

CARMEN MIRANDA E OS *GOOD NEIGHBOURS*

Tânia da Costa Garcia ¹

Resumo. O presente artigo tem por objeto de análise os filmes de Carmen Miranda produzidos pela *20th. Century Fox* durante a Política de Boa Vizinhança, mais exatamente após a criação do *Office of Coordinator of Inter-American Affairs* (agosto de 1940). O exame destas películas objetiva entender de que maneira as personagens interpretadas pela referida artista e os filmes musicais norte-americanos contribuíram, nos anos 1940, para a difusão da *tradição pan-americana*, promovendo uma aproximação subordinada da América Latina com os Estados Unidos.

Palavras-chaves: política de boa vizinhança; Carmen Miranda; Hollywood.

CARMEN MIRANDA AND THE GOOD NEIGHBOURS

Abstract. This article has its focus on the analysis of the Carmen Miranda's film features, produced by 20th. Century Fox Films, during the time of the *Inter-American Policy* (Política de Boa Vizinhança), mainly after the creation of the *Office of Coordinator of Inter-American Affairs*, in august of 1940. The study of these features aims the comprehension of how the characters represented by this artist had contributed, in the forties, for the "panamerican tradition" diffusion, promoting a Latin America's subordinated liaison with the United States of America.

Key words: inter-american policy; Carmen Miranda; Hollywood.

BALANGANDÃS E HOLLYWOOD EM TEMPO DE GUERRA

Graças ao cinema norte-americano, Carmen Miranda, ao contrário de outros interpretes de sambas e marchinhas contemporâneos seus, não foi esquecida pelo público brasileiro. A cantora-atriz, após uma década de sucesso no Brasil, emigrou para os Estados Unidos para

¹ Professora doutora de História Contemporânea do Departamento de História - UNESP/Franca.

apresentar-se na Broadway e de lá, com sua já consagrada baiana estilizada, seguiu para Hollywood, contratada pela *20th Century Fox*.

Não obstante, a Carmen Miranda veiculada e difundida pelo cinema norte-americano foi também motivo de muita polêmica entre nós. Nem todos eram receptivos à imagem carnavalizada da artista. Muitos queriam ver na grande tela uma Carmen glamourosa como as atrizes norte-americanas – Alice Faye e Betty Grable – com as quais contracenava.

O contrato de Carmen com a *20th Century Fox* durou de 1941 a 1946. Esse período coincide com a época da Segunda Grande Guerra (1939-1945) e da criação pelo governo Roosevelt, em agosto de 1940, de uma superagência para assuntos estratégicos, o *Office of Coordinator of Inter-American Affairs*, com sede no Rio de Janeiro, cujo objetivo era obter apoio dos governos e das sociedades latino-americanas para a causa dos Estados Unidos: leia-se para a definitiva supremacia norte-americana na América Latina. Para justificar a presença do Birô recorreu-se ao *pan-americanismo* – a cooperação entre as duas Américas, tendo em vista ideais comuns: organização republicana, democracia, liberdade e dignidade do indivíduo e por fim soberania nacional.

O OCIAA atuava nas seguintes áreas: comunicações, relações culturais, saúde, comércio e finanças. Estas, por sua vez, tinham suas subdivisões internas. Assim, por exemplo, ao setor de comunicação estavam atreladas a radiodifusão, a imprensa escrita e o cinema. Sobre este último discorreremos a seguir.

Antes da Segunda Grande Guerra, embora houvesse a produção de filmes destinados a cativar o público latino-americano, nada se compara aos investimentos do setor na região, após os incentivos proporcionados pelo *Birô Interamericano*. Conciliaram-se, a partir daí, os interesses da indústria cinematográfica estadunidense, que, nesse momento, perdia mercado na Europa, com a política do governo Roosevelt para a região.

Diante da simultaneidade dos acontecimentos, muitos estudiosos do período, conhecendo mal a carreira de Carmen Miranda, afirmaram que a artista fora para os Estados Unidos a convite do Birô, o que não é verdadeiro. Carmen partiu para a América do Norte em 1939, após assinar contrato com Lee Shubert – magnata do *show business* de Nova York – para trabalhar na *Broadway*. O fato, todavia, não impede que sejam examinadas as possíveis conexões existentes entre os filmes estrelados pela cantora-atriz na *20th Century Fox* e a Política de Boa Vizinhança inaugurada pelo governo Roosevelt.

