



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ – UNIFAP
PRÓ - REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO
COLEGIADO DO CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

ANNE MAYARA MONTEIRO FURTADO
TAINAR VILHENA BARBOSA

**O MITO DO PAÍS TROPICAL: OS ESTEREÓTIPOS DO SER BRASILEIRO A
PARTIR DAS IMAGENS DE CARMEN MIRANDA E ZÉ CARIOCA**

MACAPÁ- AP

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ – UNIFAP
PRÓ - REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO
COLEGIADO DO CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

ANNE MAYARA MONTEIRO FURTADO
TAINAR VILHENA BARBOSA

**O MITO DO PAÍS TROPICAL: OS ESTEREÓTIPOS DO SER BRASILEIRO A
PARTIR DAS IMAGENS DE CARMEN MIRANDA E ZÉ CARIOCA**

Monografia apresentada como requisito para
aprovação do Colegiado do Curso de
Licenciatura em Artes Visuais 2015.
Orientador: Prof^o. Me. Bruno Marcelo de Souza
Costa.

MACAPÁ – AP

2019

ANNE MAYARA MONTEIRO FURTADO

TAINAR VILHENA BARBOSA

**O MITO DO PAÍS TROPICAL: OS ESTEREÓTIPOS DO SER BRASILEIRO A
PARTIR DAS IMAGENS DE CARMEN MIRANDA E ZÉ CARIOCA**

Data _____/_____/2019

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof^o. Me. Bruno Marcelo de Souza Costa

Prof^a. Dra. Silvia Carla Marques Costa

Prof^a. Me. Claudete Nascimento Machado

MACAPÁ - AP

2019

Dedicamos este trabalho a Carmen Miranda por sua força que mesmo nos dias mais difíceis de sua vida, levou alegria para as pessoas com um grande sorriso no rosto. