

O primitivo flerta com o moderno: os filmes de Carmen Miranda como encenação das relações entre Estados Unidos e América Latina na Política da Boa Vizinhança

Le primitif flirte avec le moderne: les films de Carmen Miranda comme mise en scène des relations entre les États-Unis et l'Amérique latine dans le cadre de la politique de bon voisinage

The primitive flirts with the modern: Carmen Miranda's films as staging of the relations between the United States and Latin America in the Good Neighbor Policy

Kárittha Bernardo de Macedo¹



Mara Rúbia Sant'Anna²



¹ Universidade Do Estado De Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, karithabmacedo@gmail.com

² Universidade Do Estado De Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, sant.anna.udesc@gmail.com

Resumo

Este trabalho debate e relaciona três cenas referentes aos 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)¹. O objetivo é discutir como os cenários das cenas escolhidas dialogam entre si, estabelecendo na narrativa cinematográfica uma forte dualidade entre moderno e civilizado versus atrasado, agrário e selvagem, como representações das relações entre Estados Unidos e América Latina no contexto da Política da Boa Vizinhança.

Palavras-chave: Carmen Miranda. Boa Vizinhança. Filme.

Résumé

Cet article discute et relate trois scènes faisant référence aux trois premiers films de Carmen Miranda aux États-Unis, «Down Argentine Way» (1940), «That Night in Rio» (1941) et «Week-end à La Havane (1941). L'objectif est de discuter comment les scénarios des scènes choisies dialoguent, établissant dans le récit

cinématographique une forte dualité entre moderne et civilisé versus le passé arcaïque, agraire et sauvage, en tant que représentation des relations entre les États-Unis et l'Amérique Latine dans le contexte de la politique de bon voisinage.

Mots-clés: Carmen Miranda. La politique de bon voisinage. Cinéma.

Abstract

*This paper discusses and relates three scenes regarding the first three Carmen Miranda films in the United States, *Down Argentine Way* (1940), *That Night in Rio* (1941) and *Week-End in Havana* (1941). The goal is to discuss how the sceneries of the chosen scenes dialogue, establishing in the cinematographic narrative a strong duality between modern and civilized versus delay, agrarian and savage, as representations of the relations between the United States and Latin America in the context of Good Neighbor Policy.*

Keywords: Carmen Miranda. Good Neighborhood. Movie.

1. Introduzindo Carmen Miranda na cena

Este trabalho debate e relaciona três cenas referentes aos 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). O objetivo é discutir como os cenários das cenas escolhidas dialogam entre si, estabelecendo na narrativa cinematográfica uma forte dualidade entre moderno e civilizado versus atrasado, agrário e selvagem, como representação das relações entre Estados Unidos e América Latina no contexto da Política da Boa Vizinhança.

Este artigo é um extrato adaptado da dissertação “Carmen Miranda em Hollywood: filmes para uma Boa Vizinhança”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado de Santa Catarina (MACEDO, 2014). A pesquisa de mestrado teve como objetivo analisar como os filmes de Carmen Miranda, produzidos pela Twentieth Century Fox entre 1940 e 1945 nos Estados Unidos, contribuíram com a construção simbólica de uma “identificação” cultural latino-americana sob o olhar estadunidense, questionando em que medida as narrativas cinematográficas sobre a América Latina correspondiam a uma estratégia de poder dos Estados Unidos, articulada pela Política da Boa Vizinhança. Cabe anotar que a produção desses filmes se

liga a uma etapa da Política da Boa Vizinhança de intensa aproximação com os países latino-americanos, pautada por uma abordagem cultural que visava a 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.

Em 1939, Carmen Miranda sai do Brasil para atuar na Broadway, nos Estados Unidos. Seu contrato é inicialmente com o produtor Lee Shubert, que, junto com seu irmão, praticamente dominava a Broadway. Além disso, 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 na revista *Streets of Paris* causou comoção no país e 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 (MENDONÇA, 1999, p.74).

Carmen Miranda logo atraiu a indústria cinematográfica hollywoodiana e, no ano seguinte à sua chegada ao país, em 1940, 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 misturavam-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). Os Estados Unidos queriam apresentar-se como um país voltado ao progresso, competente e economicamente estável. Por sua vez, o cinema veiculava essa imagem que os grupos hegemônicos do país oniricamente ilustravam para si, projetando o desejo pelo “sonho americano” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 326).