Afinal, justamente devido à atuação do setor de comunicação do Birô, *Down Argentine Way* – primeiro filme estrelado por Carmen nos Estados Unidos – após ser exibido uma vez na Argentina e rejeitado pelo público, terminou sendo refilmado, com uma verba adicional oferecida pela superagência. Pelo rumo que vinham tomando os negócios e a política no início dos anos 1940, era conveniente que as suscetibilidades argentinas fossem levadas a sério. Entretanto, a nova versão não resultou numa produção superior. Os equívocos e os estereótipos sobre o país e o povo argentino não foram suprimidos.

De qualquer forma, é importante ficar claro que não entendemos o cinema como máquina de fabricar ideologias. Um filme, ao mesmo tempo que molda a realidade, é moldado por ela. Se no século XIX, na Europa - e mesmo nos Estados Unidos - esse papel coube à literatura, endossando e legitimando a ação imperialista dos países europeus e da nação yankee (SAID, 1995:13), no século XX essa narrativa coube ao cinema, sobretudo o norte-americano.

É dessa maneira que concebemos o cinema como documento histórico. O filme revela-se como fonte ao difundir contextos culturais, comportamentos, relações sociais e políticas, ao veicular idéias e valores de uma determinada sociedade num determinado período da sua história. Como bem afirma Marc Ferro, o filme “(...) não vale somente por aquilo que testemunha, mas também, pela abordagem sócio histórica que autoriza.” (1992:87)

Quanto à produção hollywoodiana dos anos 1940 vale ainda observar que não foram somente os filmes sobre a América Latina que se adequaram aos tempos de guerra. Neste período, além do *Birô* de Nelson Rockefeller, cuja atuação se restringia à América Latina, havia ainda o *Office of War Information*. Este órgão recomendava que as produções de Hollywood “(...) se concentrasse[m] em seis assuntos: o inimigo, os aliados, as Forças Armadas, a frente de combate, a vida dos civis durante a guerra e o serviço de aprovisionamento militar.” (SCHATZ, 1991: 303) Assim a *20th. Century Fox* em *Little Tokio, USA*, colocava na tela nipo-americanos conspirando contra os Estados Unidos, propensos a sabotagens e intencionado ocupar a Califórnia. No final do filme os malfeitores amarelos eram mandados para campos de concentração (KOPPES & BLACK, 1977: 93). As forças do Eixo, de um modo geral – os japoneses, os alemães representados por Hitler e os italianos representados por Mussolini - eram representados através de estereótipos étnicos como pele e cabelos escuros. É interessante observar que a atuação do OWI fez reverter a imagem negativa que Hollywood difundia

da União Soviética em nome do fortalecimento dos Aliados contra o Eixo. Nessa linha, a MGM produziu os *Três Camaradas* e *Balalaika*. Para que tais assuntos fossem consumidos como informação e entretenimento e ainda rendessem bilheteria eram veiculados através de um gênero consagrado pelo público no período, as comédias musicais (KOPPES & BLACK, 1977: 91).

UMA TOMADA GERAL DOS FILMES DE CARMEN MIRANDA NA 20TH. CENTURY FOX

Carmen Miranda, durante sua carreira em Hollywood, atuou em catorze filmes², dez dos quais realizados pela *20th. Century Fox*. A abordagem que segue não enfoca um filme em particular, mas aspectos recorrentes nos cinco filmes examinados³ - todos realizados pela produtora de Darryl Zanuck.

Para procedermos ao exame dessas películas levamos em conta o gênero cinematográfico – filmes musicais – e o momento político em que foram veiculadas. Nessa perspectiva buscamos compreender a estrutura da linguagem dos musicais hollywoodianos e como, através do gênero, foi possível fornecer os argumentos para uma versão renovada da *tradição pan-americana*.³

² Down Argentine Way; That night in Rio; Week-end in Havana; Springtime in the Rockies; The Gang's all here; Four jills in a jeep; Greenwich Village; Something for the boys; Doll face; If I'm lucky – todos estes pela 20th Century Fox e ainda por outras produtoras: Copacabana; A date with Judy; Nancy goes to Rio; Sacred Stiff.

³ Down Argentine Way; That night in Rio; Week-end in Havana; Springtime in the Rockies; The Gang's all here.

³ Utilizamos aqui o amplo conceito de *tradição inventada* proposto por Eric HOBBSBAWM em A invenção das tradições. RJ. Paz e Terra, 1997. Tal conceito nos foi bastante sugestivo para estabelecermos umnexo entre a narrativa fílmica e a Política da Boa Vizinhança que retoma o *pan-americanismo* como um de seus argumentos a favor de uma “cooperação mútua” entre as duas Américas. Segundo o autor, por *tradição inventada* entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.” p. 9. Ainda de acordo com o autor, as tradições inventadas podem também ter origem oficial, isto é, serem constituídas pelo próprio Estado ou por iniciativa dos grupos sociais. Há determinadas condições históricas que propiciam a invenção de novas tradições mas “quando é necessário conservar velhas costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins” basta uma adaptação.

