

A imagem de Carmen Miranda como representação da brasilidade: questionamentos e interpretações a partir de seus filmes na Boa Vizinhança

Kárita Bernardo de Macedo

Doutoranda, Universidade do Estado de Santa Catarina/ karithabmacedo@gmail.com
Orcid: 0000-0002-9583-5590/ [lattes](https://orcid.org/0000-0002-9583-5590)

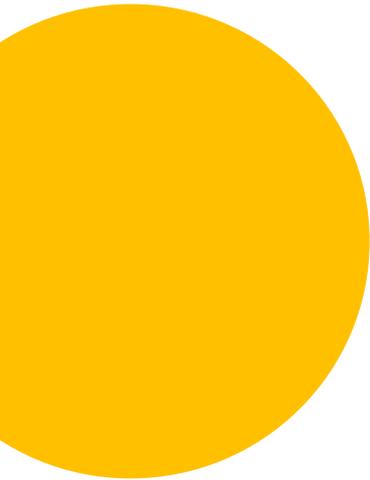
Enviado: 13/01/2019 // Aceito: 16/05/2019

A imagem de Carmen Miranda como representação da brasilidade: questionamentos e interpretações a partir de seus filmes na Boa Vizinhança

RESUMO

O artigo discorre sobre as origens da construção da imagem de Carmen Miranda como a baiana estilizada, enquanto uma personagem que se tornou representativa do Brasil e também da América Latina. Sustenta-se na análise dos primeiros filmes de Carmen Miranda nos Estados Unidos, produzidos pela *Twentieth Century Fox* no contexto da Política da Boa Vizinhança, a fim de discutir os sentidos subjacentes à imagem que se delineou naquele contexto e se perpetua na contemporaneidade. Espera-se que a abordagem proposta estimule novas reflexões e questionamentos sobre as apropriações da imagem de Carmen Miranda, as quais continuam sendo frequentes quando se tem a intenção de buscar símbolos para representar o Brasil.

Palavras-chave: Carmen Miranda. Política da Boa Vizinhança. Imagem.



Carmen Miranda's image as representation of Brazilianness: questions and interpretations from her Good Neighbor films

ABSTRACT

The paper investigates the origins of the construction of Carmen Miranda's image as the allegorical "baiana", which has become a representative character of Brazil and of Latin America. It is based on the analysis of Carmen Miranda's first films in the United States produced by Twentieth Century Fox in the context of the Good Neighbor Policy, in order to discuss the underlying meanings in the image outlined in that context and that remains. It hopes that the proposed approach allows new questions and considerations on the appropriations and manipulations of Carmen Miranda's image, which are still frequent when one seeks for symbols to represent Brazil.

Keywords: Carmen Miranda. Good Neighbor Policy. Image.

Prueba de percepción táctil y térmica con materiales textiles utilizados en uniformes de servicios generales

RESUMEN

El artículo analiza los orígenes de la construcción de la imagen de Carmen Miranda como una bahiana estilizada, como un personaje que se convirtió en representante de Brasil y también de América Latina. Se basa en el análisis de las primeras películas de Carmen Miranda en los Estados Unidos, producidas por Twentieth Century Fox en el contexto de la Política del Buen Vecino, con el fin de discutir los significados subyacentes a la imagen que se esbozó en ese contexto y se perpetúa en los tiempos contemporáneos. Se espera que el enfoque propuesto estimule nuevas reflexiones y preguntas sobre las apropiaciones de la imagen de Carmen Miranda, que continúan siendo frecuentes cuando se intenta buscar símbolos para representar a Brasil.

Palabras clave: Carmen Miranda. Política de buena vecindad. Imagen.

1. INTRODUÇÃO

Carmen Miranda foi uma artista multimidiática com uma carreira estelar, que percorreu o rádio, os palcos, as telas de cinema, tornou-se uma personagem da história brasileira e conseguiu ocupar um lugar no mundo como *entertainer* (artista performática do entretenimento). Quando se fala de Carmen Miranda, imediatamente a associamos a sua baiana e ao rico manancial de imagens que cercam sua performance. Imagens não apenas do passado, mas também as releituras contemporâneas que buscam reviver sua estética e alguns de seus significados. O que se nota é que a baiana interpretada por Carmen Miranda adquiriu tanta importância, que continua perdurando no tempo e sendo acessada com um símbolo de “brasilidade” ou mesmo como uma faceta das possibilidades de identidades culturais brasileiras. Assim, interessou-nos investigar parte da trajetória de Carmen Miranda, com ênfase no momento de criação e ascensão de sua baiana estilizada, a fim de buscar subsídios para que se possa refletir sobre quais são as causas destas continuidades e possíveis sentidos que são reverberados nesses processos.

Deste modo, parte-se principalmente da análise da atuação de Carmen Miranda em seus primeiros filmes hollywoodianos, no contexto do fortalecimento da Política da Boa Vizinhança, investigando-se os sentidos subjacentes à narrativa cinematográfica em relações culturais e políticas. Tratados sob a perspectiva histórica como documentos, os filmes discutidos são: *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, e também *Entre a Loura e a Morena (The Gang 's All Here, 1943)*. Essa escolha ocorreu,

porque em nossa leitura é o momento em que se desenha e se define as imagens mais fortes que ficaram da artista como referência na contemporaneidade. A pesquisa realizada foi básica, exploratória, bibliográfica e documental, com interpretação de cunho qualitativo. As principais referências teóricas aplicadas na análise foram: Freire-Medeiros (2002), Garcia (2004), Melgosa (2012), Mendonça (1999), Shohat e Stam (2006), Tota (2000).

