulantes de suas dançarinas, versões menos elaboradas da “baiana” que abrem alas para a cantora.

O traje de Carmen está mais imponente que os modelos anteriores, sua baiana estilizada é recoberta de paetês que reluzem ao menor movimento, inteiramente em prata, exceto pelas frutinhas do proeminente turbante. Com muito ânimo, Carmen canta e dança o *Chica Chica Boom Chic*. Ela está a frente de uma roda de samba, cercada por outras coloridas “baianas” e “malandros” do samba. A despeito da “pintura” do Pão do Açúcar que faz o fundo do palco, a composição e o cenário com casas coloniais parecem transportar o público a um pedaço da Bahia, criando uma imersão desta no Rio de Janeiro.

Essa disposição inicial em muito se assemelha ao número *O Que é que a Baiana Tem*, última participação de Carmen Miranda no cinema brasileiro (*Banana da terra*, 1939). A citação foi possivelmente uma tentativa de agradar o público sul-americano, depois do fiasco diplomático causado pela *Fox* com *Serenata Tropical*

⁸⁷ “(...) *North and South Americans share common features, be it for good (the knowledge of foreign languages) or for bad (to promote a chauvinist attitude toward women)*” (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.58).

(*Down Argentine Way*, 1940). Usar como referência um material produzido pelo próprio país retratado, aparentemente, seria suficiente para prevenir os equívocos e os conflitos diplomáticos, pois nenhuma cena foi gravada no Brasil. O Rio é introduzido como um lugar exótico, de festas, belezas naturais, onde a natureza selvagem converge-se ao corpo latino-americano, especialmente, o feminino. Para os produtores do filme, os elementos que representavam o Brasil estavam situados dentro da praça cenográfica: a “floresta, fogos para dar idéia (sic) de festa, Pão de Açúcar pra situar o espectador, algumas casas pra não dar idéia (sic) de uma selva completa; dançarinas; músicos com instrumentos bem brasileiros (cuíca, pandeiro, cavaquinho, etc.)”, um amontoado de pessoas dançando com a despreocupação supostamente “natural” com uma organização (DINIZ, 2012, p.163).



Figura 14- Baía da Guanabara, em *O que é que a baiana tem*. Fonte: Reprodução de *Banana da terra* (1939).



Figura 15- Baía da Guanabara, abertura *Chica Chica Boom Chic*, em *Uma Noite no Rio (That Night in Rio)*, 1941). Fonte: Reprodução de *Uma Noite no Rio (That Night in Rio)*, 1941).

Anna Carolina P. Diniz (2012, p.163) sublinha que os vários planos abertos dessa cena inicial, enfatizavam a “grandeza de um grande espetáculo que merece ser observado por todos os ângulos” e quando o foco era em Carmen Miranda, a imagem predominante eram

os planos médios que marcavam os gestos de tronco e de rosto da artista. Essa proximidade das expressões de Carmen Miranda, se justificavam porque seu corpo e seus gestos faziam a tradução do que ela cantava, como o português era absolutamente incompreensível, seus movimentos didaticamente apontavam em direção aos adereços e exprimiam seus sentimentos e desejos (DINIZ, 2012, p.166). As canções de Carmen sempre tinham várias onomatopeias, como pouco se entendia o que ela falava, imitar diferentes sons era uma forma de comunicação com esse público que não entendia português e que falava uma língua que Carmen também pouco dominava no começo da carreira internacional. O que importava era seu lado cômico, a sensualidade de seu corpo, suas expressões faciais e os sentimentos que despertava.

Darryl F. Zanuck reafirma esse projeto sobre Carmen Miranda em uma das reuniões sobre *Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)*. O executivo da *Fox* deixa claro para o roteirista: “ela não precisa falar tanto em inglês. Você deveria confinar seu inglês a uma ou duas falas, e se ela for explodir, que seja em português, finalizando com uma ou duas palavras em inglês... Você não pode tirar a câmera de Miranda quando ela começar a cantar”⁸⁸, pois os números musicais eram a sua “especialidade” (BEHLMER, 1993, p.45-46, tradução nossa). O próprio *Chica Chica Boom Chic* é uma onomatopeia, mas a canção *Rebola, bola*⁸⁹, uma embolada interpretada por Carmen Miranda em *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)*, exemplifica melhor a situação, pois é uma canção inteiramente em português cheia de rimas e trava-línguas, cantada em alta velocidade pela artista, de difícil compreensão até mesmo para um brasileiro.

⁸⁸ “She does not need to talk nearly as much as she does in English. You should confine her English to one or two speeches, and if she has to explode, she should go into Portugues- ending up with a denunciation of one or two words in English... You cannot cut away from Miranda once she starts to sing” (BEHLMER, 1993, p.45-46).

⁸⁹ *Rebola, Bola* (1941), música de Aloysio de Oliveira e Nestor Amaral, letra de Francisco Eugênio Brant Horta, interpretada por Carmen Miranda.

A revista *Life* fez questão de apontar que “em parte porque não há nenhuma evidência para seu significado, exceto pelo alegre movimento dos olhos insinuantes de Carmen Miranda, estas canções e a própria Carmen são o ponto máximo do show” (apud GARCIA, 2004, p.157). A canção *The Ñango (Nyango)*, número musical que acontece depois de *Rebola, Bola* no filme *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)*, apesar de ser em inglês, a letra que fala de um estilo de vida latino-americano, deixa claro que o público provavelmente não conseguiria pronunciar suas palavras, mas que sentiria que aquele era o momento de dançar⁹⁰. Era uma espécie de explicação sobre todas as outras canções em que Carmen misturava os idiomas, ou mesmo sobre os termos em espanhol usados nos filmes e que remetem a ideia de uma cultura latino-americana que seria incompreensível para os estadunidenses.

Priscilla P. Ovalle (2011, p.49) relembra um trecho do programa de radio *The Edgar Bergen/ Charlie McCarthy Show* (1941, tradução nossa), episódio intitulado “*Ventriloquism, Carmen Miranda*”, onde a primeira frase é atribuída à artista: “–Você não entende quando estou falando? – Não. Eu entendo quando você não está falando”⁹¹. A autora quer demonstrar que o público estadunidense não estava preocupado com o que Carmen Miranda tinha a dizer, mas que seu apelo vinha do corpo exotizado e sensual. De fato, a performance de Carmen agradava, pois o crítico do *The New York Times* considerou seu número em *Aconteceu em Havana (Week-End in*

⁹⁰ *The Ñango (Nyango, 1941)*, música de Harry Warren, letra de Mack Gordon, interpretada por Carmen Miranda. “*Even though you can't pronounce it; When the band begins to bounce it; That's your cue to dance the Cuban way*” (*The Ñango, Aconteceu em Havana, 1941*).

⁹¹ “– *You do not understand me when I'm talking? – No. I understand you better when you're not talking.*” (*The Edgar Bergen/ Charlie McCarthy Show, “Ventriloquism (Carmen Miranda), Experience Brazil 3-16-41”*, p.12, apud OVALLE, 2011, p. 49).

Havana, 1941) “de longe o melhor”⁹² (CROWTER, *The New York Times*, 08 nov. 1941, p.11, tradução nossa), e nos seus comentários sobre os demais filmes, não poupava elogios à artista. Os movimentos sensuais de conquista através da dança são desdobrados ao longo dos filmes.

A performance musical de *Chica Chica Boom Chic* como um todo, considerando a música, a letra, o ritmo, os instrumentos, a coreografia, o cenário e demais elementos, fazem parte de uma composição que estabelece continuamente a relação de dualidade e complementariedade de um intérprete com o outro e define seus personagens no filme. Os personagens são tão impalpáveis como a música e o número, mas é a música que os coloca em contraste. Assim, o dueto é o “centro gravitacional do musical” e resume em uma cena a estrutura do filme, cristalizando os personagens, suas atitudes e emoções (ALTMAN, 1989, p.37). A parceria entre os dois intérpretes no palco e na vida pessoal, reafirma a aliança entre Estados Unidos e América Latina.

O *Chica Chica Boom Chic*⁹³, canção tema da performance, mistura o samba e uma música orquestrada com elementos jazzísticos, bastante presentes no cinema hollywoodiano do período, marcando cada um dos dois personagens com uma sonoridade específica. Os trechos identificados como samba são atribuídos somente à interpretação de Carmen Miranda, ligando-se a uma territorialização brasileira e, transversalmente, latino-americana. A dança de Carmen Miranda, muito próxima de um “miudinho”, e a disposição dos

⁹² “ ‘The Nango,’ sung by Miss Miranda and danced by dozens of flashy girls and boys, is far and away the best” (CROWTER, *The New York Times*, 08 nov. 1941, p.11).

⁹³ Aloísio de Oliveira afirma que fez a música como uma marchinha, pois ela havia sido composta originalmente por Harry Warren e Mack Gordon como uma rumba (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.57), mas Tânia da Costa Garcia (2004, p.159) afirma que a música pode ser interpretada como um fox-canção ou como um samba rumba. Para efeito desse trabalho, importa destacar a música como uma hibridação que possui elementos do samba e outros ritmos, na busca de referenciar uma cultura latino-americana.

participantes que fazem a marcação da música em um semicírculo, leva ao entendimento de que ela está em uma “roda de samba estilizada”, representando ali uma brasileira (DINIZ, 2012, p.165).



Figura 16- Carmen (Carmen Miranda), cantando o *Chica Chica Boom Chic*, em *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941). Fonte: Reprodução de *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941).

O cenário, as palmeiras, casas coloniais, os músicos em trajes que podem ser associados a um estilo “malandro carioca”⁹⁴, e a icônica baiana, priorizados pelo enquadramento da câmera durante os trechos cantados por Carmen, fortalecem as identificações com o universo do Rio de Janeiro e da Bahia, que para o olhar estrangeiro

⁹⁴ O modelito que une camisa, calças e paletó claros (geralmente brancos) e chapéu, ficaria conhecido como o estilo “malandro”. As camisas listradas, sempre presentes nos filmes de Carmen Miranda, seriam outro traço do estilo.

são simbólicos do Brasil. A Bahia também está presente no trecho em português que Carmen Miranda canta, lembrando de sua “saude de da Bahia” e do “canjerê também” (*Uma Noite no Rio*, 1941, 00:01:59).

O samba *Chica Chica Boom Chic* ainda faz citação a uma das sonoridades mais marcantes da *Aquarela do Brasil* (1939), de Ari Barroso (*Uma Noite no Rio*, 1941, 00:02:08), que frequentemente passou a ser referenciada pela música brasileira com a intenção de “expressar simbolicamente alguma idéia (sic) relacionada à nação.”⁹⁵ (FARIAS, 2010, p. 57, 90). Nessa performance a finalidade parece a mesma, pois o recurso musical de *Aquarela do Brasil* é aplicado exatamente quando Carmen Miranda menciona a palavra “brasileiro”, aos dois minutos de filme. O *Chica Chica Boom Chic* é uma onomatopeia que imita os sons das percussões, tão caras ao samba brasileiro e enfáticos nesse número. A “latino-americanidade” é então tomada pelo Brasil e por sua *Aquarela* de coloridas nuances. Os batuques, as percussões, o samba, os passos de dança e a própria baiana, representavam um fragmento da identidade latino-americana, sintomático da presença oculta, invisível e dissolvida das culturas afro-americanas, reguladas por um “pano de fundo colonial” (SHOHAT, STAM, 2006, p.180), remetendo por sua vez, à

⁹⁵ Este trecho específico corresponde a um recurso musical (harmônico melódico) que já havia sido utilizado por George Gershwin em *Rhapsody in Blue* de 1924, e por Pixinguinha no choro *Carinhoso* de 1929, sendo identificada por alguns críticos como uma sonoridade estrangeira. Todavia, com Ary Barroso, depois de aparecer pela primeira vez em *Na Virada da Montanha* de 1935, a sonoridade ressurgiu em canções com temáticas declaradamente nacionalistas, que narravam as belezas e qualidades da pátria, primeiramente em *Aquarela do Brasil*, repetindo-se com a mesma conotação em *Brasil Moreno* (1941) e *Isto Aqui o Que É* (1942) (FARIAS, 2010, p.89-90). *Aquarela do Brasil*, nos moldes desenhados por *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), se tornaria quase um hino do Brasil em Hollywood, sendo tema do filme de animação *Alô, Amigos* (*Saludos Amigos*, 1942), *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All here*, 1943) e de *A Caminho do Rio* (*Road to Rio*, 1947), este último inclui uma imitação de Carmen Miranda.

primitividade, à sensualidade e à irracionalidade com que eram enxergadas (Cf. SOUZA, 2005).

O *Chica-chica-bun* (sic) é a exata representação sonora do imaginário norte-americano sobre a América Latina. A canção, ritmada pela percussão- marca estereotipada de uma musicalidade primitiva -identifica a nação (o Brasil), ou a região latino-americana. O *chica-chica-bun* (sic), por não fazer nenhum sentido, por fugir a lógica da razão, transporta a todos para um outro mundo, onde a destreza, a disciplina que dominam a civilização, cedem lugar à alegria, à descontração, enfim, à uma felicidade primeva. O veículo para essa outra dimensão da realidade é a sugestiva e insinuante performance de Carmen Miranda (GARCIA, 2004, p.157).

A diferença é frisada pelo próprio personagem de Don Ameche, que se anuncia como um “Americano” (fala em português com seu sotaque) e se apresenta em inglês com o traje da marinha estadunidense. Eloquentemente mostrando a que veio, Larry leva ao público o entendimento de que estava representando os “cento e trinta milhões” de estadunidenses⁹⁶ nas relações diplomáticas com a América do Sul. Seus gestos são mais rígidos e a postura é diplomática, assim como o uniforme militar que potencializa sua presença como um intermediário entre a nação e o povo, reafirmando seu discurso como uma mensagem direta do Estado. A segurança de seus movimentos é um emblema da firmeza de seu país e da disposição na parceria (DINIZ, 2012, p.168) com a “América do Sul”, como descreve a música.

⁹⁶ O 16º censo dos Estados Unidos, realizado em 1940 (o registro é de 1º abr. 1941), determinou que a população residente nos Estados Unidos continental era de 131.669.275 milhões de pessoas (1940 CENSUS, NATIONAL ARCHIVES).



Figura 17- Carmen (Carmen Miranda) e Larry Martin (Don Ameche), cantando o *Chica Chica Boom Chic*, em *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941). Fonte: Reprodução de *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941).