2. Estabelecendo uma proposta metodológica de análise

Os filmes da Twentieth Century Fox em que Carmen Miranda atuou nesse período são compreendidos como instrumentais dessa política e, portanto, são tomados como fontes documentais e objeto da pesquisa. Procurou-se operar com uma metodologia de análise mista, que agrega elementos das teorias de Cinema às abordagens do

campo da História e do tratamento de fontes imagéticas, uma vez que se quer decifrar quais discursos e construções simbólicas de “identidade” ou “identificações” estão presentes nas imagens cinematográficas.

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), os filmes foram considerados sinédoques², que, por sua vez, são internamente formados por outros fragmentos, as cenas. 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 (MENESES, 2003, p. 28). Após uma análise geral de cada filme, pelo seu cotejamento, percebeu-se o predomínio de eixos temáticos centrais que se relacionam transversalmente à problemática da pesquisa e às expectativas da Política da Boa Vizinhança.

Assim, das nove produções³ realizadas pela Fox, chegou-se à compreensão de que 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) poderiam ser agrupados sob o eixo temático “Espaços Latino-Americanos”, tornando-se objeto de análise deste artigo. Os filmes foram agrupados porque seus títulos originais e ambientações evocam leituras de cidades latino-americanas; especificamente Buenos Aires, Rio de Janeiro e Havana, sob a intenção de representar seu país e também a 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 aderiam aos seus sujeitos.

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 (ou análise de fragmentos do filme). A análise do fragmento tem a preocupação de focalizar um pormenor, ao mesmo tempo em que é a metonímia de uma ação maior (AUMONT; MARIE, 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 do que em filmes modernistas ou experimentais.

Inicialmente foram realizadas análises gerais dos filmes que permitissem entender seu sentido intrínseco. A partir da descrição e decomposição mais abrangentes, propôs-se uma interpretação para cada filme, da qual se extraiu suas temáticas principais. Pôde-se perceber que os filmes se sustentam por relações de dualidade que definem Estados Unidos e América Latina de forma ambivalente 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.

Percebeu-se que em todos os filmes aparecem as três dualidades de forma recorrente, porém cada filme parece enfatizar uma dualidade em especial, que funciona como fio condutor da trama, as quais são aqui analisadas por meio de um recurso específico da narrativa cinematográfica. “Serenata Tropical” (*Down Argentine Way*, 1940) enfatiza a dualidade entre moderno e civilizado versus atrasado, agrário e selvagem por meio dos cenários; “Uma Noite no Rio” (*That Night in Rio*, 1941) enfatiza a dualidade entre racionalidade e competência versus irracionalidade e incompetência pelo viés dos personagens; e “Aconteceu em Havana” (*Week-End in Havana*, 1941) aborda a dualidade entre trabalho versus prazer e romance a partir dos espaços. 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. Por isso, promovem a aproximação entre América Latina e Estados Unidos através de encontros amorosos.

Assim, parte-se para a discussão da dualidade entre moderno e civilizado versus atrasado, agrário e selvagem, analisada através dos cenários de cenas selecionadas de “Serenata Tropical” (*Down Argentine Way*, 1940), “Uma Noite no Rio” (*That Night in Rio*, 1941) e “Aconteceu em Havana” (*Week-End in Havana*, 1941), de modo a questionar como os personagens se constituem dentro desses espaços, como sua natureza se funde à 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.

Supondo que há uma comunicação entre os filmes, serão analisadas as possíveis intertextualidades e intericonicidades, isto é, de que forma um filme cita o outro e, conseqüentemente, segundo o conceito de citacionalidade (Cf. DERRIDA, 1991), opera uma citação distorcida da própria América Latina, na medida em que a repetição institui tais elementos como signos dessa identidade latino-americana que se quer propor.

3. **Despertando os instintos: um *rendezvous* na Argentina**

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 (Betty Grable), em sua primeira noite na capital. Glenda decide desfrutar a noite portenha com um guia argentino de moral questionável e acaba visitando dois clubes. Secretamente, a jovem estadunidense está à procura de Ricardo Quintana (Don Ameche), por quem havia se enamorado nos Estados Unidos. A primeira parada é no clube *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 tem uma conotação maliciosa de um encontro proibido e não apenas “romântico”, o que reforça esse lado de transgressão. Contudo, o encontro esperado entre Glenda e Ricardo não acontece porque Glenda ainda não está preparada para libertar suas emoções e se entregar à 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 aos artistas e clientes. Sob a lupa hollywoodiana, o cabaré ao ar livre propõe uma introdução do que a região teria de mais 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”⁴, 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-americanos⁵, tal qual uma dança “supostamente” popular no país. 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*⁶ (O Tigre), onde finalmente os dois protagonistas, Glenda e Ricardo - Estados Unidos e América Latina - se encontram, 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, quando sua tia Binnie (Charlotte Greenwood) faz o audacioso comentário comparando-a a um “leopardo faminto”. Na arena do *El Tigre*, Glenda assume o papel de felina, ela toma a 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 narrada por Hollywood.