Portanto, pretende-se discutir as origens do papel de Carmen Miranda como representação de brasilidade, analisando as bases da criação de sua imagem como a baiana estilizada. Com esse trabalho, espera-se possibilitar reflexões futuras sobre as manipulações e apropriações da imagem de Carmen Miranda e de sua baiana na contemporaneidade, que muitas vezes transmitem mensagens potencialmente depreciativas ou em posição de submissão do Brasil e de sua cultura. Com isso em mente, parte-se do editorial "Carmen Miranda *Reloaded*" da Revista Vogue Brasil (n. 414, fev.2013), como uma provocação que estimula a investigação. Assim, procura-se compreender o início da carreira de Carmen Miranda, seu *status* como uma mulher que simbolizava a nação e o surgimento de sua baiana estilizada. Posteriormente, discute-se o contexto de sua ida para os Estados Unidos, os interesses políticos subjacentes e a noção de América Latina que se construiu por meio de sua imagem e performance. Por fim, busca-se analisar fragmentos dos primeiros filmes de Carmen Miranda nos Estados Unidos, a fim de evidenciar alguns discursos que são atrelados a sua imagem e performance.

2. Alavancando Carmen Miranda

Em fevereiro de 2013, a revista Vogue Brasil lançou um editorial intitulado *Carmen Miranda Reloaded*. Embora o editorial tenha obtido considerável repercussão e tenha sido tramado por protagonistas estrangeiros, não se tem registro de que foi veiculado em edições da Vogue de outros países. Portanto, entende-se que foi um editorial para brasileiros. O editorial tem a modelo holandesa Mirte Maas encarnando uma versão ainda mais alva de Carmen, sob as lentes do fotógrafo italiano Giampaolo Sgura, com produção da editora da Vogue Japonesa Anna Dello Russo, também italiana. Assim como o time principal do editorial, as roupas também eram em maioria de marcas estrangeiras. As modelos brasileiras, negras e gêmeas Suzana e Suzane Massena ganharam um papel secundário na produção, foram colocadas em todas as imagens atrás da visitante holandesa, causando a impressão de serem damas de companhia cuidando da segurança da estrangeira (ver Figura 1).

Figura 1. Revista Vogue Brasil, editorial *Carmen Miranda Reloaded*, n. 414, p. 162- 163; 168- 169 (fev., 2013).



Fonte: Revista Vogue Brasil (fev., 2013).

Neste cenário criado pelo time da Vogue, o quadro das diferenças sociais e raciais é intensificado. Ali observamos um panorama brasileiro neocolonial entrelaçado ao neoliberalismo, em que as mulheres negras continuam subordinadas como mucamas à sinhá branca e, dentro desta fantasia neocolonial, o que seria um “negro liberto”, poderia ter abandonado a filha nas ruas para talvez roubar a turista branca (ver primeiro quadro da Figura 1). A sensação de Brasil colônia é projetada pelas ruas antigas de Salvador, que desvelam na produção das fotos a condição dos tempos da escravidão.

Vestida em uma versão moderna de baiana estilizada, como o próprio título do editorial evidencia, a mulher branca estrangeira evoca uma releitura de Carmem Miranda e, porque não dizer, uma representação de Brasil. Diante desse panorama e de uma série de outras reinterpretações contemporâneas dessa personagem, surgem alguns questionamentos como: De onde vem essa eterna Carmem para falar do Brasil? Quando se fotografa Salvador e o Pelourinho associados à imagem de Carmen Miranda, pretende-se falar de onde? Seria da Bahia, do Brasil ou talvez um discurso generalizante sobre todos os países do hemisfério sul e considerados exóticos pelas perspectivas hegemônicas?

Sem a pretensão de responder a todas essas perguntas, um caminho que possa dar alguma perspectiva sobre essas problematizações é olhar para a história da carreira de Carmen Miranda e buscar compreender como ocorreu esse movimento de identificação como um ícone da nação brasileira. Sobretudo, questionando como sua baiana estilizada se desenvolveu, ganhou tamanha proporção e que tipo de sentidos podem ser percebidos em sua imagem e performance.

Carmen Miranda nasceu em 1909 em Portugal e veio para o Brasil com sua família quando ainda era um bebê, antes mesmo de completar um ano de idade. Na década de 1930, Carmen Miranda fez muito sucesso no Brasil como cantora e intérprete, com um repertório com mais de 260 canções e cerca de 160 discos. Em contrapartida, nos Estados Unidos gravaria apenas cerca de trinta canções em seus quinze anos de carreira nesse país, a qual focou-se nas performances que mesclavam atuação e canto, era uma das chamadas *songstress* (atriz e cantora) da Broadway e do cinema estadunidense. No Brasil Carmen vendia muitos discos; fazia interpretações na rádio; shows pelo Brasil, Argentina, Uruguai e outros países da América do Sul; e também algumas participações no cinema nacional em filmes com temáticas carnavalescas, atuando em números musicais.

Carmen Miranda ascendeu no Brasil nos anos 1930 como cantora de samba e agradava muito o governo de Getúlio Vargas com suas canções elogiosas ao país. De fato, a gravadora que a lançou, a estrangeira RCV Victor, tinha a preocupação em torná-la uma personagem carismática da mídia. Assim, uma das estratégias utilizadas foi omitir seu nascimento em Portugal para que Carmen fosse legitimada como a autêntica e típica brasileira, descontraída e brejeira (MENDONÇA, 1999, 10-13). Embora fosse de nascimento português, origem que eventualmente seria exposta, era também branca, de olhos verdes e muito atraente, o que agradava o paladar visual eurocêntrico que predominava na mídia e no cenário musical daquele contexto. Antes mesmo de se tornar a baiana estilizada, foi seduzindo tanto o público como o governo com seu carisma e seus sambas “nacionalistas”, que a artista passou a ser reconhecida como

a cantora que tinha o “it verde e amarelo” (GARCIA, 2004, p.10, 40).

Foi apenas no fim da década que Carmen Miranda interpretou pela primeira vez sua baiana, no filme *Banana da terra* (1939) com o número musical “O Que é que a Baiana Tem”, em que cantava e dançava a icônica música de Dorival Caymmi. Tamanho foi o sucesso da baiana, que essa performance foi incorporada às suas apresentações musicais no Rio Janeiro, já vestida no estilo que a eternizou. Já era uma das maiores estrelas do samba no Brasil e ovacionada como um símbolo da nação. Agora que tinha incorporado uma personagem tão marcante da Bahia e do cotidiano carioca ao seu repertório, a baiana, seria então a vez de emigrar novamente. Aos olhos da mídia e do governo brasileiro, ela teria a missão de difundir no exterior o samba e a cultura brasileira. Todavia, há de se considerar que ao encarnar uma baiana branca, de certa forma Carmem Miranda higienizava a cultura afro-brasileira para o circuito midiático daquele momento e incorporava a imagem considerada “ideal” para uma embaixadora da cultura nacional.