*My friends, I extend felicitations, to our South
American relations
May we never leave behind us, all the common
ties that bind us
130 million people send regards to you
And before I return, there is one thing you can
do
Come on and sing the chica-chica-boom-chic
That crazy thing, the chica-chica-boom-chic
(...) Brazilians found the chica-chica-boom
They like the sound of the chica-chica-boom-
chic*

*(...) It came down the Amazon
 From the jungle
 Where the natives greet everyone they meet
 Beatin' on a tom-tom
 (...) It don't make sense the chica-chica-boom-
 chic
 But it's immense the chica-chica-boom
 Chica, chica, chica-boom
 That's all you've got to say
 To chase the jinx away (Chica Chica Boom
 Chic, That Night in Rio, 1941).*

Após esse trecho há um corte simbólico definido por uma sequência em *closes* de instrumentos de percussão brasileiros- os quais não necessariamente fazem parte de arranjos tradicionais de samba-, que chegam em plano aberto no Bando da Lua. Os músicos brasileiros estão trajados em uma adaptação do estilo *Mariachi* (DINIZ, 2012, p. p.163) e parecem estar entrelaçados àquela natureza, calorosamente arquitetada pela iluminação em tons amarelos e avermelhados. Realizada esta síntese do que se considera o latino-americano, uma simbiose entre natureza e ser humano, que pode ser tanto mexicano como carioca, o espetáculo passa do espaço cenográfico brasileiro para o disciplinado salão de dança “estadunidense”. Por sua vez, os dançarinos procuram simbolizar com seus trajes e os movimentos sensuais, o espetáculo latino-americano que unifica fauna, flora e seres humanos.

A câmera passa ao salão de dança e focaliza os dançarinos em pares, com seus corpos colados fazendo movimentos circulares em um leve bambolear. O som forte da percussão, logo é absorvido pelos metais da orquestra, em uma sonoridade que, novamente, parece buscar referências mexicanas entrelaçadas ao *jazz*. Os dançarinos estão trajados com “interpretações fantasiosas” da América Latina. Os homens são uma confusão entre piratas, rumbeiros e *Aladin*. Vestem camisas de cetim com listras verticais em azul, vermelho e branco (cores da bandeira estadunidense), com mangas bufantes, abertas no peito e que terminam numa amarração sobre a barriga, deixando

aparecer parte do abdômen. A calça é azul royal com pernas largas que se fecham na canela e tem um cós largo vermelho na cintura. Sobre a cabeça, usam boinas pretas.

As mulheres são versões da baiana estilizada de Carmen Miranda, que parecem estar hibridizadas com uma arara. A saia é feita de longas penas nas cores da ave mencionada, com a parte de trás longa e mais curta na frente, seguindo um estilo rumbeiro e mostrando bastante as pernas, a blusa é um top dourado com mangas três quartos, que deixa à mostra a barriga e se confunde com o tom de pele das dançarinas. Ainda usam turbantes vermelhos com algumas folhas róseas na ponta, similares a uma bromélia, e fazem alguns dos rebolados de Carmen, sacudindo-se dos pés à cabeça em movimentos frenéticos⁹⁷.

O enquadramento da câmera, que agora mostra o clube dividido em palco, salão de dança e o espaço dos clientes em suas mesas, em uma disposição semelhante à *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*, revela ser um espetáculo para um público seletivo. A música orquestrada e a coreografia sincronizada somam-se a essa composição, indicando um ambiente civilizado, organizado e adestrado que se contrapõe ao trecho musical anterior, marcado pela espontaneidade, pela roda de samba e pela presença de Carmen Miranda.

A orquestra, o carro, o uniforme, as cento e trinta milhões de pessoas que Larry representa e lhe dão legitimidade, o plano superior em que se situa e seu próprio discurso polido sobre relações diplomáticas, diegeticamente se opõe à “selva” (*jungle*), à “loucura” (*crazy*), à superstição do “azar” (*jinx*) e à “falta de sentido” (*It don't*

⁹⁷ Neste período, Carmen Miranda ainda não usava a saia com uma longa fenda até a altura das coxas, predominavam as longas saias presas no quadril que caíam com maior volume sobre os pés. Ao contrário do que se espera, o estilo de saia introduzido pelas dançarinas em *Uma Noite no Rio (That Night in Rio)*, não foi inspirado nos trajes de Carmen Miranda, mas em referências que os estadunidenses tinham das culturas da região do Caribe e que posteriormente foram agregados à baiana estilizada.

make sense) sul-americana, narradas pelo *Chica Chica Boom Chic* e retratadas por sua visão cinematográfica no espetáculo musical e ao longo do filme. Dessa forma, a oposição criada busca reafirmar os primeiros como símbolos de racionalidade, modernidade e autocontrole em meio à ambientação de uma inocente e alegre primitividade, que jamais se misturam completamente.

Larry também canta o *Chica Chica Boom* e tenta fazer parte daquela festa que enaltece o estilo de vida do Outro, mas a percussão, que para toda vez que o estadunidense se pronuncia, demarca musicalmente a diferença e a distância entre ele e sua parceira. O musical ultrapassa a interpretação do ator e manifesta esse lugar do discurso, enunciado pelos Estados Unidos e a imagem que eles tem da América Latina. Larry aproxima-se de Carmen e eles interagem na língua que ela compreende, falam um para o outro: “–*Chica Chica Boom. –Chica Chica Boom. –Chica Chica Boom Chic*” (*Chica Chica Boom Chic, Uma Noite no Rio*, 1941, tradução nossa). Finalizando, Larry deixa claro: “É tudo que você tem que dizer”⁹⁸ (*Chica Chica Boom Chic, Uma Noite no Rio*, 1941, tradução nossa).

A mensagem de Larry valorizava a importância das relações sul-americanas com os Estados Unidos e, intertextualmente, enaltecia o pan-americanismo pregado pela Boa Vizinhança. Tal missiva era compreendida pelo público espectador, na medida em que se ligava ao proeminente conjunto propagandístico produzido pelos Estados Unidos por meio dos jornais, revistas e outros meios que explicitavam claramente tais intenções. Nos filmes, esses discursos eram proferidos de forma indireta, mas sempre utilizando palavras chaves como *good neighbors*, *neighbors*, *Pan American*, *South American relations*, utilizadas também nos demais meios de comunicação, documentos oficiais e acordos internacionais, os quais ampliavam a abrangência do discurso pela circulação e pela generalização dos sujeitos a quem se dirigiam.

⁹⁸ “*That's all you've got to say*” (*Chica Chica Boom Chic, Uma Noite no Rio*, 1941, 00:04:00).

Assim como Carmen Miranda e outros artistas latino-americanos que foram levados aos Estados Unidos como um ato de Boa Vizinhança, para atuar sobretudo no mundo do entretenimento, artistas e outros profissionais estadunidenses também vieram de lá para os lados de cá. Em *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), Larry, um ator estadunidense trabalhando em um cassino no Brasil, mostra a contrapartida desse intercâmbio cultural motivado pela política. Ele reproduz o apelo sexual que os *performers* da Boa Vizinhança tinham nos Estados Unidos, mas pedagogicamente faz a ressalva de que isso era parte da relação comercial.

Na coxia do palco, após o número musical e durante a troca de figurino, Larry Martin é interrompido por Carmen, que em um rompante dá início a uma discussão por conta de seu ciúme. Carmen não confia em Larry, acha que ele vem mentindo para ela e a traindo com outras mulheres. Em sua defesa, Larry veementemente afirma que suas clientes tem direito ao seu sorriso, especialmente as “bonitas” (*Uma Noite no Rio*, 1941, 00:07:20). Em *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), os bastidores do *show business* criam essa ponte com a realidade e dão lugar a encenações que reforçam a função dos latino-americanos nesse universo do entretenimento e da necessidade de um adestramento do “irracional” corpo latino. Essa construção a partir dos personagens cênicos, fortalece a transposição da dualidade entre os Estados Unidos masculinizado, racional e competente, e a América Latina feminilizada, irracional e incompetente, para o plano da realidade e das relações políticas.

Algo que sobressai no eixo de filmes analisadas, particularmente em *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), é que os trechos cantados e dançados contribuíam mais enfaticamente com a positivação dos estereótipos latino-americanos negativizados na cultura estadunidense dominante, já as cenas “não-musicais” iam em uma direção diferente. Enquanto *Chica Chica Boom Chic* performatiza a “utopia do entretenimento” e, de certa forma, festeja o estilo “sul-americano”, pois o emissário estadunidense queria aderir àquela “loucura”, na cena seguinte Larry quer corrigi-la e alterar sua suposta “natureza”.

Após sua apresentação, Larry retorna ao camarim e mais uma briga com Carmen tem início. Logo que termina sua performance no palco, a cantora marcha ao quarto de Larry esbravejando e, antes mesmo de passar pela porta, atira sua sandália dourada com altíssima plataforma na cabeça do namorado, derrubando sua cartola. Larry já aguardava sentado o ataque de Carmen, implicando que essa era uma prática habitual, e satiriza sua supersticiosidade comentando que um dia desse ela erraria sua cabeça e acertaria o espelho (*Uma Noite no Rio*, 1941, 00:08:25). A namorada sem perder tempo comunica em português: “o dia em que eu quebrar aquele espelho, será batendo a sua cabeça” (*Uma Noite no Rio*, 1941, 00:08:30). O temperamento descontrolado, a agressividade, o ciúme, a supersticiosidade, o interesse pelo dinheiro e a irracionalidade definem a personagem de Carmen Miranda. Por outro lado, o representante dos Estados Unidos é educado e não perde calma ou o bom humor, mesmo sendo agredido pela impulsiva e descontrolada latino-americana, ele sorri e ainda consegue ser satírico.

Carmen quer brigar com Larry e começa a falar em um português acelerado, mas Larry a censura, insinuando que deveria acalmar-se e falar em inglês. As diferenças entre as nacionalidades são acentuadas através da língua, quando Carmen reclama e fica exaltada está sempre falando em português, e o inglês, de acordo com Larry, “não é esse tipo de língua” (*Uma Noite no Rio*, 1941, 00:08:39). O pressuposto levantado, é que a língua inglesa se pautaria pela racionalidade e conjecturaria a forma ideal de se expressar, transferindo “naturalmente” tais atributos aos seus interlocutores. Relegando aos falantes de português, assim como de espanhol, a emotividade e a sensibilidade desarrazoada, que se desdobram em um perfil de irracionalidade. Portanto, o inglês seria o padrão para um diálogo internacional, o que simultaneamente denota uma incapacidade de comunicação da cultura que Carmen representa e a dependência dos interlocutores estadunidenses.

Os sentimentos dos personagens latino-americanos são externalizadas indiscriminadamente, geralmente implicando em ações irracionais e em sua incompetência. Tal perfil é ratificado neste espaço

diegético⁹⁹, pelos constantes rompantes de agressividade e atitudes inconsequentes motivadas pelas emoções de Carmen, que se tornam obstáculos para que tenha razão em seus argumentos. As fortes paixões e o desejo interferem no seu trabalho. Carmen, o barão Manuel Duarte e o francês Pierre, entendido nessa película como integrante de uma cultura latina, são todos ciumentos e tem um temperamento por vezes infantil e impulsivo, que lhes rendem diversos momentos embaraçosos.

Ao longo do debate, Larry Martin recebe um pacote que Carmen suspeita ser um presente de outra mulher. A personagem se sente ameaçada e desprovida de argumentos, tentando tirar-lhe das mãos o embrulho, Carmen trava um embate corporal e arranha ferozmente o braço de Larry Martin. A câmera enfatiza as marcas vermelhas de sangue na pele de Larry, que a chama de “pequeno jaguar”¹⁰⁰, e a cena continua com um *close* nas unhas compridas,

⁹⁹ A diegese fílmica corresponde aos fatos narrados no âmbito do filme, seu significado ou o conteúdo narrativo. É diegético tudo o que se passa no filme e está inserido no contexto da ação narrativa ficcional, a forma como as situações são apresentadas e suas implicações, configurando uma realidade, um tempo e um espaço próprios. “A diegese é concebida como o significado longínquo do filme considerado em bloco (o que ele conta e tudo o que isso supõe); a instância diegética é o significado da narrativa. A diegese é a ‘instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado’” (METZ, apud AUMONT, MARIE, 2003, p.78). Além de uma história ficcional contada, soma-se a ideia de representação e de uma lógica própria desse universo, do qual o espectador participa e com o qual se identifica, explicando a intensidade dos efeitos provados pela representação cinematográfica (METZ, apud AUMONT, MARIE, 2003, p.77-78).

¹⁰⁰ “*Little jag*”, embora a legenda do DVD oficial não tenha traduzido essa frase (*Uma Noite no Rio*, 1941, 09:30:00). Em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*), a proposta se repete quando a personagem de Carmen Miranda, Rosita Rivas, morde as mãos do namorado. Monte, diz que ela é um

pontiagudas e vermelhas da cantora, conduzindo à interpretação de que há um comportamento selvagem que é o “natural” daquele espaço e daqueles sujeitos (*Uma Noite no Rio*, 1941, 09:30:00, tradução nossa). Corroborando com essa ideia, Larry preocupa-se em adquirir alguma doença com o arranhão da fera brasileira e prontamente solicita ao camareiro iodo “antes que venha a febre”¹⁰¹ (*Uma Noite no Rio*, 1941, 00:09:31, tradução nossa). A tela (pintura) que está no último plano desse enquadramento faz uma referência ao espírito da personagem, são cavalos livres em um campo aberto sob uma árvore, tão indomados, simplórios e entregues à sua natureza quanto Carmen e a América Latina, imagem já introduzida em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940).

Tal qual o tratamento dos estadunidenses a um animal de estimação que fez algo errado, Carmen reconhece: “Eu sou má, muito má”¹⁰² (*Uma Noite no Rio*, 1941, 00:10:00, tradução nossa). Nesta expressão, Carmen reconhece seu comportamento “animalesco” e se submete à satisfação dos desejos do namorado, sugerindo que deveria ser disciplinada. Larry, a despeito, entende que aproveitar a beleza de Carmen seria mais interessante que castiga-la, pois ao mesmo tempo em que ela assusta, também seduz. Entretanto, isso não impediu o personagem de levantar a mão para bater nela em outras ocasiões na história, como se a violência fosse uma prática comum, talvez pelo simples fato de ser mulher daquela época ou mesmo por ser uma mulher latino-americana, repetidamente, equiparada aos animais. Até mesmo o camareiro do artista estadunidense, que tem fenótipo e sotaque “cinematográficos” de um latino-americano, prontifica-se a

“animal” e que “tem dentes como os de um tigre” (“*you have teeth like a tiger*”. *Aconteceu em Havana*, 1941, 01:11:58, tradução nossa). Uma vez que o namorado é também um “latino-americano” (um cubano que nasceu no Brooklyn- NY, EUA), Carmen sente-se no direito de retrucar e afirma que ele “tem dentes como os de uma cobra” (“*you have teeth like a snake*”. *Aconteceu em Havana*, 1941, 01:12:03, tradução nossa).

¹⁰¹ “*Get me some iodine, Alfonso, before the fever sets in*” (*Uma Noite no Rio*, 1941, 00:09:31).

¹⁰² “*I’m a bad, bad, bad (...)*” (*Uma Noite no Rio*, 1941, 00:10:00).

bater na cabeça de Carmen para aquietá-la durante a briga do casal (*Uma Noite no Rio*, 1941, 00:09:21). A interação entre os personagens revela a “atração e repulsão ambivalentes em relação à diferença cultural”, alegorizando a relação entre Estados Unidos e América Latina (SHOHAT, STAM, 2006, p.328). Mas o filme também ensina que o comportamento arreado pode ser controlado em troca de caros presentes, um mediador das relações entre as duas culturas, que faz com que Carmen acalme seus instintos e perdoe o parceiro.

A trilha sonora da cena, a canção *Mamãe eu quero* instrumental, contribuiu com a ambientação e identificação de uma subjetividade latina durante a discussão. A canção que já havia sido interpretada por Carmen Miranda no filme *Serenata Tropical (Down Argentine Way)*, fomenta no espectador a associação automática da canção à uma representação de América Latina, e não apenas de Brasil. Além de ser desterritorializada pelos cenários, personagens e composições anteriormente discutidas, a variedade de instrumentos com os quais é tocada é outro fator que contribui com esse processo. Nessa cena particular, o arranjo musical parece ter uma sonoridade mexicana.

Nessa ocasião em que os personagens estão sendo introduzidos ao público, nota-se a edificação de dois polos que se concentram na oposição entre o feminino e o masculino. De acordo com os clichês do próprio gênero musical, enquanto o feminino é retratado como emocional, ingênuo e pueril, o masculino é racional, astuto e maduro. Logo, as oposições que se constituem entre o casal, estendem-se às suas nações e territorialidades, propondo respectivamente personificações para os Estados Unidos, masculinizado, e para a América Latina, feminilizada. O filme cria uma alegoria que prevaleceria nas imagens criadas pelos Estados Unidos sobre a América Latina, como “uma região em sua infância, onde a paixão prevalece sobre a razão, necessitando da orientação e proteção dos Estados Unidos”¹⁰³ (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.57).

¹⁰³ “An allegory, indeed, of one of the prevailing U.S. images of South America as a region still in its childhood where passion prevails over reason,

O conceito de alegoria é entendido de acordo com Ella Shohat e Robert Stam (2006, p.389), como “qualquer tipo de expressão oblíqua ou sinédóquica que demande decifração ou complemento hermenêuticos”, correspondendo nos filmes deste eixo ao que Fredric Jameson (1986, p.69) denomina “alegoria nacional”¹⁰⁴. As experiências dos personagens referem-se ao contexto nacional “como representativas de um estado de coisas na sociedade” (XAVIER, 2009, p.5). As histórias aparentemente privadas são metáforas da esfera pública e projetam uma dimensão política, os dramas individuais são também dramas coletivos, em que “o pessoal e o político, o privado e o histórico estão inextricavelmente ligados” (SHOHAT, STAM, 2006, p.330; Cf. JAMESON, 1986). Dessa forma, os traços da personalidade de cada personagem representam o que se acredita por uma identidade nacional (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.63).

As ações de Carmen passavam longe da racionalidade e da civilidade, criando a impressão de tratar-se de alguém mais próximo dos instintos animais do que dos seres humanos. Assim, através desses comportamentos eleitos e delineados pelos filmes estadunidenses, os latino-americanos eram objetificados e emaranhados com tudo o que fazia parte da natureza, segundo essa lógica, tão exploráveis quanto suas matérias-primas.

As diferenças entre o barão Duarte e Larry Martin são notáveis, do mesmo modo, a personagem Carmen é construída em contraste com o modelo de feminino proposto pela baronesa Cecília. Quando imagina estar sendo traída pelo namorado, Carmen é

requiring the guidance and protection of the United States” (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.57). O segmento Pedro, do filme de animação *Alô, Amigos* (*Saludos Amigos*, 1942), reproduz essa relação da América Latina em sua infância através do personagem homônimo, um pequeno avião.

¹⁰⁴ Jameson se refere a “alegoria nacional” como uma característica da literatura e do cinema do Terceiro Mundo, mas Xavier e Stam apontam a presença de alegorias nacionais também no cinema e literatura estadunidense e europeia.

agressiva e impulsiva, atira o pesado sapato ou uma bolsa, arranha seu braço, destrói seu camarim, pisa em suas roupas e tenta se vingar nos braços de outro homem. As traições do barão Manuel ganham maior corpo e sustentação no enredo que os possíveis avanços de Larry, todavia, Cecília mantém a compostura e satiriza polidamente o barão, trocando a companhia do cônjuge por um jogo de cartas com outro homem por quem não tem o menor interesse. Cecília racionaliza as situações e tenta descobrir a verdade investigando.

As concessões que a baronesa faz ao comportamento do barão produzem uma ideia de condescendência e de “generosidade estadunidense”, como sugere o próprio marido (*Uma Noite no Rio*, 1941, 00:15:53). Cecília é uma mulher casada e tanto os homens latinos como os estadunidenses a desejam. Carmen não tem um compromisso sério e, a todo instante, tenta “reconquistar Ameche [seu namorado Larry] que se mostra sempre muito encantado pela baronesa” (DINIZ, 2012, p.165). Carmen é manipulada com os mimos e presentes que ganha do namorado, já Cecília, recebe-os como uma recompensa por ser quem ela é. Essa dinâmica simboliza o esforço e a entrega necessárias às latino-americanas para conquistar um parceiro e o público estadunidense, bem como, sua função como mulheres que são usufruídas, sempre dispostas a agradar.

Essas questões que contrapõe racionalidade, competência/irracionalidade, incompetência através dos personagens latino-americanos, podem ser pensadas também através de números musicais dos outros filmes, como pela performance musical *When I Love, I Love*¹⁰⁵, de *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), e da canção tema de *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), intitulada *The South American Way*.

O número musical *When I Love, I Love*, de *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941) aloca a sensualidade de uma América Latina feminilizada, através do corpo e da performance de Carmen Miranda, para convocar o desejo e o lado “irracional” da

¹⁰⁵ *When I Love, I Love* (1941), música de Harry Warren, letras de Mack Gordon, interpretada por Carmen Miranda.

plateia, principalmente do público masculino. A letra da canção fala das intermináveis paixões da mulher que canta, expressando a liberdade e a intensidade dos amores latinos, cuja identidade Carmen Miranda emblematizava. De acordo com a música, a intérprete simplesmente não pode viver sem se apaixonar. A libido é tão acentuada, que toda vez que vê um homem bonito seu coração dispara e logo está amando. Quando o belo homem a abraça e a beija, ela experimenta calafrios na espinha, um frenesi pelo corpo que a faz sentir-se maravilhosa e divina.

*Oh, when I love, I love,
There's no two ways about it;
Yes, when I love, I love,
I cannot live without it.
Oh, when I fall, I fall,
And you should never doubt it.
If my lips say no to you,
They're only telling lies.
Look at me and you will see
A "Si, si" in my eyes.*

*Bum-tee-dum-pum pum-pum-pum,
Bum-tee-dum-pum pum-pum-pum;
That's how my heart goes when I am kissed.
I'm so excited;
Bum-tee-dum-pum pum-pum-pum,
Bum-tee-dum-pum pum-pum-pum;
You have oomph and oomph I can't resist.*

*Oh, when I meet a man,
And he's nice looking,
I smile at him and say,
"Hey, what's cooking?"
And when he holds me tight
And puts his cheek to mine,
I feel so terrific,
So colossal, so divine.
I feel like Mickey Mouse*

*Was running up and down my spine.
Bum-tee-dum-pum pum-pum-pum,
I'm completely overcome,
Bum-tee-dum-pum, when I love, I love.*

*Oh, when I love, I love,
It is no imitation;
And when I kiss, I kiss
With such anticipation;
And when I coo, I coo,
But I need coo-operation.
If I say, "Stop, please go away,"
And I am acting cool;
If you stop and go away
Then you are just a fool. (...) ¹⁰⁶ (When I Love, I
Love; Aconteceu em Havana, 1941).*

¹⁰⁶ “Oh, quando eu amo, eu amo,/ Não tem outro jeito;/ Sim, quando eu amo, eu amo,/ Eu não posso viver sem isso./ Oh, quando eu me apaixono, eu me apaixono,/ E você nunca deve duvidar./ Se meus lábios dizem não para você,/ Eles só estão dizendo mentiras./ Olhe para mim e você verá/ Um “*Si, si*” nos meus olhos./ Bum- tee- dum- pum - pum - pum./ Bum- tee- dum- pum - pum - pum./ É assim que meu coração faz quando estou beijando./ Estou tão animada;/ Bum- tee- dum- pum - pum - pum./ Bum- tee- dum- pum - pum - pum./ Você é tão atraente que eu não posso resistir./ Oh, quando eu me encontro com um homem,/ E ele é bonito,/ Eu sorrio para ele e digo: ‘Ei, o que está acontecendo?’/ E quando ele me abraça apertado/ E coloca seu rosto ao meu,/ Eu me sinto tão fantástica,/ tão colossal, tão divina./ Eu me sinto como se o Mickey Mouse estivesse correndo para cima e para baixo na minha espinha./ Bum- tee- dum- pum - pum - pum./ Foi completamente dominada./ Bum- tee- dum- pum, quando eu amo, eu amo./ Oh, quando eu amo, eu amo./ Não é imitação;/ E quando eu beijo, eu beijo/ Com tanta expectativa;/ E quando eu canto, eu canto./ Mas eu preciso de coo-operação./ Se eu disser: “Pare, por favor, vá embora,”/ Eu só estou me fazendo de tranquila;/ Se você parar e for embora/ Então, você é apenas um bobo. (...)” (When I Love, I Love; Aconteceu em Havana, 1941, tradução nossa).

A letra da canção não apenas autoriza a cobiça masculina sobre esse corpo feminino, como até mesmo possíveis violências. Porque além das latino-americanas entregarem-se às suas paixões e emoções, seu corpo ainda evoca as mesmas reações “irracionais” no público espectador masculino, eminentemente estadunidense. Para que não fiquem dúvidas do conteúdo cantado e das liberdades permitidas nesse espaço, este discurso é veiculado pela cantora em inglês, diretamente para o público com está dialogando. Assim, quando ela esclarece que mesmo que seus lábios digam “não”, eles estão mentindo, pois seus olhos, altamente expressivos na performance de Carmen Miranda, dizem “*si, si*” (*Aconteceu em Havana*, 1941, 00:20:12), ela deixa muito claro que as resistências dessa mulher latina, porque se expressa também em espanhol, devem ser ignoradas e só um “tolo” iria embora. Tanto que ao fim, ela entrega-se sem obstáculos.

A performance e a canção já eram tão expressivas do conteúdo sexual, que o figurino de Carmen Miranda tratou de cobrir o corpo quase todo, deixando apenas uma fresta do abdômen de fora e mostrando apenas suas curvas nas linhas do traje. Caso a sexualidade estivesse mais aparente, poderia comprometer os limites da Boa Vizinhaça que o filme deveria praticar. Aqui, é possível considerar ainda que sendo a canção em inglês, o público latino americano talvez não tivesse plenas condições de entender o conteúdo sensualizante e mesmo “humilhante” da canção, pois nem sempre as canções são traduzidas nas legendas (como acontece com a versão em DVD analisada). O figurino esconde um corpo que é traduzido por seus desejos, os mais intensos e irracionais, sem moral nem limites. Entretanto, as dançarinas que antecedem esta performance de Carmen Miranda deixam-se mais expostas, vestidas em trajes inspirados nas baianas, muito similares ao usado na abertura de *Chica Chica Boom Chic* em *Uma Noite no Rio (That Night in Rio)*. Fosse Buenos Aires, Rio de Janeiro ou Havana, a caracterização não apresentava grandes mudanças e todos tinham “baianas”, indicando a percepção pasteurizada de Hollywood sobre os sujeitos latino-americanos.

O diálogo entre os personagens, o comportamento de Carmen em *Uma noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) e o enredo do filme, dão continuidade as discussões iniciadas em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940). Colocando em evidência a dificuldade dos sul-americanos confiar nos estadunidenses, mas também de sua incompetência no trabalho e nos negócios que resultam na dependência dos segundos para solucionar problemas. A canção *The South American Way*, um samba com ares de rumba que abre *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), sintetiza as impressões estereotipadas hollywoodianas sobre os latino-americanos, que sustentavam as dualidades propostas no filme. A primeira parte da música é em português e teve a interpretação de Carmen Miranda que, vestida à caráter, fala do tabuleiro da baiana, que vende vatapá, caruru, mungunzá e umbu para Ioiô e para Iaiá. O segundo trecho em inglês, com letra de Al Dubin, agrega outras noções ao *South American Way* mais genéricas que as tradições da baiana, definindo-o pela dança tropical, pela noite enluarada, pela alegria notória, por uma preguiça “típica” e uma certa loucura.

Essas impressões seriam repetidamente abordadas pelos filmes seguintes, como um padrão de representação. Em *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), são atributos considerados positivos do espaço latino-americano as noites enluaradas, que fazem parte dos encontros românticos e dos beijos de Glenda e Ricardo, e a alegria sempre presente nos festejos do vilarejo local. Em contrapartida, os funcionários subalternados por vezes são preguiçosos e tem um certo descaso com o trabalho, tais como o motorista que dorme em trabalho, o peão da fazenda que deixa suas tarefas de lado para participar de uma corrida de cavalos e o guia turístico que trapaceia no *jockey club*. Outro ponto que se destaca como negativo, é a inaptidão de Don Diego e Ricardo Quintana para perceber o potencial de seus cavalos nas corridas e aumentar os lucros de fazenda, algo que a estadunidense Glenda imediatamente observou.

Mas se no primeiro filme, *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), os protagonistas estavam apenas flertando um com o outro e avaliando as possibilidades de deixarem o passado para trás,

em *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*) o namoro está consumado, restando agora lidar com as questões e diferenças conjugais do presente.

3.3 Terra dos desejos

No filme *Aconteceu em Havana* (*Week-end in Havana*, 1941), a oposição entre trabalho/ prazer, romance será analisada a partir dos espaços, particularmente das primeiras cenas do filme, que demarcam as diferenças entre Estados Unidos e Cuba, e do número musical de encerramento, *The Ñango*. O começo do filme apresenta a paradisíaca Havana, sendo uma promessa de prazer e romance que recompensa todo o trabalho vivido em Nova York, o que se realiza ou se deixa declarado no final do filme na performance de Carmen Miranda quando ela interpreta *The Ñango*. A música e todo o espetáculo do *Ñango* emblematizam essa terra dos desejos, que não existe em outro lugar e onde o romance nunca acaba.



Figura 18- Vitrine McCracken Steamship Co.; Rosita Rivas (Carmen Miranda) e Bando da Lua, em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941). Fonte: Reprodução de *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941).

Você gostaria de passar um fim de semana em Havana? Você gostaria de conhecer a costa do Caribe, onde a vista e a música são tropicais e as noites são românticas? Fugir do frio, do trabalho e voltar transformado pela “magia tropical” na segunda-feira?¹⁰⁷ É com essa promessa de diversão e romance que Nan Spencer (Alice Faye) se rende ao convite musical de Carmen Miranda e de seu Bando da Lua. O grupo todo inicialmente aparece como bonecos de papelão decorando uma vitrine da companhia de navios *McCracken Steamship*, eles parecem fazer parte de um grande cartão postal. Com o rufar dos tambores e percussões, todos ganham vida. Quando a câmera encontra Carmen, enquadra sua imagem a partir do torso até o topo do chapéu, acentuando as partes expostas de seu corpo¹⁰⁸. Carmen Miranda rodopiando nos quadris, convoca com sua performance os burocratas a saírem de seus escritórios para ver o sol, as estrelas e a viverem uma aventura amorosa nessa experiência de desejo e consumo que se constitui Havana.

Em Nova York, às vésperas de seu casamento, o personagem Jay Williams é convocado pelo presidente da *McCracken Steamship* para resolver a situação dos passageiros do navio avariado. O patrão e também pai de sua noiva, ignora os protestos da filha e ordena a viagem imediata do futuro genro à Flórida, onde está atracado o navio. A fim de dissuadir a filha que preocupa-se com a realização de suas bodas, o argumento de Walter McCracken (George Barbier) é que o casamento custa menos que um processo e que o casal poderia se casar a qualquer hora. Tentando mostrar-se eficiente em suas funções, Jay acaba se envolvendo profundamente com as questões da empresa e se

¹⁰⁷ Trechos da letra da canção *A Weekend in Havana* (interpretada por Carmen Miranda) e alusão à canção *Tropical Magic* (interpretada por Alice Faye e John Payne), ambas do filme *Aconteceu em Havana* (*Weekend in Havana*, 1941).

¹⁰⁸ Carmen está parada com uma mão para o alto, lembrando a posição de um toureiro ou dançarina que grita “*Olé!*”. Esta pose que Priscila Ovalle (2006, p.91) chama de “*Olé!*”, se tornou uma marca registrada das imagens publicizadas de Carmen Miranda, pois mesmo parada, causava a impressão de movimento.

esquece do próprio casamento e de sua noiva, Terry McCracken (Cobina Wright). Mas a personalidade de Terry não é tão diferente dos personagens masculinos, seguindo o padrão de beleza da estadunidense loira de olhos azuis, ela é ambiciosa, prática e disposta a tudo pelo que quer, assim, ao perceber a importância do noivo na empresa, ela prontamente desafia o pai e exige um aumento para o noivo. Através desses cenários e personagens, aos poucos se constrói a autoimagem dos Estados Unidos e a sua “natureza” como sujeitos racionais.

Havana seguia em outra direção, algo que as primeiras cenas idealizam demarcando o lugar que Cuba e a América Latina ocupavam dentro do imaginário estadunidense. Logo após a imagem em plano aberto da ilha de Manhattan (Nova York) coberta de neve, a câmera se aproxima e em *fade in* são mostrados alguns dos panfletos da *McCracken Steamship* que seduziram Nan Spencer a viajar para Cuba, destacando ligeiramente três deles em sobreposições transparentes. O primeiro mostra um grande navio soltando sua fumaça no mar azul, é um panfleto da linha de navegação *West Indies* e seus navios *S.S. Cuban Queen* e *S.S. Caribbean Queen*. O segundo, com um *close* maior, sobre um panfleto de caloroso fundo amarelo canário, a imagem de uma negra com turbante, vestido tomara-que-caia de listras brancas e vermelhas, que carrega uma grande cesta de flores sobre a cabeça, com a legenda “Cuba, a ilha de férias dos trópicos”¹⁰⁹ (*Aconteceu em Havana*, 1941, tradução nossa).

A última imagem, e também a de maior dificuldade de visualização, mostra uma mulher branquíssima, usando um biquíni de duas peças verde florido com o turbante combinando. Ela está deitada sobre uma ilha, praticamente toda ocupada por seu corpo. Além da moça, a ilha tem também algumas palmeiras. Inicialmente se tem a impressão de que a moça está em uma praia, mas o formato da ilha e as legendas logo indicam que se trata de Cuba. As legendas informam

¹⁰⁹ “Cuba. *The holiday isle of the tropics*” (*Aconteceu em Havana*, 1941, 00:01:32).

no topo, “Havana, o parque de diversões para o ano todo”¹¹⁰, e abaixo o nome da companhia de navios que proporciona essa experiência paradisíaca, “*McCracken Steamship Company*” (*Aconteceu em Havana*, 1941, tradução nossa, 00:01:37).

Os navios, ramo comercial no centro da trama, representam a tecnologia e o progresso que os Estados Unidos trazem à América Latina, terra de pouco conteúdo com apenas algumas belezas naturais e aspirações, como a Cuba retratada nos panfletos. O paraíso tropical é perfeito para o deleite e ocupação dos “brancos”- referindo-se a autoimagem dos estadunidenses-, tal qual a alvíssima jovem de biquíni comunica em sua linguagem corporal que abarca todo o país. A “mulher negra” da segunda imagem adverte engenhosamente que o tipo de população dessa terra é o de pele escura, praticante de trabalhos braçais. Essa imagem leva ao entendimento que a forma de trabalho dessas regiões era arcaica, braçal, que não exige o intelecto e herdeira das tradições escravocratas e relações raciais coloniais, pois no domínio estadunidense novas tecnologias já substituíam a força humana bruta há algum tempo.

O segundo panfleto com a imagem da mulher negra, faz uma forte associação com Carmen Miranda. Inicialmente, porque seu traje remete ao usado por Carmen no número musical que vem na sequência, em que a Pequena Notável também deixa os ombros à mostra, usa listras em branco e magenta e tem um turbante com muitas flores sobre a cabeça. Além disso, a personagem que Carmen encarnava no cinema era uma “baiana branca” estilizada, praticamente uma releitura da imagem da mulher trabalhadora inexpressiva e sem rosto no panfleto, com ares de uma “baiana negra”, que por sua vez, também seduz os vizinhos do norte com suas curvas e lhes dá boas vindas. Simpática e sorridente, Carmen Miranda era quase uma alegoria “carnavalesca” e branca das culturas afro-americanas. Desse conjunto de imagens, pode-se entender os distintos papéis desempenhados pelos “turistas” e pelos habitantes “locais” da ilha,

¹¹⁰ “*Havana. The year-round playground*” (*Aconteceu em Havana*, 1941, 00:01:37).

cabendo aos estadunidenses e suas “mulheres brancas” tirar férias e desfrutar o sol em frente ao mar, algo possível até mesmo para a classe trabalhadora do país, como faz a protagonista Nan Spencer.



Figura 19- Créditos; Ponte do Brooklin, em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941). Fonte: Reprodução de *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941).



Figura 20- Panfletos 2 e 3, em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941). Fonte: Reprodução de *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941).

A transição de Nova York para a Flórida, onde o navio avariado está atracado, faz com que a propaganda do paraíso tropical comece a sair dos panfletos e da vitrine de Carmen Miranda para se tornar “realidade”. A passagem de cenas se dá com um plano geral da paisagem de uma praia com palmeiras e um navio ao fundo. Essa cena retoma a ilustração de Havana que ornava os créditos de abertura do filme e também as imagens presentes nos quadros do escritório corporativo da *McCraken*, fixando a distância desse ambiente e, ao mesmo tempo, sua contemplação. A parada na praia da Flórida quer mostrar as semelhanças entre Estados Unidos e Cuba, pois a região é ensolarada e tem o mar, sendo uma opção de férias dentro do próprio país. Mas sua menção se deve principalmente, por ser o lugar mais próximo do Caribe e o principal ponto de partida das embarcações para Havana. A passagem simbólica e geográfica da Flórida a Cuba se concretiza com a chegada do avião na Baía de Havana, uma porta de entrada da cidade, sobrevoando a fortaleza *Castillo de los Tres Reyes Magos del Morro* com o acompanhamento da canção-tema, que corteja a chegada para as férias em Havana.



Figura 21- Flórida; Havana, em *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)*. Fonte: Reprodução de *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)*.

Em uma sequência de planos gerais que se transpõe, a câmera então passeia pela cidade mostrando seus pontos turísticos. As imagens intercalam as belezas naturais e principalmente o mar, com os atributos da cidade urbanizada, sobrevoando uma vista tradicional da cidade. Cinematograficamente, o público pode conhecer o porto, o Capitólio Nacional de Havana, uma praia à margem de altos prédios, grandes avenidas, o célebre *Hotel Nacional de Cuba*¹¹¹, o *Gran Casino Nacional* e sua proeminente fonte na entrada, a *Catedral de Havana* e *Plaza de la Catedral*, o hipódromo e o famoso bar *Sloppy Joe's*¹¹². É interessante anotar que até mesmo o lado de Havana que foi priorizado pelas filmagens como “moderno”, estava relacionado ao consumo de prazeres e indulgências, associado principalmente à satisfação dos turistas estadunidenses naquele período e seus desejos escapistas. Assim, os pontos turísticos selecionados privilegiavam focos que seriam do interesse político e econômico dos Estados Unidos ou espaços tipicamente de entretenimento da elite estadunidense.

¹¹¹ O porto de Havana era a principal área de passagem das importações e exportações do país. O Capitólio Nacional de Havana tem seu desenho similar ao Capitólio dos Estados Unidos e foi finalizado em 1929. O Hotel Nacional de Cuba foi inaugurado em 1930 e projetado pelo escritório de arquitetura de Nova York *McKim, Mead and White*, sendo um marco histórico do país, de importantes acontecimentos políticos e tombado como patrimônio cultural da humanidade.

¹¹² *Sloppy Joe* é o nome de um tradicional sanduíche dos Estados Unidos, servido em pão de hambúrguer com carne moída e molho de tomate. O sanduíche também dá nome a um bar histórico localizado na Flórida, cidade de Key West (outra ilha), que existe desde 1933. O *Sloppy Joe* de Havana é um bar histórico, ele reabriu em 2013 após ficar fechado por quarenta e oito anos. Durante o período da proibição de venda de bebidas alcóolicas nos Estados Unidos (1920-1933), o bar de Havana atraía os turistas desse país que visitavam a cidade por sua vida noturna, jogos e álcool. A variedade de drinques era o ponto alto do bar. Nas décadas de 1940 e 1950 era um ponto de encontro das celebridades estadunidenses e dos turistas que queriam aproximar-se delas.

Esse estilo de montagem que integra o lado “primitivo” ao “moderno” da cidade, foi uma inovação criada pelo filme *Voando para o Rio* (*Flying Down to Rio*, 1933), quando foi utilizado como recurso um encadeamento de planos gerais do Rio de Janeiro em uma sequência fluída que enaltecia os marcos da cidade. Assim como os filmes de Carmen Miranda na Fox, *Voando para o Rio* (*Flying Down to Rio*, 1933) estava encoberto de interesses políticos e comerciais, de forma mais evidente os da *Pan American Airlines* (*Pan Am*) e do estúdio RKO, o que impulsionou o filme a tentar romper com as imagens depreciativas e associadas ao primitivismo do mercado consumidor que pretendia conquistar. Além de ser aproveitado em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), esse padrão narrativo já havia sido utilizado em *Serenata Topical* (*Down Argentine Way*, 1940), também com a intenção de mostrar o lado civilizado da cidade e agradar o público latino-americano com imagens positivas. Em *Serenata Topical* (*Down Argentine Way*, 1940), a sequência de planos gerais percorre o conjunto arquitetônico da *Plaza de Maio* e suas imediações, considerado o centro político de Buenos Aires, continuando pelo hipódromo e finalizando no porto, com um grande navio atracado. Todavia, a cena de Buenos Aires foi adicionada posteriormente ao primeiro lançamento do filme, partindo de um pedido da OCIAA na tentativa de revogar a proibição de exibição do filme na Argentina.

Outro motivo para a valorização das áreas metropolitanas das cidades latino-americanas, é que essas cenas funcionavam como uma demonstração de que a América Latina estava pronta e apta, para receber o progresso e o modelo de produção e organização social projetado pelos Estados Unidos (MELGOSA, 2012, p.253). Em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), o hidroavião estadunidense, modelo *clipper*, pousando em águas cubanas com algumas indústrias ao fundo, marca o final dessa sequência de apresentação e sela a penetração dos Estados Unidos no país.

O momento de contemplação orientado pelas imagens aéreas da cidade, tem seu fim com a aterrissagem dos turistas em Havana. Quando os recém chegados finalmente começam a saborear a cidade,

seu ponto de vista sobre a região é revelado, interessa-lhes a cana-de-açúcar, os cassinos e o romance. Esse começo do filme corresponde a constituição de uma linha imaginária da fronteira, nos termos de Hartog (Cf. 1999, p.98), marcando as diferenças geográficas e culturais, em que no primeiro momento, o mesmo é “visto” pelo Outro, e no segundo, o Outro é “visto” pelo mesmo.