Aparentemente despreziosos, vistos como mero entretenimento, os musicais foram eficazes na veiculação de representações que difundiam idéias favoráveis às intenções expansionistas dos Estados Unidos.

Rick Altman, em *The American Film Musical: Paradigmatic Structure and Mediatory Function*, destaca como principal característica o aspecto dual do gênero. Tal mecanismo, de acordo com o autor, funciona como uma fórmula para ‘solução’ dos problemas sociais, e não meramente como escapismo. Na aproximação dos protagonistas - geralmente o par romântico, um apolíneo e outro dionisíaco - encontra-se o equilíbrio entre as partes, isto é, uma moderação harmônica destas oposições: “toda sociedade possui textos que obscurecem estes paradoxos, impedem que isso apareça como ameaçador e assim assegura a estabilidade. O musical é um dos tipos de texto mais importante para servir a esta função na vida norte-americana. Através da reconciliação de termos previamente vistos como mutuamente excludentes, o musical é bem sucedido na redução de um paradoxo não satisfatório para uma configuração que funciona para uma concordância de opostos.” (1982: 206)

Tal aspecto dual, característico da linguagem dos musicais, serviu como uma luva para corroborar a idéia de diversidade entre as duas Américas como positiva, propagando a unidade como complementaridade, numa versão renovada da *tradição pan-americana*. Nas comédias musicais da *20th. Century Fox* com a participação de Carmen Miranda, as oposições não ficavam só a cargo dos protagonistas, mas eram enfatizadas pela relação entre os aspectos de uma América do Norte civilizada (apolínea) e de uma América Latina *wild*⁴ (dionisíaca). O apolíneo manifesta-se no *american way of life* das personagens - a disciplina, o controle, a relação puritana com o mundo do trabalho, a estética eugênica, o nacionalismo e a familiaridade com as vantagens do mundo moderno - manifestada muitas vezes no estranhamento à realidade latino-americana. O dionisíaco é representado pelo *wilderness* latino-americano - o atraso tecnológico, a incipiente urbanização e o comportamento primitivo que caracterizam as personagens - em oposição à racionalidade da sociedade yankee. A diferença da América

⁴ De acordo com Mary Junqueira - *Ao Sul do Rio Grande*. Bragança Paulista EDUSF, 2000 - os possíveis significados que a palavra *wilderness* congrega guardam uma certa ambigüidade. *Wilderness* pode tanto designar esta América Latina que lembra a floresta medieval - refúgio do mundo civilizado, lugar onde o homem encontra consigo mesmo e resgata sua humanidade - como pode ser empregada para significar uma região inóspita, habitada por bestas selvagens e ameaçadoras, que deve ser domada pela civilização.

Latina em relação à nação norte-americana é constituída pelo meio – o ambiente tropical, os pampas, cadeias montanhosas – e pela raça: o habitante do *wilderness*, o *wildman*, é representado pelo mestiço, cujo comportamento é marcado pela impulsividade, pela irracionalidade, podendo ser também grotesco no seu aspecto, como os gaúchos e os cubanos representados nos filmes, ou, ainda, indolentes e malandros.

Ao se olhar a América Latina como *wilderness*, as nações abaixo do Rio Grande transformavam-se num bloco único, sem distinção alguma, que, de acordo com o *Destino Manifesto*, deveria ser ocupado pelos norte-americanos.

Todavia, convém lembrar que não foram estes últimos que conceberam a idéia de uma possível unidade latino-americana. Em 1860, a França de Napoleão III e suas pretensões expansionistas advogaram a favor de uma tradição cultural latina comum, aproximando as nações colonizadas por Portugal e Espanha de outros países europeus, com a mesma raiz lingüística e a mesma religião. O fato é que esta identidade – inventada pela França, empenhada em fazer valer seus interesses econômicos nas antigas colônias ibéricas – foi em seguida utilizada pelos próprios latino-americanos, objetivando uma aliança contra o imperialismo norte-americano. Posteriormente, foram usadas em prol dos próprios interesses expansionistas dos Estados Unidos, dissimulados pelo *pan-americanismo*.