Em fevereiro de 1939, a Pequena Notável chamou a atenção do empresário estadunidense Lee Shubert, que estava viajando pela América do Sul em busca de novos talentos latino-americanos e parou no Rio de Janeiro durante o carnaval. Ao vê-la interpretando sua baiana estilizada no Cassino da Urca (Rio de Janeiro), durante a sua estada o “magnata americano dos teatros”, como o denomina Castro (2005, p.181), lhe ofereceu um contrato para se apresentar na *Broadway* (Nova York, EUA). O acordo foi tão rápido, que em 27 de março de 1939 Carmen Miranda assinou o contrato e em 04 de maio do mesmo ano embarcou rumo aos Estados Unidos (CASTRO, 2005, p.191, 198).

No palco do Cassino da Urca, Carmen Miranda “correspondia exatamente à imagem exótica que os *yankees* tinham do povo latino-americano” (GARCIA, 2004, p.108), era o que Shubert buscava. A baiana branca de expressivos olhos verdes, de cabelo disciplinado, corpo curvilíneo e coberta de tecidos cintilantes e caros, apresenta-se ao público brasileiro como uma imagem “autorizada”, uma versão considerada aceitável de um ícone não apenas da Bahia, mas do Rio Janeiro do começo do século XX, então capital do país. A imagem “autorizada” e “aceitável” significava distanciar-se da pele negra, dos contornos fartos do corpo, dos indícios de uma religião que era mal vista e muitas vezes satanizada e da pobreza que circundava a maior parte da população negra naquele contexto. Era uma imagem do país pasteurizada, higienizada e que estava de acordo com os padrões de consumo da mídia brasileira e estrangeira.

Carmen Miranda assinou o contrato com Shubert e dois meses depois embarcou para os Estados Unidos levando consigo sua própria banda, o Bando da Lua, e muitas expectativas do povo brasileiro. Carmen deixou o Brasil sendo chamada de “Embaixatriz do Samba”, mas chegando lá não seria bem samba o que cantaria em seus filmes. Os ritmos interpretados por Carmen nos Estados Unidos seriam misturas com rumbas, congas, ritmos cubanos, mexicanos, entre outras interpretações estadunidenses do que seria a música latina. Essa prática era comum nos Estados Unidos e surgia como resultado direto da Política da Boa Vizinhança, que promoveu a proliferação de talentos latino-americanos no país e nos shows da *Broadway* (MENDONÇA, 1999, p.17, 19). Era justamente esse o motivo do *tour* de Schubert pela América do Sul.

Além dos palcos, as trocas culturais aconteceram também em outros níveis. Em 1940 Candido Portinari expõe seu trabalho no MoMA- *The Museum Of Modern Art* de Nova York e na biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, e Érico Veríssimo é convidado a ministrar um curso de literatura brasileira na Universidade de Berkeley na Califórnia, enquanto Carmen Miranda brilhava Broadway. Em contrapartida, o cineasta Orson Welles foi enviado ao Brasil para filmar o carnaval e Walt Disney ganhava popularidade na América Latina com as animações encomendados pelo governo estadunidense, *Alô, Amigos (Saludos Amigos, 1942)* e *Você já foi à Bahia? (The Three Caballeros, 1944)*, com a estreia do personagem Zé Carioca (*Joey Carioca*) (ALMEIDA, 2006, p.20), um papagaio brasileiro com um estilo de vida malandro e características dos sambistas cariocas.

A política da Boa Vizinhança foi implementada pelos Estados Unidos em 1933 pelo então presidente Franklin Delano Roosevelt no momento em que o quadro da II Guerra Mundial começou a se definir. A política tinha a clara intenção de promover a aproximação cultural e comercial (mercadorias, valores e bens culturais) com os países da América Latina. Entretanto, foi apenas em 1940 que a Boa Vizinhança ganhou maior corpo, quando o herdeiro milionário do petróleo Nelson Rockefeller cria e assume uma agência governamental especializada na coordenação das relações comerciais e culturais entre os Estados Unidos e os países latino-americanos. O projeto deu tão certo, que a partir de 1941 a agência é ampliada e fica conhecida como *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs-OCIAA* (Agência do Coordenador de Assuntos Interamericanos), demonstrando a relevância de Rockefeller como grande articulador desse processo, já que a agência tinha seu cargo como título.

No Brasil, a tarefa da agência era ganhar os corações e mentes dos brasileiros e de seus militares que estavam no poder, para facilitar a entrada militar e comercial dos Estados Unidos no país. Por sua vez, a criação da OCIAA estava diretamente relacionada com o medo dos Estados Unidos da expansão da influência da Alemanha sobre a América do Sul. Nesse panorama, a intenção da OCIAA e da Boa Vizinhança era que Carmen Miranda atuasse como uma porta voz das relações culturais entre EUA e Brasil.

3. Entre *Broadway* e *Hollywood*, uma estranha noção de América Latina

A estreia de Carmen Miranda na *Broadway* com a revista (teatro musical) *Streets of Paris* causou comoção no país. Sua performance fez um grande sucesso que era reforçado pelas mídias. As notícias de jornais e revistas elogiavam sua atuação no palco e frisavam sua sensualidade. Em um movimento comum daquele cenário de entretenimento, Carmen Miranda logo atraiu a indústria cinematográfica hollywoodiana, assim, logo foi contratada por Darryl Zanuck, do estúdio *Twentieth Century Fox*. Os interesses de Zanuck eram claros, levar seus filmes rapidamente ao mercado sul-americano para compensar a perda de lucros na Europa, que naquele momento estava interdita pelas movimentações do que seria a II Guerra Mundial (MENDONÇA, 1999, p.76-77).