Pelo prisma do cinema hollywoodiano, outro aspecto positivo desses lugares perdidos no tempo, é que a vida tinha outro ritmo que não era o do trabalho, da racionalidade, da tecnologia ou da eficiência, constituindo-se como o paraíso ideal para escapar das preocupações cotidianas do mundo “civilizado”, entendido como os Estados Unidos. Desse modo, aterrissar ou aportar nos paraísos idílicos latino-americanos, significava que uma nova vida em que os desejos são realizáveis começaria (GARCIA, 2004, p.161). As cidades latino-americanas tornavam-se personagens da trama, que envolviam os visitantes com sua atmosfera, permitindo que eles libertassem seus instintos e desejos mais primitivos (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.62).

Assim como os personagens latino-americanos, Havana era um lugar selvagem e sensual, exalando esses atributos através de uma aura de romance em que as proibições ou a moral social não imperam, predados que os turistas como Nan Spencer buscavam. Quando ela enfim chega a Havana, seu carregador de malas alimenta tais expectativas, confirmando que “não há nessa Terra lugar mais romântico”, a turista estadunidense surpreende-se e comenta que “é incrível que a população não seja maior”¹¹³ (*Aconteceu em Havana*, 1941, 00:13:34, tradução nossa). Apesar de estar contente com a “aura” romântica que cerca Havana, a impressão que fica é que liberdade das emoções e paixões é associada a uma certa promiscuidade, a uma conduta inconsequente e rendida aos impulsos que dificilmente seria controlada.

¹¹³ “*There is no place on this earth that is so romantic*”; “*It’s a wonder the population isn’t bigger*”. Rafael (Leonid Kinskey) e Srta. Nan Spencer (Alice Faye) em *Aconteceu em Havana* (1941, 00:13:34).

Os musicais com temática latino-americana criavam “uma saída de emergência da modernidade para dentro de um cenário exótico teatral” (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.62), o qual ganhava respaldo pelos demais veículos midiáticos e pelas próprias manifestações que o governo estadunidense vinha fazendo há anos. O próprio F.D. Roosevelt, que impulsionou a Política da Boa Vizinhança, é protagonista desse processo. Antes mesmo de F.D. Roosevelt assumir a presidência e dar início à Boa Vizinhança, após visitar Cuba em 1917 para realizar uma inspeção e encontrar seu presidente, seus comentários reduziam-se ao entretenimento, às diferentes bebidas alcóolicas e às roupas que as pessoas usavam, sem mencionar quaisquer questões políticas (SCHOULTZ, 2000, p.330-331). Era um espaço para se consumir nas férias, dificilmente reconhecido como uma país ou entidade política que devesse ser levada a sério, pois a noção de estado e governo que os estadunidenses aplicavam a si, não servia de parâmetro para o que eles encontravam na América Latina, principalmente, porque já partiam do pressuposto que se tratava de um espaço e de um mundo diferente do deles, eram as “repúblicas das bananas”.

No que toca à mídia, uma notícia sobre o lançamento de *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941) no *The New York Times* (CROWTER, *The New York Times*, 08 nov. 1941, p.11), assinalou o caráter turístico e paradisíaco dos cenários latino-americanos, que serviam como uma “isca” para os turistas estadunidenses. Sendo este já o terceiro filme de Carmen Miranda na *Fox* e também o terceiro destino visitado pelo estúdio, o crítico destaca nas entrelinhas a mesmice entre um lugar, que sem grandes distinções repetem os clubes noturnos, as rumbas, os figurinos e os artistas nos filmes, delineando a América Latina e especialmente Havana, pasteurizados como locais de férias para os Estados Unidos, um alegre centro de entretenimento (CROWTER, *The New York Times*, 08 nov. 1941, p.11).

Você que imagina Havana como uma cidade de alegria e risos, de hotéis palacianos e casas

noturnas, de maracas [chocalhos de cabaça] e rumbas- e para completar o quadro, de Cesar Romero por todo lado-, não se decepcionará com o “Week-End in Havana”, que a Twentieth Century-Fox oferece como a terceira de suas excursões ilustradas pelas capitais latino-americanas. Estes são os exagerados ambientes que só o melhor dos bons vizinhos de Hollywood [a *Twentieth Century Fox*] poderia imaginar, para mais uma de suas vigorosas comédias musicais dedicadas a agitar o sangue quente latino. E se você casualmente perceber que os clubes noturnos, as rumbas e os figurinos e até mesmo as estrelas lembram os mesmos já vistos nas visitas anteriores da Fox a Buenos Aires e ao Rio de Janeiro, não deixe lhe causar uma grande confusão. Isto é apenas um faz-de-conta do cinema. (...) Onde mais você pode encontrar Carmen Miranda, contorcendo-se diabolicamente com cestas sobre a cabeça, exceto em uma das capitais onde um musical da Fox está montado? ¹¹⁴ (CROWTER, *The New*

¹¹⁴ “You who envision Havana as a city of gayety and laughter, of palatial hotels and night clubs, of rattling gourds and rhumbas - and, to complete the picture, of Cesar Romero all over - will not be at all disappointed in the ‘Week-End in Havana,’ which Twentieth Century-Fox provides as the third of its illustrated tours of Latin-American capitals, now at the Roxy. For these are the gaudy surroundings which Hollywood’s best good neighbor has dreamed up to enclose yet another of its lusty musical comedies aimed to stir hot Latin blood. And if you should casually note that the night clubs, the rhumbas (sic) and the costumes and, for that matter, even the stars are remarkably reminiscent of the same ones already seen in Fox’s previous visits to Buenos Aires and Rio de Janeiro, don’t let that cause you great confusion. This is just motion-picture make-believe. (...) Where else can you meet Carmen Miranda, wriggling devilishly with harvest baskets on her head, except in whatever capital a Fox musical is set?” (CROWTER, *The New York Times*, 08 nov. 1941, p.11).

York Times, 08 nov. 1941, p.11, tradução nossa).

Bosley Crowter (*The New York Times*, 08 nov. 1941, p.11) não deixou de lembrar que tudo aquilo era um faz-de-conta, e somente nas telas poderiam encontrar Carmen Miranda “contorcendo-se”. Mas através do cinema, o público podia escapar por algum tempo para aquela “terra dos desejos”, principalmente, algumas semanas antes dos Estados Unidos oficialmente declarar guerra ao Eixo. Nas películas, aparentemente o maior valor que se poderia atribuir às terras dos novos amigos era como fonte de matéria-prima, destino turístico e *lócus* escapista, haréns de prazer, diversão, calor e romance, longe do trabalho, alheios e isolados das tensões e privações causadas pela guerra. Essa prática estava associada a uma leitura que colocava os demais povos da América em um nível de uma equivalência que transitava entre o atraso e o escapismo. O olhar de reprovação da câmera era sutil e se constituía, sobretudo, pelos contrastes entre as paisagens, hábitos, representações dos projetos e estilos de vida dos estadunidenses e dos latino-americanos. O distanciamento da câmera promovia um olhar “antropológico”, que observa e compõe a “verdade” pela realidade da natureza, invocando para si um patamar de superioridade.

Era parte fundamental desse domínio “escapista”, a indústria do entretenimento e das autoindulgências que integravam um estilo de vida da elite estadunidense. Tratava-se de um lucrativo negócio que explorava o consumo de fantasias e desejos do público exaurido do trabalho diário, filmicamente constituído pelo luxo, cassinos, cabarés e hipódromos, continuamente regados a whisky e champanhe. Os cabarés, mesmo que dentro do espaço latino-americano e especialmente em Havana, restabeleciam uma hierarquia social dominada pelos clientes estadunidenses. Novamente, são os artistas e os motivos latino-americanos desenhados por sua “primitividade”, que promovem o entretenimento dos “*patrons*”- termo usado nos Estados Unidos para designar os clientes dos estabelecimentos comerciais naquela época.

A ideia do escapismo e da indústria do entretenimento, também estava presente em *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*. No filme que se passa na Argentina, esta perspectiva pode ser analisada quando a turista e criadora de cavalos Glenda Crawford chega a Buenos Aires, e seu primeiro intento é sair pela noite portenha adentro. A câmera, satisfazendo o desejo da moça por diversão, passa por uma sequência de luminosos de clubes noturnos. O passeio começa pelo clube *Tabaris*, após vem o *Embassy (Embaixada)*, que tem uma coroa sobre a palavra indicando a elite que o frequenta, em seguida o *Jockey Club*, o *Casanova*¹¹⁵ e o *Club Rendezvous (Serenata Tropical, 1940, 00:28:04)*. As denominações dos clubes ligam esse fragmento de desenvolvimento da América do Sul ao divertimento, às apostas, aos romances e aos encontros sorrateiros, que estão disponíveis aos turistas.

Enquanto as cenas de *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)* criavam no público a expectativa de grandes espetáculos e diversão, *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)* intensifica a experiência com as “*calientes*” performances de Carmen Miranda, acompanhada de sedutores dançarinos e dançarinas. Assim, as músicas de Carmen constituem esse espaço onde tudo que dá prazer é permitido, autorizando os sujeitos, até mesmo os estadunidenses, a retornarem a um estado de primitividade em que respondem aos seus instintos e apetites. A jornada em Havana chega ao fim com Carmen Miranda cantando em inglês a música *The Nango*, que o filme aponta como um ritmo cubano, mas que na performance soa mais próximo do jazz. Nessa música, as percussões da rumba misturam-se com o swing da *Big Band* (GARCIA, 2004, p.165) para criar a atmosfera de sedução que a letra da canção sugere. Sorrindo aos clientes do *Casino Madrileño*, ela convida todos a se divertir e enloquecer com o “*Cuban*

¹¹⁵ Uma provável referência a Giacomo Girolamo Casanova (1725-1798), um escritor e sedutor italiano que em suas memórias afirma ter dormido com cento e vinte e duas mil mulheres ao longo da vida (FOLHA DE SÃO PAULO ONLINE, 21 nov. 2011).

Way”, ou “jeito cubano”, pois “todo mundo deveria dançar o *Ñango*” (*Aconteceu em Havana*, 1941, 01:14:32, tradução nossa)¹¹⁶.

Carmen interpreta com seus gestos os versos da canção que ensina os homens a conquistar o coração das *señoritas* (*Aconteceu em Havana*, 1941, 01:14:32), enaltecendo o poder de sedução autorizado ao público masculino. Inebriados pelas batidas do ritmo inovador, os homens são encorajados a lançar às mulheres algumas belas frases de efeito, a elogiar seus belos olhos, “e então pronto! Ela vai lhe beijar *señor*”¹¹⁷ (*Aconteceu em Havana*, 1941, 01:15:22, tradução nossa). Não apenas a cantora é uma latino-americana, mas as observações em espanhol na música também reafirmam a origem da enunciadora desse discurso, insinuando que é uma latina que se deixa seduzir tão facilmente. Desse modo, a imagem das moças estadunidenses é preservada, como atesta a protagonista da trama, Nan Spencer, que não se entrega a ninguém sem estar certa que o amor é recíproco e verdadeiro.

Para a surpresa do público, Carmen Miranda entra por detrás de um biombo, mas em seu lugar, saem inúmeras dançarinas sacudindo *maracas*. Elas deslizam a escada como ninfas, causando a sensação de que a cantora havia se multiplicado em miniaturas menos extravagantes, porém extremamente sensuais¹¹⁸. Seu figurino

¹¹⁶ “*Let’s have fun and do the ñango. Everyone should do the ñango*” (*Aconteceu em Havana*, 1941, 01:14:32).

¹¹⁷ “*And then pronto! She’ll kiss you señor*” (*Aconteceu em Havana*, 1941, 01:15:22).

¹¹⁸ As dançarinas usam as mesmas cores de Carmen Miranda, o vermelho, verde e o amarelo, que remetem à bandeira mexicana, ainda que nela, a última cor apareça pontualmente. Ao longo do filme, percebe-se um distanciando-se das cores de Cuba nos personagens latino-americanos e ambientações relacionadas a eles, onde predominam o vermelho, o verde, o branco e o amarelo. Pois de outro modo, a diferença em relação aos estadunidenses não ficaria tão evidente, já que compartilham as mesmas cores em suas bandeiras e a direção de arte no filme insistiu em demarca-las, como anotado em *Serenata Tropical (Down Argentine Way)*. Com frequência, a personagem de Alice Faye, Nan Spencer, é vista em derivações do azul, em branco e com

inspirado no de Carmen, expõe bastante o corpo. A saia insinua o modelo de um *sarongue* com um leve babado na ponta, que deixa a perna direita à mostra desde o alto da coxa, realçada por cada movimento da animada dança. Há também uma amarração decorativa na cintura, dando a impressão que a saia pode ser desatada e cair a qualquer momento. Como se estivessem tentando disseminar a essência do *ñango*, Carmen Miranda e os dançarinos, que estão em pares, dividem-se pelo salão e convidam o público a bailar e a se deixar envolver pela música.

Contagiados, os clientes dominam o salão. Uma senhora de mais idade deixa seu rosto colar ao de um jovem dançarino “latinizado” pelo figurino de rumbeiro, e rodopiando em seus braços ela abre um sorriso nos lábios e mantém os olhos fechados em pleno deleite. Um senhor de poucos cabelos e bigode branco, em sintonia com o ritmo tenta ultrapassar os limites da dança escorregando sua mão para o seio de uma dançarina, que discretamente o corrige. Todos desfrutam dos prazeres tropicais, até mesmo a protagonista desiludida por não conquistar seu amor, aceita a proposta de Carmen Miranda e dança alegremente com outro cliente do cassino.

Nos últimos minutos, Jay Williams mostra que também foi intoxicado pela música e pelo “ar” de Havana, entregando-se aos seus sentimentos e a sua paixão. Ele abandona “parcialmente” a racionalidade e deixa para trás a noiva milionária, que também é filha de seu chefe, escolhendo uma vendedora de meias que trabalha em uma loja de departamentos em seu lugar, não obstante, outra loira de olhos azuis. Quando Jay finalmente chega ao cassino e encontra Nan, a câmera mostra que ela também não se rendeu por completo ao *ñango*, aos seus dançarinos, à irracionalidade ou à América Latina, pois o cavalheiro que lhe acompanhava está vestido exatamente do mesmo modo que empresário estadunidense, mas isso não basta para seduzi-la. Somente o amor entre os dois conterrâneos, descoberto no calor dos trópicos e à luz de seu luar, seria suficiente para firmar o

detalhes vermelhos, tais como um sapato, um cinto, um lenço nas mãos e seus próprios lábios.

“final feliz” cenográfico com pretensões de integração e boa vizinhança, porque afinal, isso seria o esperado. A personagem de Carmen Miranda, por sua vez, foi restituída ao seu namorado trapaceiro latino.