A diferença das nações latino-americanas com o exterior, pautada no meio e na raça, também não foi definida pela América do Norte. Se, de início, estes aspectos foram apontados pelos primeiros europeus que aqui estiveram, depois os intelectuais latino-americanos, no afã de demarcar uma fronteira em relação às antigas metrópoles e ao imperialismo norte-americano que se instaurava, incorporaram estas referências na constituição de suas respectivas identidades nacionais. Só para citar alguns exemplos, na Argentina foram eleitos o gaúcho e os pampas. No Brasil, a mestiçagem e especificidades da paisagem local. No Peru, o homem andino. No México, a partir da Revolução Mexicana, o mestiço, reconhecendo o indígena como pertencente à nação. No Caribe, o negro também foi integrado à população nacional como mestiço.

Por sua vez, a nacionalidade norte-americana constituiu-se, entre outros aspectos, apoiada no mito da fronteira, isto é, os Estados Unidos se tornavam uma nação na medida em que levavam o desenvolvimento e a organização para o *wilderness* (JUNQUEIRA, 2000: 80). O *wilderness* era localizado no Oeste. Daí, quando o Oeste foi conquistado pela

civilização, a *fronteira*, o *wilderness*, transferiram-se para as nações abaixo do Rio Grande.

O papel da indústria cultural norte-americana durante a Política de Boa Vizinhança foi apropriar-se destas imagens, trabalhando com estereótipos negativos de latino-americanidade, em nome de sua presença civilizatória na região. Hollywood ressaltou determinadas características de forma depreciativa, objetivando contrastá-las *ao american way of life*, veiculado pelo cinema como sinônimo de modernidade. A evocação da *tradição pan-americana*, expressa de formas diversas nos filmes da *Fox*, apontava claramente para o lugar da América Latina nessa integração – se tínhamos algo a oferecer, tínhamos muito mais a aprender com o *bom vizinho*.

A baiana estilizada que veste a *cantora do it verde e amarelo* – forjando uma identidade exótica de Brasil no filme nacional *Banana da Terra*, em 1939 – constitui o melhor exemplo da diferença apropriada e estereotipada negativamente por Hollywood.

Carmen Miranda, na pele das suas Rositas, Doritas, Chitas e Chiquitas da *20th. Century Fox*, representa exatamente esta América Latina difundida pelo cinema norte-americano. Comporta-se como um animal selvagem, arranhando e/ou mordendo seus parceiros; sua libido é descontrolada, desejando todos os homens do seu convívio. É indolente ou malandra, avessa ao mundo do trabalho, prefere os prazeres da vida (a festa, o riso, a dança, a música). É também grotesca na interpretação caricaturada que faz das suas personagens, na pronúncia errada das palavras em inglês, na singularidade do seu comportamento que a torna uma *outsider* frente ao mundo civilizado. O traje das personagens latino-americanas interpretadas por Carmen, embora mantenha a base da indumentária criada pela artista no Brasil – o arranjo na cabeça, o *top*, os balangandãs, a saia pouco rodada e a sandália com salto plataforma – sofre as mais variadas modificações e combinações, intencionando representar a “totalidade” da cultura latino-americana e, ao mesmo tempo marcar a diferença em relação ao *american way of life*. O exagero, a sobreposição de cores e estilos faziam dos trajes vestidos por Carmen algo sem origem alguma, pura fantasia de uma América Latina *wild*.

A relação de complementaridade entre as diferenças das duas Américas – o apolíneo e o dionisíaco – é revelada também pelas canções. De um lado, estão as canções melódicas e românticas interpretadas pelo par romântico que encontrou o equilíbrio na fusão do mundo civilizado com o *wildness*; do outro, estão as canções ligeiras interpretadas por Carmen Miranda – sem gênero definido, tendo como

característica comum a percussão, o pulso, vistos como características das culturas primitivas, representando uma *outra* ordem, um mundo de ponta-cabeça. Sendo assim, como intérprete dessas canções, Carmen, ao mesmo tempo que personifica uma América Latina *wild* – alegre, descontraída, cômica, erotizada e carnalizada – representa a *wildwoman*, a fera indomável que deve ser civilizada. Daí essa inconciliável e irreduzível *wildman* estar sempre só, não haver par para ela, não tendo direito ao *happy-end*.