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 se alastram 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 musicais estreladas por Carmen Miranda, a exemplo da recepção estadunidense de *Streets of Paris* (1939-1940) e, posteriormente, ao filme em *Sons o' Fun* (1941-1943). O guia turístico de Glenda, o “supostamente” argentino Tito Acuna (Leonid Kinsky), 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 um espaço para clientes selecionados e exclusivos, de difícil acesso, mas o guia argentino com sua “malandragem” consegue colocar a estadunidense junto ao público privilegiado através de seus contatos, o que no filme torna-se uma marca da maneira latino-americana de fazer negócios. Quando os personagens 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 bar⁷.

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 (sua banda de acompanhamento que levou do Brasil), sustentando a cortina que determina o começo e o fim da participação dos artistas. No interior desse espaço, configura-se 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 a atingir de forma múltipla os países da América Latina.

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, quando aparece na abertura do filme, Carmen Miranda esteve no palco do clube *El Tigre*. O cenário é o mesmo da abertura do filme, mas dessa vez contemplando a plateia e seus aplausos (Figura 1). Agora o público é mostrado em suas mesas e o espaço do cabaré se divide, reafirmando Carmen em seu papel de “*entertainer*”.

Figura 1

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



Fonte: Reprodução de “Serenata Tropical” (*Down Argentine Way*, 1940).

Figura 2

Clube El Tigre, em “Serenata Tropical” (*Down Argentine Way*, 1940).



Fonte: Reprodução de “Serenata Tropical” (*Down Argentine Way*, 1940).

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 ligados ao modelo brasileiro inaugurado no filme “Banana da Terra” (1939), porém 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 contribuem para uma maior sensualização da personagem. No lugar da cestinha de frutas na cabeça, o turbante tem grandes flores vermelhas muito parecidas com as utilizadas em decoração de Natal⁸. A predominância do vermelho e do dourado no figurino de Carmen e a forma das pedras e os pingentes que compõem seus colares e pulseiras retomam uma alusão ao México, já presente no cenário. 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, contrapondo-se principalmente à pele e aos casacos pesados usados pela dupla de turistas 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 ao encontro

da 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, em que 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 palco, privilegiando as cores frias, como o azul, e organizando seus personagens simetricamente em suas mesas (Figura 2). Todos têm essencialmente os mesmos gestos e a mesma postura disciplinada, estão sentados e sendo entretidos pelo espetáculo latino-americano. Essa parte do cenário acomoda 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 cabaré *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 com o hall de entrada. Essa 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 da personagem 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.

Essa cena em particular congrega dinâmicas que se repetiram ao longo do filme, sobretudo destaca-se agora a paleta cromática. Bastante significativas, as cores que sobressaem no cenário são azul, rosa e branco; com menor intensidade, há vermelho, dourado que deriva do amarelo, preto e 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. A cor rosa nada mais é que o vermelho romantizado pelo rebaixamento da cor, ou seja, adicionado de branco. Quando temos o encontro de azul e rosa na ambiência do cabaré, está representada a coexistência harmoniosa dos dois países e as possibilidades de 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, sentado ao bar, o homem que lhe havia desapontado. Lá estava Ricardo Quintana. 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*.

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 desfocadas, 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*” (fazenda) 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.

Num cenário e enquadramentos bem construídos, muito mais que uma boa produção cinematográfica se estabelece: discursos subliminares de espaços e sujeitos são impostos ao telespectador, que se envolve na trama amorosa e se desatenta da ficção discursiva imposta. 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 e civilizado versus atrasado, agrário e 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).