Quando o casal estadunidense se beija no final, o tempo para e a mudança é banida para sempre, a harmonia e o enlace permanecem, assim como os valores culturais que os personagens encarnam. Daí em diante, cada um respeita “os gostos e talentos do outro” (ALTMAN, 1989, p.51). Desta forma, somente este casal pode resolver as diferenças entre América Latina e Estados Unidos e chegar aos termos de um acordo, alcançado ao final do filme pela união do casal e a mensagem implícita de que “viveram felizes para sempre”. O tratado de paz é selado por um número musical com dança ao final, que reúne todo o elenco e combina os dois estilos. Os filmes musicais desse subgênero “latino” fazem uma reiterativa construção e reconstrução da América Latina, reforçando suas relações com os Estados Unidos através da união dos casais.

O filme termina com todos os protagonistas no palco acompanhados de todo elenco, convidando os espectadores do cinema com a música tema, que também viessem desfrutar de um emocionante “final de semana em Havana” e encontrar o seu “sétimo céu” (paraíso celestial) (*Aconteceu em Havana*, 1941, 01:19:58). Assim como as mulheres latinas narradas pela música, a América Latina estava disponível para ser seduzida, usufruída e saciar os desejos mais impróprios dos visitantes. Entretanto, sempre com o toque da extravagância, do cômico e do exótico, que não a deixa ser mais que um passatempo porque não pode ser levada a sério. Se até *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) a personagem de Carmen Miranda ainda prezava por alguns atributos de recato e monogamia, depois de *Aconteceu em Havana*, a ideia da disponibilidade sexual latino-americana através de seu corpo, e intrínseca a esse espaço que a cerca, seria a regra nas representações.

Assim, esses e outros filmes criavam fantasias idílicas que acalentavam os Estados Unidos, enquanto estes desenhavam uma América Latina que lhes era conveniente. Um espelho invertido de si

próprios, em que os latino-americanos são isolados e identificados nas representações cinematográficas com as severas consequências de sua objetificação. Pois o desrespeito está na objetificação, nesse processo em que os sujeitos são desumanizados, que passam a ser diferenciados dos grupos de humanos e tratados pelas regras dos objetos (SAHLINS, 1979, p.120). Implicando em marcações sociais que são determinantes simbólicas em relações abstratas de “hierarquia, de inclusão e exclusão, de fronteiras e transações através de fronteiras” (SAHLINS, 1979, p.121). Marshall Sahlins (Ibidem) leva a crer que esse procedimento que atribui sentidos de distinção e categorização ao “meio ambiente cultural”, é motivado por “realidades sociais existentes” e “pelos interesses humanos que se supõem constituí-las”, ligando-se às intenções sociais dominantes daquele contexto.

Ao serem objetificados os sujeitos latino-americanos são retratados como parte dessa natureza selvagem, exótica e primitiva, que age por instintos e emoções sendo incapazes de se alterar porque o que é da “natureza”, tanto da fauna e flora como da natureza humana, supostamente permanece. A condição latino-americana, associada ao feminino pela caracterização emocional, ingênua e pueril, reafirma a complementariedade entre os dois lados e a importância do apoio dos Estados Unidos, qualificado por atributos masculinos como o lócus da racionalidade e da aptidão para os negócios e para o progresso. A América Latina como um corpo feminino torna-se erotizada, “representando a plenitude, a abundância de mercadorias materiais e simbólicas a serem consumidas pelos estadunidenses” que provoca o desejo sobre si (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p.63).

Esse movimento midiático alicerçado na caracterização do estrangeiro, cria imagens de “dominação política, econômica e psicossocial de grupos subordinados através da objetificação” (HAMAMOTO, apud XING, 2009, p.127). Ao passo que o tratamento cinematográfico despe esses sujeitos da dignidade individual e lhes mergulha em um mar de rostos indistintos, os estereótipos hollywoodianos operam como meios potentes de controle social, já que removem as inibições sociais e psicológicas contra as possíveis violências sobre esse “Outro”, que não é exatamente humano (XING,

2009, p.127-128. A produção de estereótipos e suposições pela mídia, nesse universo tinha a “dupla função de preencher as fantasias dos brancos [estadunidenses] e culpar as vítimas”, justificando sua dominação, como a “supersexualização” das mulheres negras, asiáticas ou latino-americanas que serve para justificar a “opressão racial” (XING, 2009, p.127-128).

Os estereótipos e estigmas que eram citados constantemente nos filmes, reafirmavam a superioridade dos Estados Unidos e davam continuidade a um projeto iniciado pelo Destino Manifesto, favorecendo a política externa e sua prática intervencionista. Nesse horizonte, os Estados Unidos apresentam-se como “um exemplo para o mundo e as outras sociedades, de maneira geral, precisam aprender com eles” (JUNQUEIRA, 2000, p.5). Esse era o corolário que havia justificado a expansão no século XIX e novamente vinha à tona, personificado por Carmen Miranda e a complexa rede de significados de seus musicais. Os filmes do gênero musical seriam um especial veículo para a produção desses valores e estereótipos, pois seu formato dava liberdade para a criação de mundos de fantasia e escapismo.

Dessa forma, no par cinematográfico formado entre América Latina e Estados Unidos, os segundos assumem a ética do trabalho enquanto os primeiros incorporam todas as formas possíveis de entretenimento e de prazer (ALTMAN, 1989, p.50). Esta tensão é permeada por contradições, sendo uma constante negociação em que ambos os lados mostram-se seduzidos. A ideia de que a América Latina tinha um espírito primitivo envolvente, traduzido especialmente pela natureza, pela música e pela dança, permitia aos estadunidenses se libertarem temporariamente (apenas durante o *weekend*) das regras, gozarem a vida, libertar seus sentimentos e dar vazão aos desejos, principalmente os sexuais, caracterizado por Ella Shohat e Robert Stam como uma “metamorfose erótica” (2006, p.332), tal qual se presencia no personagem de Jay Williams. Essa estrutura indica que apenas no éden “latinizado” e longe da vida urbana os parceiros puderam se apaixonar. O padrão narrativo também foi utilizado em *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*, aproximando o casal protagonista em um caloroso beijo. Porém, o casal interétnico não

expressa seu amor nos elegantes cabarés em que se encontravam, mas no campo, quando estão sozinhos e imersos na natureza selvagem, emblemáticas pelos cavalos atrás de si (*Serenata Tropical*, 1940, 00:50:26).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem de Carmen Miranda no cinema Hollywoodiano, acabaria pendendo muito mais aos interesses das indústrias e do governo estadunidense. Em pouco tempo, Carmen Miranda se tornou o rosto da Boa Vizinha e os míticos espaços latino-americanos criados nos filmes, mostravam como os parceiros estadunidenses poderiam partilhar de suas festas e diversões. Fundindo dessa forma, uma expressão da América Latina subordinada aos interesses da política externa estadunidense.

Nas entrelinhas, a política da não-intervenção pregada pela Boa Vizinha, significava apenas uma mudança na forma de intervenção para formas mais sutis e talvez, mais eficientes. Por meio de todo esse aparato, particularmente dos objetos não estritamente políticos, tentava-se criar um mecanismo que veiculasse constantemente um sistema de representações legitimador da postura dos Estados Unidos. O objetivo era não apenas convencer os latino-americanos da importância da presença dos Estados Unidos durante o momento de guerra, mas igualmente mostrar para os estadunidenses o quanto a América Latina poderia contribuir com os esforços de guerra e com a economia do país. Consequentemente, ensinando a todos a agir e a interpretar a realidade consoante o paradigma da supremacia estadunidense frente a puerilidade das nações latino-americanas. Após a guerra, consolidou-se a América para os americanos. A América ainda era um continente, mas os americanos já não eram os mesmos, pois havia a nítida diferença entre americanos e latino-americanos.

As comédias musicais com a participação de Carmen Miranda, principalmente seus primeiros filmes na *Twentieth Century Fox*, não deixavam de mencionar cenários tropicais, os prazeres e a permissividade das terras e do povo de cá, o perfil agrário, a falta de industrialização, a inabilidade de governar-se e o quanto os estadunidenses podiam auxiliar com as questões problemáticas e usufruir das virtudes da América Latina. O discurso era construído sobre uma parca receita de “música alegre, cores brilhantes, [e]

garotas bonitas”, apelando impetuosamente para a sensualidade das mulheres estadunidenses e latino-americanas, na tentativa de tomar os corações dos Bons Vizinhos, Hollywood tinha embarcado na campanha para conquistar a América Latina e estava disposta a mexer com o sangue “quente” latino, termo recorrente para denotar a personalidade dos latino-americanos (CROWTER, *The New York Times*, 10 mar. 1941, p.21)

Ainda que a proposta de Washington e do OCIAA fosse aproximar as culturas estadunidense e latino-americana, os estereótipos estavam sempre presentes reafirmando as diferenças cruciais entre os lados e a supremacia estadunidense (JUNQUEIRA, 2000, 166). Para os estadunidenses, a Carmen Miranda que aparecia nos filmes (e também nos palcos) era uma generalização da América Latina, dificilmente contestável porque agregava a si uma série de outros signos já reconhecidos por eles como latinos e, simultaneamente, também uma recriação dessas noções anteriores e dispersas. O cinema atua nesse sentido, como um agenciador que desterritorializa as culturas contidas nessa construção de América Latina, ou seja, opera uma fuga desses diversos territórios, e os reterritorializa em um movimento de reconstrução desse espaço como uma unidade. Os estadunidenses em seu intuito de representar a América Latina com uma “imagem de totalidade”, operaram uma tradução cultural da mesma.

Outro ponto a ser ressaltado é a inversão de papéis que ocorria nesse processo, já que eram os Estados Unidos que estavam apresentando a América Latina para os latino-americanos e para os estadunidenses. Ou seja, eram os visitantes que estavam mostrando “a casa”, assumindo imediatamente a posição de autoridade e de controle (JUNQUEIRA, 2000, 166). No enredo dos filmes de Carmen Miranda a atuação dos Estados Unidos em relação a América Latina era de supremacia, tratando seus vizinhos como subdesenvolvidos e incapazes de gerir os seus negócios, o que era manifesto especialmente através dos espalhafatosos personagens latinos (SCHOULTZ, 1998, p.05, 478). Essas representações cinematográficas são um indicativo de como os estadunidenses enxergavam os latino-americanos e podem

ser entendidas como uma forma de justificativa de sua intervenção e da necessidade da Boa Vizinhança, pois manifestavam uma lógica de sua perfeição que permite a exploração e intervenção sobre outras culturas (MAUD, 2005, p.46).

De fato, os interesses dos Estados Unidos iam além das terras brasileiras e aos seus olhos, Carmen Miranda seria uma facilitadora dessas relações. Através das personagens de Carmen, o cinema estadunidense imerso em seu contexto cultural e nos interesses políticos e econômicos que cercavam essas produções, construía uma visão particular acerca do Brasil e do restante da América Latina, aos EUA cabia a civilidade e à América Latina, o que consideravam o oposto, a paixão, a sensualidade, a preguiça, a ingenuidade, a leveza e o bom humor, densamente narrados, cantados e dramatizados nas películas. A exuberante natureza tropical e psicológica que se propunha nos meios de comunicação, promovia os países latinos como um lugar de férias permanentes. Através de seu discurso corporal e performático, veiculado em especial pelo cinema, pode-se compreender que Carmen vendia internacionalmente mais que a ideia de diferentes culturas, mas também a possibilidade física de comercialização de um território “imaginário” de libertação e fruição, à medida que proporcionava uma antítese dos sérios padrões estabelecidos pelo “*American way*” e certo alívio frente às pressões da Segunda Guerra Mundial.

Nas personagens de Carmen, podemos ver um agente social sob o efeito de práticas discursivas e de tensões de poder latente. Carmen Miranda ocupava um lugar simbólico “estampado pelos meios de comunicação de massa”, que contribuiu para a alegorização do território latino-americano e a constituição deste, como “terra dos prazeres e liberação sexual” (TOTA, 2000, p.122). Por sua vez, tais códigos atravessaram bilateralmente as subjetividades estadunidense e latino-americana. Para os primeiros representa sua antítese, na medida em que mostra os sujeitos que os estadunidenses não querem ser, ao mesmo tempo em que reforça a identificação entre eles através da diferença explícita em relação à imagem negativa dos latinos nos filmes. Para os segundos, sobretudo, para a elite política e intelectual,

é tomada como uma caricatura desfocada e maculada pelo caráter de “sub-civilização” e inaptidão para o trabalho intelectual, ainda assim, amplamente consumidos nas salas de cinema. Educados pelo cinema e com esse “Outro” latino demarcado, a superioridade assinalada pelos filmes autorizava culturalmente a intervenção política.

Diante de um cenário mundial em que as relações entre global e local intensificam-se e as fronteiras são quebradas, as discussões em torno de identidades e identificações florescem como uma reação ou sintoma da própria globalização. No interior desses debates, é notável como prosperam os valores culturais e estéticos ligados aos filmes, às personagens e à figura de Carmen Miranda, na tentativa de validar uma brasilidade ou latinidade, mesmo pelos nascidos nesses territórios. Definir identificações culturais, nesse sentido, é mais que uma ação política, mas uma estratégia econômica e comercial de diferenciação na esfera da globalização. Mesmo que associados ao vigor e à alegria, frequentemente entendidos como características positivas, não deixam de posicionar uma ideia desses territórios como produtos de exceção, ou seja, a serem consumidos excepcionalmente. Por esta ótica, as relações políticas e socioculturais da contemporaneidade, reverberam os valores culturais e ideológicos subjacentes aos discursos emitidos pelos filmes de Carmen Miranda, atuando sobre a formação de estereótipos pejorativos e modelos sociais.

O “final feliz” dos filmes se dá com a transformação dos personagens estadunidenses, racionais o suficiente para aproveitar a troca de experiências, aprender com o outro estilo de vida, refletir sobre os contrastes e aceitar o lado da América Latina que lhes completa e beneficia. Já os personagens latino-americanos não se alteram, continuam cometendo os mesmos erros do início do filme e nada aprendem com seus vizinhos, que por vezes lhes salvam dos problemas que criam. “Excluídos e fossilizados pela narrativa, os personagens latinos (...) tendem, ao final de cada filme, a ser deixados no mesmo ponto em que começaram, ao contrário dos protagonistas norte-americanos, que partem para novas etapas de suas vidas” (SHOHAT, STAM, 2006, p.328). A personagem de Carmen Miranda

em *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), Rosita Rivas, continua sendo explorada e traída pelo namorado, que persiste arriscando a sorte no cassino e fazendo mais dívidas, os dois perdendo seu dinheiro. O mesmo acontece em *Uma Noite no Rio* (*That Nigh in Rio*, 1941), pois a tempestuosa e ciumenta Carmen encerra o filme ao lado do namorado mentiroso e sedutor.