De fato, por meio da Política da Boa Vizinhança e da OCIAA, o governo estadunidense incentivava os estúdios de cinema a promoverem uma série de filmes com temas e artistas latino-americanos (entre outras ações) a fim de estreitar relações entre Estados Unidos e os países da América Latina. Carmen Miranda destacou-se dentre esses

artistas e sua ligação com a *Fox* durou de 1940 até 1945, quando a Política da Boa Vizinhança teve fim e o estúdio aceitou que ela comprasse seu contrato.

Para a *Broadway* ou o cinema hollywoodiano, os países que estavam ao sul de sua fronteira eram indistintos e podiam ser homogeneizados sob a alcunha de latinos. Sob a perspectiva destes filmes, o conceito de latino servia como um denominador comum de uma multiculturalidade ilimitada que tratava como irmãos todos aqueles que não são estadunidenses — como um pacote único. Assim, a representação de Brasil ou de América Latina que promoviam vinha de um sincretismo de referências culturais imprecisas. Mesmo que Carmen Miranda tivesse saído do Brasil, nos Estados Unidos ela seria mais um arquétipo de personagem padronizada latina ou sul-americana, incorporando um sotaque que não era o seu, o temperamento instável e tempestivo, a sensualidade e uma certa ingenuidade da mulher que é objeto de desejo masculino, mas jamais a esposa.

A Carmen Miranda *Brazilian Bombshell* (Bomba Brasileira), só era brasileira quando assim a denominavam nas notícias nos Estados Unidos. Carmen chega nos Estados Unidos como brasileira, mas logo é transformada em “latina”. Sendo branca pode projetar na mídia a fantasia da estética anglo-saxônica sobre um personagem que em última análise é um híbrido afro-brasileiro, afro-caribenho ou afro-colombiano, sua figura emblemática de mulher branca suplantava dezenas de modelos mexicanos, colombianos, porto-riquenhos e mesmo afro-estadunidenses.

Nessa conjuntura, os filmes incentivados pela Política da Boa Vizinhança deviam seguir uma abordagem cultural que visava convencer os países da América Latina da capacidade de liderança dos Estados Unidos e da superioridade do

*American way of life*¹, junto com todos os produtos que vinham associados a ele. Afinal, além de convocar a América Latina a fazer parte dos “Aliados”, havia o intuito de convidá-la também a consumir os produtos estadunidenses, que precisavam de novos mercados. 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 pela fantasia do “sonho americano” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 326). Os novos filmes ficaram conhecidos como “filmes banana”, feitos para as “repúblicas das bananas” e também como “*south of the border*” (ao sul da fronteira), sendo responsáveis por boa parte do sucesso da *Twentieth Century Fox* na época (OVALLE, 2006, p.89).

Os filmes com participação de Carmen Miranda que consideramos mais expressivos de um delineamento da América Latina são as suas três primeiras produções: *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. Além desses, destaca-se também *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here, 1943)*, que solidifica o discurso já construído nos três primeiros filmes. Os cartazes dos filmes lançados nos Estados Unidos são apresentados na figura 2, demonstrando o destaque à imagem de Carmen Miranda.

Figura 2. Cartazes dos filmes: *Down Argentine Way* (1940), *That Night in Rio* (1941), *Week-End in Havana* (1941).



Fonte: IMP Awards, BFI Film Forever, Movie Meter. Adaptado pela autora (2018).

Metodologicamente, optamos pela análise desses filmes a partir de dois enfoques: 1) A desterritorialização de Carmen Miranda e do Brasil; e 2) A construção da identidade pela diferença. Sob a perspectiva “A desterritorialização de Carmen Miranda e do Brasil”, a personagem ou o país é compreendido como uma síntese da América Latina.

Os filmes aproximavam latino-americanos e estadunidenses, levando os *yankees* em viagens por uma América Latina escapista como recurso central da trama (LEV, 2013, p. 90). Nesses filmes, o passeio foi por Buenos Aires, Rio de Janeiro e Havana. Essas cidades, além de serem destinos turísticos representavam países que despertavam grande interesse na política externa travada pelo governo dos Estados Unidos.

O conceito de desterritorialização é compreendido por meio do trabalho de Deleuze e Guattari (1997; 2010). Entende-se que a desterritorialização é a saída do território,

mas no contexto de análise dos filmes de Carmen Miranda, também pode ser pensada como uma estratégia de desvincular um sujeito ou objeto de um território, deslocando-o desse espaço de forma material e conceitual, diluindo ou mesmo fragmentando o que se entende por suas fronteiras. Na concepção dos autores (DELEUZE; GUATARRI, 2010, p. 53), o sistema de produção capitalista “instaura ou restaura todos os tipos de territorialidades residuais e factícias, imaginárias ou simbólicas, sobre as quais ele tenta, bem ou mal, recodificar, reter as pessoas derivadas das quantidades abstratas”. Assim, o sistema capitalista desterritorializa ao mesmo tempo em que recodifica os sujeitos dentro de novos fluxos para deles extrair algo, uma mais-valia que os denota por quantidades abstratas (DELEUZE; GUATARRI, 2010, p. 53). Portanto, opera-se com a noção de que todo movimento de desterritorialização também carrega elementos de uma nova reterritorialização, sendo que a desterritorialização é a fuga do território e a reterritorialização é o movimento da construção de outro território (não mais o original) por novos agenciamentos (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 224).

Nesse sentido, no plano diegético as manifestações consideradas regionais são despersonalizadas, desterritorializadas, e tratadas filmicamente como uma convocação idílica da América Latina, uma reterritorialização que visa denotar um espaço global com sujeitos multiculturalizados. Portanto, Buenos Aires, Rio de Janeiro e Havana se perdem e se deslocam de seus territórios, para serem reterritorializadas em uma fantasia multicultural cinematográfica. Já o enfoque “A construção da identidade pela diferença”, aborda o esboço dos sujeitos brasileiros e latino-americanos como os “Outros”, sempre opostos aos

estadunidenses, tratados como os “narradores” das histórias, o “Eu”.