4. Romance em xeque: identidades duplas e traições

No filme seguinte, “Uma Noite no Rio” (*That Night in Rio*, 1941), a estrutura narrativa da cena anteriormente analisada é repetida no trecho em que a personagem de Carmen Miranda, que também se chama Carmen, vai até a casa do barão Manuel Duarte (Don Ameche) para um encontro amoroso. Nesse filme o ator Don Ameche interpreta duplamente os papéis do Barão Manuel e do personagem Larry Martin, dando abertura para a trama da troca de identidades. No enredo, Larry Martin é um artista estadunidense que trabalha em um cabaré no Rio de Janeiro junto com a personagem de Carmen Miranda. Larry e Carmen são namorados, mas o estadunidense parece bastante inclinado a traições amorosas. O personagem Barão Manuel, um carioca com sotaque de alguém que fala espanhol, é explicitamente adepto a casos extraconjugais. O Barão Manuel é casado com a baronesa Cecília Duarte (Alice Faye), uma estadunidense loira, de olhos azuis, muito elegante, que está insatisfeita com a conduta do marido.

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 che-

ga, o pajem do barão a encaminha à biblioteca, pois, como os demais “casos amorosos” de Manuel, ela não deve ser vista pelos convidados (Figura 3). Ela espera encontrar o barão, mas quem está em seu lugar personificando o aristocrata carioca naquele momento é o seu namorado, o estadunidense e artista de cabaré Larry Martin. Carmen logo descobre a farsa, então Larry, para proteger o personagem que está encarnando e também o casamento do barão, coloca a cantora brasileira no palco da festa, 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, a também estadunidense baronesa Cecília Duarte. De uma forma enviesada, trata-se de um encontro amoroso entre Estados Unidos e América Latina.

Figura 3

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).

As diferenças entre os espaços que cabem a cada um 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, Larry Martin, acompanhado de outra estadunidense, a Baronesa Cecília, que se torna sua esposa dentro daquela “ficção” de troca de identidades. No primeiro momento dessa sequência, 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 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. O “traje performático” de baiana é substituído 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 têm ainda a função de conferir ao “titular” daquele espaço a sabedoria, a inteligência e a racionalidade, associadas ao hábito da leitura, apesar dessa conotação também ser duvidosa para o barão brasileiro, na medida em que os livros parecem todos falsos com suas cores e tamanhos semelhantes.

Há uma associação da imponência e autoridade do cenário a uma condição de submissão de Carmen. Além dos hábitos um tanto quanto negativos de relacionamento entre casais daquele tempo, tal construção funciona como legitimação para Larry levantar a mão para bater no rosto de Carmen e dispensá-la para o lado de fora da casa assim que Cecília (a esposa do barão) aparece. Especificamente, Larry a manda direto ao palco improvisado da festa. 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, 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 composição com o piso xadrez do palco. Enquanto canta e dança, sacudindo as mãos e balançando a saia cintilante, o público coloridamente trajado que está atrás de Carmen contemplando-a, empresta-lhe as cores que faltam à 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 rumbeiro com o gaúcho do filme anterior, funciona 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 no ambiente.

O piso xadrez do palco faz referência a todo o impasse e à negociação envolvida 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 dessa perspectiva, cabe adicionar a descrição de Deleuze e Guatarri (1997, p. 14) sobre o jogo de xadrez como semiologia que codifica e decodifica um espaço fechado, enquanto o distribui: “Efetivamente uma guerra, porém uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com um front, uma retaguarda, batalhas” em que cada peça é qualificada e detém certo poder que se conecta ao sujeito da enunciação.

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 ao 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 sua “jogada” e seus movimentos.

Mais uma vez se observa que a produção cinematográfica se empenha em desenvolver uma performance adequada aos processos ideológicos de dominação subentendidos na Política da Boa Vizinhança. O filme seguinte estrelado por Carmen Miranda, “Aconteceu em Havana” (*Week-End in Havana*, 1941), também traz no cenário da pousada *Arbolado* uma disposição que remete à imagem externa do clube *El Tigre*, de “Serenata Tropical” (*Down Argentine Way*, 1940). A pousada *Arbolado* proposta pelo filme 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.

Em “Aconteceu em Havana” (*Week-End in Havana*, 1941), o alto 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, a personagem de Carmen Miranda, “um hotelzinho típico, o *Arbolado's*” (“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, 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 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 cenário¹⁰.

Figura 4

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).

No lado de dentro, é o próprio *Arbolado* quem recebe Jay Williams, um personagem robusto e caricato. À medida 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 estão do lado de fora e cercado por palmeiras, cujas folhas recaem sobre os clientes. Apesar de ter atravessado por uma porta, o conceito que se tem do “casarão” de Havana é o 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 aquelas fossem um canteiro, Jay caminha em direção ao quarto onde encontrará a senhorita Rivas (Figura 4). 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 aparentemente já não tem teto. Toda essa composição confere um aspecto bastante exótico, uma mistura do tropical com o “*caliente*”.