Finalmente, a perpetuação dessas noções através do discurso de uma “identidade”, dá continuidade a relações de poder fundadas no colonialismo que jamais enxergam o Brasil ou a América Latina em nível de igualdade, mas sempre com um olhar hierarquizado, que vem de cima. Os sentimentos experimentados nesse fluxo passam então a caracterizar a figura de si e a figura do outro, de modo que as emoções e sensibilidades que Carmen Miranda exprimia na tela foram incorporadas à identificação dos sujeitos brasileiros e latino-americanos, notadamente às mulheres.

Se a história e as imagens tem suas diferentes luminosidades conforme cada posição em que são vistas, pode-se perceber que as personagens de Carmen Miranda foram narradas sob diferentes perspectivas e enfoques ao longo da história, cujos ecos resultaram em algo que hoje aceitamos como “identidade”. Junto com os novos discursos, esvaziados da conjuntura inicial dos filmes, existe também uma reorganização do passado e dos sujeitos, na medida em que eles são conhecidos e se reconhecem através das representações produzidas. Portanto, esse estudo foi uma tentativa de transformar o presente e determinadas identificações fossilizadas. As noções de identidade são sempre fruto de disputas pela legitimidade de traça-las, que repercutem em categorias que definem uma visão de mundo e uma divisão social. Assim, analisar historicamente e de forma crítica tais representações de identidade latino-americana é rejeitar as “cadeias de signos dominantes” e propor um nova leitura da história. Por sua vez, desnaturalizando a forma como os latino-americanos enxergam a si mesmos dentro de estereótipos negativos, ampliam-se as possibilidades das práticas do presente e fica permitido novas abordagens sobre estes fenômenos.

REFERÊNCIAS

ABOUT the 1940 Census. **National Archives**. Disponível em:
<<http://1940census.archives.gov/about/>>. Acesso em: 13 mai. 2013.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas. In: _____.
Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985 (2006).p.99-138.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. As relações do Brasil com os Estados Unidos em perspectiva histórica. In: _____. BARBOSA, Rubens Antônio (organizadores). **Relações Brasil-Estados Unidos: assimetrias e convergências**. São Paulo: Saraiva, 2006.

ALTMAN, Rick. **The American film musical**. Bloomington, Indiana: Ed. Indiana University Press, 1989.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

ARAUJO, Inacio. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. 7 ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

AUGUSTO, Sérgio. “Hollywood looks at Brazil: From Carmen Miranda to Moonraker”. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert. **Brazilian Cinema**. Ed. Expand. Columbia University Press, 1995. p.351-361.

AUGUSTO, Sergio. **Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus 1995.

_____; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 2^a ed. Edições Texto e Grafia: Lisboa, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. 3^a.ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AYERBE, Luis Fernando. **Estados Unidos e América Latina: a construção da hegemonia**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, EDMUND et ALII. **Anthropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: uma análise de suas personagens baiana e latino-americanas no cinema. **XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais**. Salvador, Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2011. Disponível em:

<http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308345058_ARQUIVO_artigocongressolusoafrobra.pdf>.

Acesso em: 14 de março de 2012.

BALIO, Tino (org.). **Grand design**: Hollywood as a modern business enterprise-1930 -1939. History of the American cinema. Vol.5. Estados Unidos, New York: Simon & Schuster Macmillan, 1993.

BARBOSA, Simone Koff. Breve análise da história do cinema do começo do século XX. **Revista Travessias**: Pesquisas em educação, cultura, linguagem e arte. Cascavel : Unioeste - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2008. n. 01. Disponível em:

<http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed001/ed_001_02.htm>. Acesso em: 07 de setembro de 2011.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. **Carmem Miranda**. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1985.

- BAUGH, Scott L. **Latino American Cinema**: an encyclopedia of movies, stars, concepts, and trends. EUA, Califórnia, Santa Barbara: BC-CLIO, LLC, 2012.
- BEHLMER, Rudy (org.). **Memo from Darryl F. Zanuck**: The Golden Years at Twentieth Century-Fox. New York, NY: Grove Press, 1993.
- BENARUSH, Michelle Kauffmann. **Escapism as mass consumption**. Nova York: Fashion Institute of Technology, 2008.
- BENDER, Steven. **Greasers and Gringos**: Latinos, Law, and the American Imagination. EUA, Nova York, Londres: New York University Press, 2003.
- BERSTEIN. Culturas Políticas e historiografia. In: AZEVEDO, Cecília et al (orgs.) **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p.29-45.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CAPELATO, Maria Helena R. Cultura e política no varguismo e no peronismo. In: _____. **Multidões em Cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1998.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. Apontamentos iniciais para a semiótica de um gênero: o filme Musical. In VALIM, Alexandre Busko (org.). **Esboços**- Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC. Florianópolis, v. 19, n. 27, ago. 2012. Semestral. p. 32-54.
- CARMEN Miranda Is Dead at 41. **The New York Times**, Nova Iorque, 06 ago.1955. p. 15.

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

CHAUÍ, Marilena de Sousa. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. Cultura e democracia. **Crítica y emancipación**: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales. Buenos Aires, CLACSO, Ano 1, n. 1, jun. 2008. Disponível em:
<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>>. Acesso em: 6 jul. 2013.

COELHO, José Ligiério. **Carmen Miranda**: an Afro-Brazilian paradox. 1998. Tese (Doctor of Philosophy). New York University, Department of Performance Studies, Nova York, 1998.

COGGIOLA, Osvaldo. Buenos Aires, Cidade, Política, Cultura. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v.17, n.34, 1997. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200005>. Acesso em: 03 fev. 2014.

COHAN, Steven. **Hollywood Musicals**: The Film Reader. New York: Routledge, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989.

CORRÊA, Gustavo Borges. **Carmens e drags**: reflexões sobre os travestimentos transgenéricos no Carnaval carioca / Gustavo Borges Corrêa. 2009. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, Rio de Janeiro, 2009.

COSTA, Antonio . **Compreender o cinema**. 3^a. ed. São Paulo: Globo, 2003.

CROWTER, Bosley. 'Week-End in Havana,' a Colorful and Lively Visit to Another Cinematic Hot Spot, at the Roxy. **The New York Times**, New York, 08 nov. 1941, Seção Amusements. p.11.

_____. 'That Night in Rio,' a Colorful Musical, With Alice Faye, Carmen Miranda and Don Ameche, Opens at the Roxy – 'The Mad Emperor' at the 55th St. **The New York Times**, New York, 10 mar. 1941, Seção Amusements, p.21.

_____. The Screen; 'Down Argentine Way,' With Betty Grable, at Roxy. **The New York Times**, New York, 18 out. 1940.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. em português: www.terraviva.pt/IlhadoMel/1540. Projeto Periferia, eBooksBrasil.com, 2003.

DECORDOVA, Richard. **Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America**. Estados Unidos, Champaign: University of Illinois, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Campinas: Papirus, 1991.

DINIZ, Anna Carolina Paiva. Centros e Margens na produção audiovisual das décadas de 1930 e 1940: regionalidades nas performances de Carmen Miranda. **Aurora**: revista de arte, mídia e política. São Paulo, v.5, n.15, p.149-172, out. 2012-jan. 2013.

DOHERTY, Thomas. **Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II**. Estados Unidos, Nova Iorque: Columbia University Press, 1999. (tenho livro)

DULCI, Teresa M. S. **As Conferências Pan-Americanas: identidades, união aduaneira e arbitragem (1889 a 1928)**. 2008. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2008.

DUVAL, Adriana Ruschel. **Pequenos Notáveis: Rádio e Carmen Miranda**. 1999. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, PPGCOM-Comunicação Social, 1999.

- DYER, Richard. Entertainment and Utopia. In _____. **Only Entertainment**. New York: Routledge, 2002. pp.19-35.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia. Uma introdução**. Trad. Luís Carlos Borges; Silvana Vieira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ELLIS, Amanda J. **Captivating a country with her curves: examining the importance of Carmen Miranda's iconography in creating national identities**. Dissertação (Master of Arts). State University of New York at Buffalo, Faculty of the Graduate School, Department of global Gender Studies, Buffalo, 2008.
- FARIAS, George Manoel. **Um tabuleiro bem brasileiro: Ary Barroso e o processo de construção de uma expressão musical nacional**. 2010. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Música, Florianópolis, 2010.
- FERES JÚNIOR, João. **A história do conceito de Latin America nos Estados Unidos**. Bauru (SP): EDUSC, 2005.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992
- FEUER, Jane. The self-reflexive musical and the myth of entertainment. In: GRANT, Barry Keith (org.). **Film genre reader II**. Austin, TX: University of Texas Press, 1995. p.441-455
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FRANÇA expõe manuscrito de US\$ 9,8 milhões do livro do conquistador Casanova. **Folha de São Paulo Online**, 21 nov. 2011, Turismo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/turismo/1009770-franca-expoe->

[manuscrito-de-us-98-milhoes-do-livro-do-conquistador-casanova.shtml](#)>. Acesso em: 23 jun. 2013.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Hollywood Musicals and the Invention of Rio de Janeiro, 1933-1953. **Cinema Journal**, University of Texas Press, v.41, n. 4, p. 52-67, verão 2002.

FRIEDRICH, Otto. **A cidade das redes: Hollywood nos anos 40**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

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

GIL-MONTERO, Martha. **Carmen Miranda, a Pequena Notável**. Trad. Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. 5ª. Ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

GUPTA, Akhil e FERGUSON, James. Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença. In: ARANTES, Antônio A (org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Porto Alegre: DP&A, 1999.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, Brasília: UNESCO, 2003.

HALL, Stuart. The Whites of their Eyes: Racist Ideologies in the Media. In: BRIDGES, George; BRUNDT, Rosalind (orgs.). **Silver Linings: Some Strategies for the Eighties**. Londres: Lawrence and Wishart, 1981. p.28-52.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Nova ed., rev. e aum. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

HUESCA, Robert. The Mexican Oil Expropriation and the Ensuing Propaganda War. **Texas papers on Latin America**, Pre-publication

working papers of the Institute of Latin American Studies University of Texas at Austin, Austin, 1988. Artigo n. 88-04. Disponível em: <<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/tpla/8804.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

IMDB- Internet Movie Database. Disponível em: <<http://www.imdb.com/>>. Acesso em: 2013.

IN THE Popular Field. **The New York Times**, New York, 6 abr. 1941, Seção Drama-Screen Music Dance-Art Radio.

INGLIS, Ruth A. Self-Regulation in Operation. In: BALIO, Tino (org.). **The American Film Industry**. Madison, Winconsin: The University of Winconsin Press, 1985. p.377-400.

JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. **Social Text**, Duke University Press, n. 15, 1986. p.65-88. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/466493>>. Acesso em: 21 jun.2013.

JEANNENEY, Jean-Nöel. Audiovisual: o dever de nos ocuparmos dele. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história Cultural**. Lisboa: Editora Estampa, 1998. p. 139 – 155.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Trad. José Eduardo Rodil. (Digitalizado por SOUZA, R.). Lisboa, Ed.70, 2007.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao sul do Rio Grande: imaginando a América Latina em seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)**. Bragança Paulista: Ed. da USF, 2000.

_____. Apresentação. In: SCHOULTZ, Lars. **Estados Unidos: poder e submissão, uma história da política norte-americana em relação à América Latina**. (Tradução Raul Fiker). Bauru, SP: EDUSC, 2000a.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia- estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KERBER, Alessandro. **O que é que a bahiana tem?** Representações da Nação Brasileira nas Canções Interpretadas por Carmen Miranda na Década de 30. Dissertação (Mestrado em História)- Universidade do Vale do Rio dos Sinos –UNISINOS. Programa de Pós-Graduação em História. São Leopoldo, 2002.

KERBER, Alessandro. **Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)**. Tese (Doutoramento em História)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFGRS. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre, 2007.

KOPPES, Clayton R.; BLACK, Gregory D. **Hollywood goes to war:** how politics, profits and propaganda shaped World War II movies. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990.

KORNIS, Mônica Almeida. Cinema e História: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992.

KOSELLECK, Reinhart. A semântica histórico-política dos conceitos antitéticos assimétricos. In: _____. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora; Editora PUC Rio, 2006. p.191-231.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2.ed. rev. São Paulo: Ateliê, 2001.

LAGNY, Michèle. Imagens Audiovisuais e História do Tempo Presente. Tempo e **Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23-44, jan/jun. 2012.

_____. O cinema como fonte da História. In: NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (organizadores). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p.99-131.

LEITE, Sidnei Ferreira. Cultura da mídia e Boa Vizinhança: uma contribuição para os estudos de recepção. Revista **Latinoamericana de ciencias de la comunicación**, Ano 1, n.1, jul.-dez. 2004. p.56-63.

LEV, Peter. **Twentieth Century-Fox: The Zanuck-Skouras Years, 1935–1965**. Austin: University of Texas Press, 2013.

LIMA, Elson. “Alô amigos”, uma abordagem filmica da Política de Boa Vizinhança. **Revista Eletrônica Boletim do Tempo**, Rio, ano 2, Nº10, 2007. Disponível em:

<http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2014:alo-amigos-uma-abordagem-da-politica-de-boavizinhanca&catid=13&Itemid=129>. Acesso: 26 set. 2012.

LIMA, Luiz Costa. A Historiografia nascente. In: _____. **História, ficção e literatura**. São Paulo: Cia das Letras 2006. p.31-104.

LIMA, Nelson. **Dizendo no pé-performance de brasilidade**: Carmem Miranda e Pelé. 2001. Tese (Doutorado). Universidade Federal Do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, Sociologia e Antropologia, 2001.

LIMA, Oliveira. **Pan-americanismo** (Monroe, Bolivar, Roosevelt) (1907). Brasília: Senado Federal; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

LOCASTRE, Aline Vanessa. Brasil, Estados Unidos e a Política da Boa Vizinhança, através da Revista "Em Guarda" (1940-1945). **Anais do VIII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas**. SEPECH / organizado por Raquel Kritsch e Mirian Donat. –Londrina : EdueL, 2010. p.89-105.

MACEDO, Kárita Bernardo de. **Perfis de Carmen Miranda**: diferentes contextos de uma imagem apropriada (1939 e 2011). 2011. TCC (graduação) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Curso de Moda, Florianópolis, 2011. Disponível em : <<http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/000000000012/000012BA.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2011.