4. Uma “(luso-) brasileira” pela América Latina

Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940) foi o primeiro filme de Carmen nos Estados Unidos, estreou em 11 de outubro de 1940 nesse país e no Brasil em 22 de maio de 1941. A performance de Carmen Miranda em *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)* é confusa tanto para brasileiros quanto para argentinos. Na abertura do filme ela canta em português a canção “*South American Way*”, que pode ser traduzida como “o jeitinho da América do Sul” ou “à maneira sul-americana”.

A música seria também o título do filme, porque queria mesmo dar a ideia de abranger toda a América do Sul, mas antes do lançamento o título foi alterado, focando-se explicitamente na Argentina com o título *Down Argentine Way*, em nossa tradução, “À maneira argentina”. Entretanto, os trechos cantados do samba que tinha ares de uma rumba em inglês acabaram falando mais do tabuleiro da baiana e de seus clientes do que da própria Argentina, mostrando-se impróprios para representar o conteúdo do filme. O ajuste do título buscava criar maior identificação com o país e amenizar a forte resistência política da Argentina em relação à intervenção do governo dos Estados Unidos no país.

A *Fox* não podia deixar de levar em primeiro lugar o público interno estadunidense. Por isso, apesar de não haver baianas na Argentina, usou Carmen Miranda mesmo assim, pois ela já possuía certo *status* nos Estados Unidos e era bem aceita por esse público. Após sua temporada na Broadway, era percebida pelo público estadunidense como uma imagem não somente do Brasil, mas da América Latina.

Dessa forma, aos olhos do governo estadunidense e de um grupo de empresários desse país, a imagem de Carmen seria facilitadora do discurso que queriam transmitir para os países vizinhos.

Em *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)* Carmen Miranda tem apenas duas aparições e ambas no mesmo lugar, um palco de cabaré. Na primeira aparição no filme canta "*South American Way*", na segunda está cantando "Mamãe eu quero" seguida da marchinha "Bambu". O ambiente do palco é pequeno, fechado e remete a um passado colonial, talvez a uma fazenda mexicana. O salão do cabaré, em contrapartida, tem um aspecto amplo e moderno, que contrasta com o palco. Essa parte do cenário acomoda uma outra classe, que não se assemelha em nada aos argentinos ou aos personagens considerados latino-americanos que são apresentados no filme.

O que se nota é que o palco identifica um espaço performático latino-americano e está visivelmente separado do salão, lugar que também é ocupado pelos espectadores do filme. Desse modo, a performance de Carmen Miranda confirma o modelo de representação que relega os latino-americanos à função de entretenimento dos estadunidenses. É justamente nesse espaço que se cristalizam as impressões estereotipadas dos narradores, estadunidenses, acerca do que ou de quem está ao sul de sua fronteira.

Figura 3. Carmen Miranda no *Clube El Tigre*, em *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*.



Fonte: Reprodução de *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 20th CENTURY FOX, 1940)*.

A roupa tropicalizada de Carmen Miranda que expõe bastante de seu corpo, contrasta com as mangas longas usadas pelos homens do Bando da Lua, sua banda, e pelos personagens principais. Sobretudo, percebe-se uma antítese no vestir desnudo de Carmen com a caracterização da dupla de mulheres estadunidenses que estão no centro da trama do filme, geralmente com mangas longas, o corpo bastante coberto e fazendo uso de casacos pesados e de pele. 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 e dos “rumbeiros”.

A confusa presença de Carmen 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 espectador desde o início do filme a uma desterritorialização de Buenos Aires, da Argentina e das demais regiões que ali estavam de algum modo referenciadas. Isso tudo em benefício do discurso estadunidense que visava atingir de forma múltipla os países da América Latina. O que se percebe é que autenticidade histórica e respeito às culturas locais não eram grandes preocupações da Fox, mas a forma como o estúdio retratou Buenos Aires nesse primeiro filme de Carmen Miranda acabou causando uma grande polêmica diplomática. Por conta das representações depreciativas e inverossímeis deste país e seu povo, o filme *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)* teve seu lançamento adiado por mais de um ano pelo governo da Argentina.

A narrativa da desterritorialização ganhou corpo a cada novo filme que Carmen participa, de forma que para a Fox e o governo estadunidense a Buenos Aires, o Rio de Janeiro ou a Havana cenográficas, retratadas nos filmes *Uma Noite No Rio (That Night In Rio, 1941)* e *Aconteceu em Havana (Week-End In Havana, 1941)*, deveriam ser percebidas pelo público como sinédoques de toda a América Latina. Implicitamente, queria-se declarar que as propostas e os benefícios que poderiam ser obtidos de um relacionamento amigável com os Estados Unidos eram válidos no domínio do pan-americanismo. Assim, esse "Outro" espaço que não é o dos Estados Unidos, torna-se um não-lugar² que pode ser tanto Argentina, Rio de Janeiro ou Havana. Se as cidades cinematográficas apontavam para uma dimensão local, conforme elas vão sendo filmicamente despersonalizadas, descaracterizadas e desconfiguradas, passam a convocar uma noção idílica de América Latina que representa o global,

emprestando-se discursivamente como identificadoras desse “Outro” sujeito multiculturalizado.

Quando se analisa o conjunto dos filmes, pode-se perceber que o cabaré³, como um espetáculo metalinguístico, tinha a função de diluir as fronteiras entre o real e o irreal, tornando tudo possível e dando sentido à presença de uma baiana em Buenos Aires e, acima de tudo, ao encontro entre Estados Unidos e Argentina, Estados Unidos e Brasil ou 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). O atraso, o perfil agrário e selvagem que denotam Argentina, Brasil e toda a América Latina naquele contexto do palco, encontram-se com as noções de modernidade, de civilizado e disciplinado representadas pelo cabaré estadunidense, cujos sujeitos a tudo orquestram e assistem à distância.