O ideal propagado pelo *pan-americanismo* é a interpenetração desses dois universos (apolíneo e dionisíaco), sob o domínio do primeiro. As canções de gênero híbrido vêm representar essa unidade cultural virtual, reafirmando a tradição pan-americana - nem norte-americanas, nem caribenhas, nem argentinas, nem brasileiras (fox-rumba, sambarumba, fox-canção). “Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. (...). Assim a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a mais bem acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos.” (WISNIK, 1989: 33-34) O ponto máximo desse pan-americanismo manifestado pela canção e difundido pelo cinema foi o filme *Springtime in the Rocks* (Minha Secretária Brasileira) quando, na cena final, os atores comemoram cantando e dançando o *Jubileu Pan-Americano*, reatualizando a tradição.⁵

Por fim a contracultura – no sentido amplo em que Fredrick Pike se apropria do termo⁶ – é outro discurso que vem conformar-se à *tradição pan-americana*, difundida pela lógica dos filmes musicais, transformando diferenças e oposições em complementaridade, em uma nova sociedade imaginada. A Natureza deixava de ser a força selvagem que precisava ser domada pela civilização e tornava-se a força regeneradora da humanidade. De acordo com o autor, o governo de Roosevelt soube tirar proveito desse discurso durante a Política de Boa Vizinhança, promovendo entre

⁵ Segundo Eric Hobsbawm a comemoração dos Jubileus tornara-se, por intermédio dos governos, “exercícios de relações públicas centrados nos rituais.” p. 288.

⁶ Segundo PIKE, F. - “Latin America and The Inversion of United States Stereotypes in the 1920s And 1930s: The Case of Culture e Natureza. In ‘The Americas - A Quaterly Review of Interamerican.Cultural History.’ West bethesda, Maryland, Academy of American Franciscan History, 1985, p.132, nº 2, v. XLII . O referido autor denomina contracultura o movimento de defesa da natureza que tem início no século XIX ; é retomado na década de 20 do século XX, e, favorecido pela Política de Boa Vizinhança do governo Roosevelt, triunfa nos EUA entre 1933 e 1945.

os norte-americanos um outro olhar para a América Latina que não fosse de superioridade e de dominação, demonstrando, ao contrário, um respeito pela *diferença* latino-americana. Anteriormente a esse período “(...) os latinos americanos eram associados aos índios. Os cartunistas norte-americanos (...) se deliciavam fazendo caricaturas dos vizinhos sulistas especialmente dos mexicanos – América Central e Caribe – como dos negros, das mulheres, das crianças e dos preguiçosos que ficam sonhando sem se preocupar com o avanço material e, portanto, justamente recompensados e premiados com a pobreza.” (PIKE, 1985: 147)

Nos filmes analisados observamos que, de fato, a natureza, simbolizada pela paisagem tropical da região, é valorizada dentro dos ideais da contracultura. As canções-temas das películas retratam a América Latina (a Argentina, o Rio de Janeiro ou Havana) como o lugar onde o ser humano pode resgatar a sua essência, a sua pureza perdida, roubada pela civilização. Entretanto, permanece a idéia da diferença como positiva, justificando a solidariedade hemisférica: se a América Latina tem estas características naturais, os Estados Unidos possuem a civilização. Tal contraste pode ser observado nas caracterizações das personagens latino-americanas, principalmente daquelas mais populares - os estereótipos do mestiço grotesco, do malandro suburbano e da figura feminina erotizada. A unidade propagada pelo *pan-americanismo reinventado* por Hollywood advogava, em última instância, a subordinação de uma América Latina inferior à “superior” nação do Norte.

Carmem Miranda, cuja carreira teve início em meio à atmosfera nacionalista do Brasil dos anos 1930, ao emigrar para os Estados Unidos como a *embaixatriz do samba*, adequou-se perfeitamente ao *pan-americanismo* difundido pelos filmes musicais, contribuindo, conscientemente ou não, para o sucesso da Política de Boa Vizinhaça.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. – “The American film musical: paradigmatic, structure and mediatory function.” In ALTMAN (org.). *Genre: the musical*. London/Boston. Ed. Rotledge e Kegan Paul, 1981.
- FERRO, M.- *Cinema e História*. Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra, 1992.
- HOBSBAWM, E. & RANGER, T.- *A invenção das tradições*. R.J. Paz e terra, 1997.
- JUNQUEIRA, Mary. - *Ao Sul do Rio Grande*. Bragança/Paulista. EDUSF, 2000.

- KOPPES, C. & BLACK, G. – “What to show the world: The Office of War Informations and Hollywood, 1942-1945.” In , *The Journal os American History*. (64) 1º – junho de 1977, p. 93.
- PIKE, F. – “Latin America and the inversion of United States stereotypes in the 1920s and 1930s: The case of culture e natureza.” In *The Americas - A quaterly review of interamerica - Cultural History*. West Bethesda, Maryland, Academy of American Franciscan History, 1985.
- SAID, E. - *Cultura e imperialismo*. São Paulo. Ed. Cia Das Letras, 1995.
- SCHATZ, T. - *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo. Ed. Cia. das Letras, 1991,
- WISNICK, J.M.- *O som e os sentidos – uma outra história da música*. S.P. Cia das Letras, 1989.