MALTBY, Richard. **Hollywood cinema**. UK, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro Antônio; Maria Eduarda Colares. Portugal, Lisboa: DINALIVRO, 2005.

MAST, Gerald. The Studio Years. In: STAPLES, Donald E. (org.). **The American cinema**. Washington: Book Programs Division, 1983.

MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 25, nº 49, 2005. p. 43-75.

MAURER, Noel. The Empire Struck Back: The Mexican Oil Expropriation of 1938 Reconsidered. **Harvard Business School, series Harvard Business School Working Papers**, 10-108, jun. 2010. Disponível em:
<<http://www.hbs.edu/faculty/Publication%20Files/10-108.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

MCDONALD, Paul. **The star system**: Hollywood's production of popular identities. Grã Bretanha, Londres: Wallflower Press, 2005.

MELGOSA, Adrián Pérez. **Cinema and Inter-American Relations**: tracking transnational affect. Nova York: Routledge, 2012.

_____. Opening the Cabaret America Allegory: Hemispheric Politics, Performance, and Utopia in Flying Down to Rio. **American Quarterly**, Vol. 64, n. 2, junho 2012, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2012a. p. 249-275.

MELO, Rosa Virginia Araújo. **Fazendo a Guerra Vendendo Bananas**. Estados Unidos e Brasil na Política de Boa Vizinhança. 2003. Dissertação (Mestrado). Universidade De Brasília, Brasília, Antropologia, 2003;

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

MENEGUELLO, Cristina. **A Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. 1992. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 1992.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003. p. 11-36 .

MENTA, Glauco Francisco. **Carmen Miranda em Hollywood: vestindo formas, cores e culturas**. 2012. Dissertação (mestrado). Universidade Tuiuti do Paraná, Comunicação e Linguagens, Curitiba, 2012.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONACO, James. **How to read a film**. The World of Movies, Media, and Multimedia Language, History, Theory. 3 ed. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000.

MORAES, Vinícius. “Uma Noite No Rio” e a crônica que Vinícius de Moraes oferece, hoje, aos seus leitores. **A Manhã**, 23 ago. 1941, Cinema, p.5. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/cache/4897504128787/I0012270-12PX=000670PY=000658.JPG>> . Acesso em: 30 jan. 2014.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I: Neurose**. (Tradução de Maura Ribeiro Sardinha). 1ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. In: _____ (org.). **Culturas políticas na História: novos estudos**. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009. p.13-37.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

NAPOLITANO, Marco. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes Históricas**. São Paulo, Contexto. 2008.

NAYAK, Meghana V.; MALONE, Christopher. American Orientalism and American Exceptionalism: A Critical Rethinking of US Hegemony. **International Studies Review**, Cambridge University Press, vol. 11, n. 2, jun.2009. p.253–276. Disponível em: <http://www.christophermalonephd.com/Site/Research_Interests_and_Writing_files/Malone%20Nayak%20Orientalism%20Exceptionalism%20final%20version.pdf> . Acesso em: 21 jan. 2013.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. **O olho da história: Revista de história contemporânea**, Salvador, v.2, n.3, 1996. Disponível em: <www.cliohistoria.110mb.com/videoteca/textos/cinema_conhecimento.pdf>. Acesso em: 29 de outubro de 2011

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo : Brasiliense, 2005.

OVALLE, Priscilla Peña. **Dance and the Hollywood Latina: Race, Sex, and Stardom**. EUA, NJ, Piscataway: Rutgers University Press, 2011.

_____. **Shake your assets: dance and the performance of Latina sexuality in Hollywood film**. 2006. Tese (Doctor of Philosophy - Cinema). University of Southern California, Los Angeles, 2006.

PAN Am Clipper. **PBS- Public Broadcasting Service**. Disponível em: <<http://www.pbs.org/kcet/chasingthesun/planes/clipper.html>>. Acesso em 23 abr. 2013.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). **Anais VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, Abril de,

2009. Disponível em: <<https://bocc.ufp.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>> . Acesso em: 08 de setembro de 2011.

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

_____. **FDR's Good Neighbor Policy: Sixty Years of Generally Gentle Chaos**. Estados Unidos, Austin: University of Texas Press, 1995.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Davi e Golias: as relações entre Brasil e Estados Unidos no século XX. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). **Viagem incompleta: a experiência brasileira. A grande transação**. São Paulo, Editora SENAC, 2000. p.319-347.

_____. Prefácio. In: GARCIA, Tânia da Costa. O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946). São Paulo: Annablume; Fapesc, 2004.

RIVERA, Mareia Quintero. **A cor e o som da nação, a idéia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)**. São Paulo: Annablume Editora, 2000.

ROCHE, Daniel. Uma declinação das luzes. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean- François. **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 25-50.

ROUSSO, Henry. Sobre a História do Tempo Presente: entrevista com o historiador Henry Rousso. **Revista Tempo e Argumento**: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 201– 216, jan./jun. 2009. Entrevista concedida a AREND, Silvia Maria Fávero; MACEDO, Fábio.

SÁ, Simone Maria Andrade Pereira de. **Baiana internacional: o Brasil de Carmem Miranda e as lentes de Hollywood**. 1997. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 1997.

SADLIER, Darlene. **Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II**. Austin, TX: University of Texas Press, 2012a.

_____. The Art of Making Friends. **Conferência para o Institute of Cultural Diplomacy**, Arts Diplomacy Festival 2012: “Cultural Diplomacy in Practice”, ICD house of art and culture Berlin, 31 mar. 2012. Disponível em:
<http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/2012-03-cdp/Good-Neighbor-Cultural-Diplomacy-in-World-War-II-The-Art-of-Making-Friends--Dr-Darlene-J-Sadlier.pdf> >.
 Acesso em: 1 jan. 2013.

SAHLINS, Marshall. Cultura e razão prática. Dois paradigmas da teoria antropológica. In: _____. **Cultura e Razão Prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 61- 127.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANT’ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de moda: sociedade, imagem e consumo**. São Paulo: Estação das Letras Cores, 2009.

SANTOS, Adriana Alves dos. **No Tic-Tac de Carmen Miranda (1930-39)**. 2004 Dissertação (Mestrado). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Educação, Arte e História da Cultura, 2004.

SCENA Muda, Rio de Janeiro, v.20 n.1042 p.20-21, 29. 11 mar. 1941

SCHATZ, Thomas (org.). **Boom and Bust: American Cinema in the 1940s**. History of the American cinema. vol.6. Berkeley e Los Angeles: University of California Press; Londres, Inglaterra: University of California Press, 1999.

SCHOULTZ, Lars. **Beneath the United States: a history of U.S. policy toward Latin America**. Estados Unidos, Cambridge: Harvard University Press, 1998.

_____. **Estados Unidos: poder e submissão, uma história da política norte-americana em relação à América Latina.** (Tradução Raul Fiker). Bauru, SP: EDUSC, 2000.

SCREEN news here and in Hollywood; Fox Selects Carmen Miranda for a Featured Role in the Musical 'Mexico City'/ 3 new films this week/ 'Air Force' at the Hollywood and 'Immortal'. **The New York Times**, Nova Iorque, 01 fev. 1943. Seção Amusements. p.19.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação.** São Paulo: Cosac & Naify 2006.

SOARES, Luiz Felipe Guimarães. **War-joy and the pride of not being rich** : constructions of american and brazilian national identities through the discourse on Carmen Miranda. 2001. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Curso de Pós-Graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente, Florianópolis, 2001.

SOLOMON, Aubrey. **Twentieth Century-Fox: A Corporate and Financial History.** Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2002.

SOUZA, Edilson Fernandes de. **Entre o fogo e o vento: as práticas de batuques e o controle das emoções.** Recife: Editora Universitária UPFE, 2005.

SPELLACY, Amy Lynn. **Neighbors north and south: literary culture, political rhetoric and inter-American relations in the era of the good neighbor policy, 1928-1948.** Iowa City, 2006. Tese (Doctor of Philosophy degree in English)- University of Iowa, Iowa City. 2006. Disponível em:

<https://encrypted.google.com/books?id=qBqv_j4xND4C&lpg=PP1&hl=it&pg=PA3#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 17 abr. 2013.

STAM, Robert. **Film Theory: an introduction.** Massachusetts, Malden: Blackwell Publishers Inc., 2000.

STANDART Oil Co. TradeMark da Standard Oil Co. of New York by president WM. Rockefeller. **Legal Force Trademarkia.** Disponível

em: < <http://www.trademarkia.com/standard-oil-co-of-new-york-by-presidentwm-rockefeller-70025770.html> >. Acesso em: 13 mai. 2013.

TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VALIM, Alexandre Busko. Cinema, propaganda e integração hemisférica: os filmes do Office of Interamerican Affairs. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

_____. **Imagens vigiadas: uma História Social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945- 1954**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, Niterói. 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VARGAS, João Tristan. Hayden White, a ironia e os historiadores. **História Social**, Campinas – SP, n. 3. 1996. p.37-50.

VIANA FILHO, Luiz. Apresentação. In: LIMA, Oliveira. **Pan-americanismo** (Monroe, Bolivar, Roosevelt) (1907). Brasília: Senado Federal; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

WEFFORT, Julia Proveti. **Carmem Miranda: a iconofagia na construção de um mito mediático**. 2012. Dissertação (mestrado). Universidade Paulista, Instituto de Ciências Sociais e Comunicação, São Paulo, 2012.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WOOD, Bryce. **The making of the good neighbor policy**. EUA, Nova Iorque: W.W. Norton Company Inc., 1967.

XAVIER, Ismail. Uma entrevista com Ismail Xavier. **Revista dEsEnrEdoS**, Teresina, ano I, n.1, jul./ago. 2009. Entrevista

concedida a Wanderson Lima e Alfredo Werney. p.1-7. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/01_entrevista_-_Ismail_Xavier.pdf>. Acesso em 10 dez.2013.

XING, Jung. Cinematic Asian Representation in Hollywood. In: FRIEDMAN, Jonathan C. (org.). **Performing difference; representations of 'the Other' in film and theatre**. EUA, Lanham, Maryland: University Press of America, 2009.

YUNES, Daniela Daflon. **Eu fiz tudo pra você gostar de mim: a construção da legenda de Carmen Miranda (1929-1939)**. 2011. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, História Social da Cultura, 2011; WEFORT, Julia Proveti. Carmem Miranda: a iconofagia na construção de um mito mediático.2012. Dissertação (mestrado). Universidade Paulista, Instituto de Ciências Sociais e Comunicação, São Paulo, 2012.

ZOLOTOW, Maurice. South of the border-on Broadway. A Latin-American craze sweeps all before it in theatres and night clubs. **The New York Times Magazine**, New York, 18. Fev. 1940. p.SM6.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FILMES

ACONTECEU EM HAVANA (WEEK-END IN HAVANA). Diretor: Walter Lang, Produtor: William Le Baron. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1941. DVD, 81 min, son.

ALEGRIA, RAPAZES! (SOMETHING FOR THE BOYS). Diretor: Lewis Seiler. Produtor: Irving Starr. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1944. DVD, 87 min, son.

COPABANA (COPACABANA). Diretor: Alfred E. Green. Produtor: Sam Coslow. EUA. Produção: United Artists (preto e branco), 1947. DVD, son.

ENTRE A LOURA E A MORENA (THE GANG'S ALL HERE).

Diretor: Busby Berkeley. Produtor: William Le Baron. EUA.

Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1942. DVD, 103 min, son.

MINHA SECRETÁRIA BRASILEIRA (SPRINGTIME IN THE

ROCKIES). Diretor: Irving Cummings, Produtor: William Le Baron.

EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1942. DVD, 91 min, son.

QUATRO MOÇAS NUM JEEP (FOUR JILLS IN A JEEP). Diretor:

William A. Seiter. Produtor: Irving Starr. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (preto e branco), 1944. DVD, 89 min, son.

SERENATA BOÊMIA (GREENWICH VILLAGE). Diretor: Walter

Lang. Produtor: William LeBaron. EUA. Produção: Twentieth

Century Fox (colorido), 1944. DVD, 82min, son.

SERENATA TROPICAL (DOWN ARGENTINE WAY). Diretor:

Irving Cummings, Produtor: Darryl F. Zanuck. EUA. Produção:

Twentieth Century Fox (colorido), 1940 (2008). DVD, 88 min, son.

Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=2w0LCZzi5W4> >.

SONHOS DE ESTRELA (DOLL FACE). Diretor: Lewis Seiler.

Produtor: Bryan Foy. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (preto e branco), 1945. DVD, 80 min, son.

THE ALL-STAR BOND RALLY. Diretor: Michael Audley. Produtor:

Fanchon. EUA. Produção: U.S. Department of the Treasury,

Twentieth Century Fox Film Corporation (preto e branco), 1945.

Online, 18 min, son.

UMA NOITE NO RIO. (THAT NIGHT IN RIO). Diretor: Irving

Cummings. Produtor: Fred Kohlmar. EUA. Produção: Twentieth

Century Fox (colorido), 1941 (2010). DVD, 90 min, son.

VOANDO PARA O RIO (FLYING DOWN TO RIO). Diretor: Thornton Freeland. Produtor: Lou Brock. EUA. Produção: RKO Radio Pictures (preto e branco), 1933. DVD, 89 min, son.

MÚSICAS

AMECHE, Don; MIRANDA, Carmen. **Chica Chica Boom Chic** (1941), música de Harry Warren, letra de Mack Gordon e Pedro Berrios.

ANDREWS Sisters. **Rum and Coca Cola** (1944). Disponível em: <<http://www.musiconline.xpg.com.br/letras/andrew-sisters/rum-and-coca-cola/27934>>. Acesso em: 1 mar. 2013.

MIRANDA, Carmen. **A Weekend in Havana** (1941). Música de Harry Warren, letra de Mack Gordon.

_____. **I, Yi, Yi, Yi, Yi (I Like You Very Much)** (1941). Música de Harry Warren, letra de Mack Gordon.

_____. **Rebola, Bola** (1941), música de Aloysio de Oliveira e Nestor Amaral, letra de Francisco Eugênio Brant Horta.

_____. **South American Way** (1939), música de Jimmy McHugh, letra de Al Dubin, letras em português de Aloysio de Oliveira.

_____. **The Ñango** (1941). Música de Harry Warren, letra de Mack Gordon.

_____. **When I Love, I Love** (1941), música de Harry Warren, letras de Mack Gordon.