Diante disso, cabe questionar por que era importante que a América Latina fosse caracterizada como um espaço agrário? No contexto da Boa Vizinhança, 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, 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. Além disso, 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 braçal e para o entretenimento dos

“americanos”, como se autodenominam até o presente ignorando que existe todo um continente chamado América.

No filme *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*, 1943), o musical de abertura protagonizado por Carmen Miranda enfatiza a importância dos gêneros agrícolas que o Brasil exportava para os Estados Unidos. A cena começa no porto da cidade de Nova York (EUA), com a chegada do navio *S.S. Brazil*. Do navio desembarcam viajantes elegantemente vestidos. Simultaneamente, descarregam-se sacas de açúcar, café e uma grande rede repleta de verduras e frutas que recai estrategicamente sobre o chapéu de Carmen Miranda. Entre abóboras, abacaxis, cenouras e vários outros gêneros agrícolas, a cena passa uma ideia de complementariedade entre o Brasil, indicado pelo forte navio, Carmen Miranda, uma figura feminina, e os frutos da natureza, como um desse vida ao outro. As frutas e verduras saem de Carmen Miranda, mas também é isso que a forma. A ideia é reforçada ao final, com a penca de bananas gigante que sai novamente da cabeça de Carmen, como apresenta a cena da figura 4, não deixando dúvidas de que ela está ali representando o Brasil e as demais “Repúblicas das Bananas” (até hoje um termo pejorativo).

Figura 4. Carmen Miranda em Entre a Loura e a Morena (*The Gang's All Here*, 1943).



Fonte: Reprodução de Entre a Loura e a Morena (*The Gang's All Here*, 20th CENTURY FOX, 1943).

A narrativa lembrava que se os Estados Unidos precisavam das matérias-primas brasileiras e latino-americanas, esses países também dependiam dos “produtos manufaturados” estadunidenses (TOTA, 2000, p.109). Isso fica claro na medida em que eram os personagens estadunidenses que levavam os sinais de civilização e modernidade para os espaços latino-americanos, pois não podiam ser privados do luxo e do conforto dos grandes hotéis e cabarés, dos carros, dos aviões e dos navios durante sua estada na América Latina. Nesse sentido, o próprio cinema além de ser um mensageiro, era também um produto.

5. Chica Chica Boom Chic, um Hino para a Boa Vizinhaça

O segundo filme de Carmen Miranda nos Estados Unidos, *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), aborda claramente em sua abertura a Boa Vizinhaça e os termos

em que se estabelece o acordo. Se na vida real Carmen Miranda foi para a indústria do entretenimento nos EUA no espírito da Boa Vizinhança, o filme retrata a contrapartida desse movimento, mostrando um ator e cantor estadunidense que veio trabalhar no mundo dos espetáculos no Brasil. No filme, a personagem de Carmen Miranda, que também se chama Carmen, é uma corista brasileira que namora o ator estadunidense Larry Martin, interpretado por Don Ameche, e ambos atuam em performances musicais no Cassino Samba. A parceria entre os dois intérpretes acontece no palco e na vida pessoal, reafirmando a aliança entre Estados Unidos e Brasil. Naquele contexto de Boa Vizinhança, a união do casal de artistas busca representar também a parceria entre América Latina e Estados Unidos, incentivando suas relações por mais complicadas que possam vir a ser.

O número musical *Chica Chica Boom Chic* abre o filme *Uma noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) com um dueto entre Carmen (Carmen Miranda) e Larry Martin (Don Ameche) e faz 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 (como um todo) e Estados Unidos, rompendo as fronteiras entre real e irreal. O Rio é introduzido como um lugar exótico, de festas, belezas naturais, em que a natureza selvagem se mescla 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.)” (DINIZ, 2012, p.163), um amontoado de pessoas dançando com a despreocupação supostamente “natural” com uma organização.

A despeito da pintura do Pão do Açúcar ao fundo do palco, a composição e o cenário com casas coloniais parecem transportar o público a um pedaço da Bahia, criando sua imersão no Rio de Janeiro. Conseqüentemente, ambas as cidades acabam sendo despersonalizadas e o Rio de Janeiro que é a referência mais clara, torna-se um não-lugar. 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 primitividade, à sensualidade e à irracionalidade com que eram enxergadas (Cf. SOUZA, 2005).

Todo esse clima de festa e batuque que se desenha no começo do número sofre uma pausa brusca, quando o personagem Larry (Don Ameche) faz entrada triunfal com um carro conversível que estaciona bem no centro do palco. Todas as percussões param e surge a presença invisível de uma orquestra, a qual contrasta musicalmente e simbolicamente com o despojamento atribuído à roda de samba que estava em torno de Carmen na cena anterior. A diferença é frisada pelo próprio personagem de Don Ameche, que se anuncia como um “Americano” (fala em português com seu sotaque estadunidense) e se apresenta falando em inglês com o traje da marinha estadunidense. É com esse desfecho do número musical que se encaminha a discussão para a construção fílmica de uma racionalidade

estadunidense, frente a irracionalidade latino-americana, traduzida no temperamento das personagens de Carmen Miranda.

Figura 5. 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*, 20th CENTURY FOX, 1941).

Algo que sobressai nos filmes analisados, 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 na cultura estadunidense dominante, já as cenas “não-musicais” iam em uma direção diferente que seguia um tom mais pejorativo. 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 o que entende como sua suposta “natureza selvagem”.

Logo que termina sua performance no palco, a personagem Carmen (Carmen Miranda) marcha ao quarto de Larry (Don Ameche) esbravejando e, antes mesmo de passar pela porta, atira sua sandália dourada com altíssima plataforma na cabeça do namorado, derrubando sua cartola. Larry (Don Ameche) já aguardava sentado o ataque de Carmen (Carmen Miranda), 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 essa e as demais personagens de Carmen Miranda. Por outro lado, o representante dos Estados Unidos é educado e não perde a calma ou o bom humor, mesmo sendo agredido pela impulsiva e descontrolada latino-americana, ele sorri e ainda consegue ser satírico.