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 inusitada 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 de árvores, da sacada defronte a uma praia com palmeiras e da presença da corista latina. Entretanto, a bela paisagem local não parece interessar ao estadunidense ou à 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 necessário para manobrá-la e conquistar seus objetivos, que incluem agradar à 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 europeias (sic) permanecem como a matéria-prima para a indústria do entretenimento” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 324). Nesse caso, isso é atualizado para o domínio estadunidense, que busca seduzir os espectadores latino-americanos trazendo seus espaços e alguns enredos para as supostas localidades e costumes.

Como nos dois outros filmes, de uma pequena cena, de um pequeno espectro do cenário cinematográfico, desdobram-se sentidos de dominação e qualificação de outras culturas, quase imperceptíveis para os espectadores, porém suficientes para reafirmar noções de superioridade e inferioridade.

5. Juntando as pontas da decupagem

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. GUATTARI, 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 laço 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, Estados Unidos e Brasil, Estados Unidos e Cuba, 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 definiam as relações Pan-americanas e o futuro do continente (MELGOSA, 2012, p.253).

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)”¹¹ (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p. 62, tradução nossa).

No cinema Hollywoodiano, a imagem de Carmen Miranda penderia muito mais

aos interesses das indústrias e do governo estadunidense que aos dos brasileiros. Tanto que em menos de três anos Carmen Miranda já representava o rosto da Boa Vizinhança. Além disso, os espaços latino-americanos, que eram idealizados nos filmes de forma mítica e delirante, demonstravam como os parceiros estadunidenses poderiam entrar nesse mundo de festa e diversão. Dessa forma, criava-se uma expressão da América Latina que se submetia aos interesses da política externa estadunidense (GIL-MONTEIRO, 1989, p. 123). De fato, a política da não intervenção pregada pela Boa Vizinhança 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.

No interior desses debates, é notável como prosperam os valores culturais e estéticos ligados aos filmes, às personagens e à figura controversa de Carmen Miranda, na tentativa de validar uma brasilidade ou latinidade, mesmo pelos nascidos nesses territórios. 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 sensibilidade que Carmen Miranda exprimia na tela foram incorporadas à identificação dos sujeitos brasileiros e latino-americanos, notadamente às mulheres.

Notas

1. 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 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.

2. 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-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).

3. 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* (*Spring-time 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).

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

5. 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*.

6. Provavelmente não por coincidência, a imagem de um tigre era usada desde 17 de março de 1934 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 *Standard Oil* extraía petróleo em vários países da América Latina, sendo justamente das viagens de Nelson Rockefeller ao subcontinente para visitar suas empresas, que veio a inspiração para criar o OCIAA. Mas o petróleo era uma questão das mais delicadas para a Boa Vizinhança e a *Standard 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 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).

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

8. 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 árvore de Natal.

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

10. “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-IBJ1U>. 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.

11. "(...) *an exotic theatrical stage of (male) conquest*" (FREIRE-MEDEIROS, 2002, p. 62).

Referências

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

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

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, 2002.

GIL-MONTERO, Martha. *Carmen Miranda, a Pequena Notável*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 5ª. Ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Trad. José Eduardo Rodil. (Digitalizado por SOUZA, R.). Lisboa, Ed.70, 2007.

MACEDO, Kárita Bernardo de. *Carmen Miranda em Hollywood: filmes para uma Boa Vizinhança*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: www.tede.udesc.br/bitstream/tede/2565/1/115587.pdf. Acesso em: 14 jul. 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.

MENEGUELLO, Cristina. *A Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. 1992. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/281493/1/Meneguello_Cristina_M.pdf. Acesso em: 14 jul. 2019.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

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

VARGAS, João Tristan. Hayden White, a ironia e os historiadores. *História Social*, Campinas – SP, n. 3, p.37-50, 1996.

WOOD, Bryce. *The making of the good neighbor policy*. EUA, Nova Iorque: W.W. Norton Company Inc., 1967.

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).

SERENATA Tropical (Down Argentine Way). Diretor: Irving Cummings, Produtor: Darryl F. Zanuck. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1940 (2008). DVD (88 min).

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).

Recebido em: 22/02/2019

Aprovado em: 26/07/2019

Publicado em: 18/09/2019