As diferenças entre as nacionalidades são acentuadas através da língua, quando Carmen (Carmen Miranda) reclama e fica exaltada está sempre falando em português, e já a língua inglesa, de acordo com Larry (Don Ameche), “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. Portanto, o inglês seria o padrão para um diálogo internacional, o que simultaneamente denota uma incapacidade de comunicação da cultura que a personagem Carmen (Carmen Miranda) representa e a dependência dos interlocutores estadunidenses. Entretanto,

o filme também ensina que o comportamento arredo 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 na mesma cena.

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 clássico, enquanto o feminino é retratado como emocional, ingênuo e pueril, o masculino é racional, astuto e maduro (ALTMAN, 1989, p. 16-27). 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 desenha 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”¹ (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p. 57). 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 os criadores do filme entendem como identidade desses países e culturas retratados (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.

Algo a se destacar ainda, é que em *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), Carmen é construída em contraste com o modelo de feminino estadunidense, que nesse caso é proposto pela personagem da baronesa Cecília, interpretada por Alice Faye. Na trama, a baronesa Cecília (Alice Faye) é uma estadunidense casada com o barão Duarte, também interpretado por Don Ameche, o qual dá vários indícios de um comportamento de constante infidelidade. Quando Carmen suspeita das traições do namorado, ela é manipulada com os mimos e presentes. Já a personagem Cecília (Alice Faye), recebe os mimos como uma recompensa por ser quem ela é, nunca de modo associado às infidelidades do marido brasileiro. Essa dinâmica simboliza o esforço e a entrega necessários às latino-americanas para conquistar um parceiro e o público estadunidense, bem como, sua função como mulheres que são usufruídas, sempre dispostas a agradar. O nos leva a outro ponto, a abordagem das mulheres interpretadas por Carmen como mulheres objeto.

6. O Corpo: Prazer e Fruição do Feminino

No cinema, as personagens de Carmen Miranda incorporavam a sensualidade e a falta de inibição que alimentava as fantasias dos estadunidenses. 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.

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 etnia ou a latinidade seria definida principalmente a partir de seu corpo, sempre 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 “perda da autonomia” sobre sua autoimagem e sobre o próprio corpo, que não poderia ser apresentado nas telas e palcos de outro modo.

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 de os homens pensarem coerentemente. O figurino recorrente de uma baiana híbrida e carnalizada mantinha as características que seduziam o olhar, procurando ocultar as referências da cultura afro-brasileira, mas perpetuando o histórico de dominação. O pequeno espaço de seu abdômen que ficava à mostra, era suficiente para lembrar os espectadores das zonas erógenas situadas logo abaixo.

O número musical *When I Love, I Love* (Quando eu amo, eu amo), interpretado pela personagem de Carmen Miranda no filme *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941, ver Figura 6), aloca a sensualidade de uma América Latina feminilizada por meio do corpo e da performance de Carmen Miranda, para convocar o desejo e o lado “irracional” da 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. De acordo com a música, a libido da intérprete é tão

acentuada, que toda vez que vê um homem bonito seu coração dispara e logo está apaixonada.

Figura 6. Carmen Miranda cantando *When I Love, I Love*, em *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)*.



Fonte: Reprodução de *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 20th CENTURY FOX, 1941)*.

Contudo, além do discurso que a mulher latino-americana se entrega às suas paixões e emoções, a letra da canção ainda anuncia que seu corpo evoca as mesmas reações “irracionais” no público masculino, sobretudo estadunidense, autorizando de certo modo a cobiça masculina sobre esse corpo feminino e até mesmo possíveis violências. Em sua performance, a intérprete afirma que mesmo que seus lábios digam “não” eles estão mentindo, já que seus olhos, altamente expressivos na performance de Carmen Miranda, dizem “*si, si*” (sim, sim) (*Aconteceu em Havana, 1941, 00:20:12*), indicando que as resistências dessa mulher latina

devem ser ignoradas e só um “tolo” iria embora. A mensagem é confirmada ao fim da canção, quando a mulher que protagoniza a história que está sendo cantada se entrega ao homem que flerta com ela sem obstáculos ou objeções. 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 quem está dialogando, incluindo algumas expressões em espanhol, lembrando que a história é sobre todas as mulheres latino-americanas e não somente sobre a (luso-) brasileira que está cantando.

Como a performance e a canção já eram tão expressivas do conteúdo sexual, aparentemente, o figurino de Carmen Miranda tratou de cobrir quase todo seu corpo, deixando apenas uma fresta do abdômen de fora e mostrando apenas suas curvas nas linhas do traje (figura 6). Caso a sexualidade estivesse mais aparente, poderia comprometer os limites da Boa Vizinhaça que o filme deveria praticar. Aqui, é possível considerar ainda que como a canção era em inglês, talvez o público latino-americano não tivesse plenas condições de entender o conteúdo sexual e mesmo humilhante da canção, pois nem sempre as canções eram traduzidas nas legendas (como acontece atualmente com a versão em DVD que foi analisada).

Por fim, cabe anotar que os números musicais interpretados por Carmen Miranda nos filmes da Política da Boa Vizinhaça constituíam esse espaço onde tudo que dá prazer é permitido, autorizando os sujeitos, até mesmo os estadunidenses, a retornarem a um estado de primitividade que responde aos seus instintos e apetites. Tal como as mulheres latinas narradas pela música *When I Love, I Love* (Quando eu amo, eu amo), o Brasil e a América Latina estavam disponíveis para serem seduzidos, usufruídos 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, as mulheres e a América Latina.

7. Considerações finais: O que fica da imagem de Carmen Miranda?

Os filmes analisados, assim como vários outros, 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. Implicando em marcações sociais que são determinantes simbólicas em relações abstratas de "hierarquia, de inclusão e exclusão" (SAHLINS, 1979, p. 121). Esse movimento midiático alicerçado na caracterização do estrangeiro, criou imagens de dominação política, econômica e psicossocial de grupos subordinados (ver HAMAMOTO, apud XING, 2009, p. 127).

Tais estereótipos alicerçados nos filmes acabaram operando como meios potentes de controle social, já que removeram em grande medida as inibições sociais e psicológicas contra as possíveis violências sobre esse "Outro", que é retratado não exatamente como um humano (ver XING, 2009, p. 127-128). A produção de estereótipos e suposições pela mídia, nesse contexto abordado, 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).

Assim, partindo das análises dos trechos dos filmes de Carmen Miranda, já é possível perceber que muitas das formas e modelos usados para representar o Brasil atualmente, como o lugar de praias, música alegre, mulheres bonitas, sensualidade, natureza selvagem, exotismo, vêm se perpetuando há anos como instrumento para intensificar relações de poder neocolonialistas, de dominação e de exploração.

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. Portanto, cabe pensar nas consequências desse processo e nos desdobramentos da relação entre Estados Unidos e Brasil nos anos posteriores, os quais nos levaram a adotar os modelos estadunidenses de consumo de bens, junto com o pacote de entretenimento da indústria cultural estadunidense. Essa última, definida pelos mesmos valores eurocêntricos, anglo-saxônicos e excludentes perpetuados nos filmes de Carmen Miranda, que tiveram forte impacto sobre a mídia brasileira e a produção na área de moda.

Os ecos desses padrões são percebidos diariamente pelas práticas de consumo e pela estética veiculada na mídia, que desvaloriza e descredencia as culturas nascidas e praticadas por negros e índios e suas respectivas tradições, algumas vezes tomando para si de forma pasteurizada as suas principais criações, como o samba e a baiana. Portanto, o

que ficou de Carmen Miranda? Seria apenas uma memória produzida pela indústria cultural apenas com interesses comerciais, cuja identidade é também forjada por uma visão que nada tem a ver com a realidade brasileira. Seria a imagem de Carmen um mito traduzido por uma imagem portabilizada pela indústria cultural? Um símbolo manipulável de brasilidade para estrangeiro ver?

De fato, o que se percebe é que esta imagem de Carmen Miranda com a baiana branca aparece de forma recorrente em contextos de internacionalização, quando o Brasil precisa ser aceito e legitimado pelo olhar estrangeiro. Um fato recente foi a cantora branca Roberta Sá nas Olimpíadas 2016, encarnando Carmen Miranda em meio a hologramas coloridos de folhagens e penas, a recodificando como parte da natureza selvagem primitiva. Além de Roberta Sá, tivemos também a modelo internacional Izabel Goulart, mais conhecida como Angel da marca de lingerie estadunidense *Victoria's Secrets*, desfilando de porta bandeira ao lado de um gari negro e consideravelmente mais baixo. O desencaixe e o desconforto foram evidentes, por que não usar uma passista de fato?

A necessidade de aprovação internacional para um posicionamento estratégico, envolve um processo de negociação entre as referências locais e os padrões estéticos globais, que acabam causando uma extrema violência simbólica à medida em que cria modelos inalcançáveis e desconectados com a realidade. A violência simbólica ocorre porque estas imagens são referência dentro de um sistema em que as pessoas não conseguem se enxergar ou se identificar.

Portanto, vale a pena questionar a quem beneficia essas construções e narrativas visuais? Quais as consequências dessa imagem diante de um mercado globalizado? E ainda,

como queremos ser representados dentro e fora do Brasil? Não estaria no momento de rever as imagens que são projetadas como referências de brasilidade? Ainda precisamos reafirmar constantemente que nosso valor está apenas no agrário, na matéria-prima, na mão-de-obra, no corpo, na fruição e no entretenimento? Dessa forma, é preciso refutar essa produção discursiva e tomar consciência que não é natural que o Brasil só se venda em corpos brancos de olhos verdes. Por mais belas e ricas que sejam as imagens e interpretações de Carmen Miranda, é necessário problematizar que a baiana branca forjada pelo cinema hollywoodiano, sob as intenções da política da Boa Vizinhança, mesclada em um emaranhado de referências que se pretendiam latino-americanas, despida de sua raça e de sua religiosidade, continue sendo atualizada e reforçada como símbolo cultural brasileiro dentro do imaginário nacional.

Notas

¹ A expressão American way of life não é monolítica, havendo uma pluralidade de definições e de "Americans way of life", como afirma Valim (2011, 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.

² 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”.

³ Na dissertação que deu origem a esse artigo, “Carmen Miranda em Hollywood: filmes para uma boa vizinhança” (MACEDO, 2014), o cabaré também é explorado a partir do gênero cinematográfico do musical e como palco de uma relação entre gêneros, que delinea a América latina pelo viés do feminino e da sexualização do corpo de Carmen Miranda.

REFERÊNCIAS

- 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.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. 7 ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- CASTRO, Ruy. **Carmen**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol.5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O Anti-Édipo**: Capitalismo e Esquizofrenia 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- 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.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.

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.

GARCIA, Tânia da Costa. **O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume; Fapesc, 2004.

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.

LEV, Peter. **Twentieth Century-Fox: The Zanuck-Skouras Years, 1935-1965**. Austin: University of Texas Press, 2013.

MACEDO, Kárita Bernardo de. **Carmen Miranda em Hollywood: filmes para uma boa vizinhança**. 244 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Mestrado em História, Florianópolis, 2014. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006e/00006e46.pdf> . Acesso em: 28 out. 2019.

MELGOSA, Adrián Pérez. **Cinema and Inter-American Relations: tracking transnational affect**. Nova York: Routledge, 2012.

MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

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, Los Angeles, 2006.

SAHLINS, Marshall. Cultura e razão prática. Dois paradigmas da teoria antropológica. In: _____. **Cultura e Razão Prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 61- 127.

SGURA, Giampaolo; RUSSO, Anna Dello. **Carmen Miranda Reloaded**. Vogue Brasil, São Paulo, Edições Globo Condé Nast, n.414, fev. 2013.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac & Naify 2006.

SOUZA, Edilson Fernandes de. **Entre o fogo e o vento: as práticas de batuques e o controle das emoções**. Recife: Editora Universitária UPFE, 2005.

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.

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.

Filmografia

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.

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.

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>.

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.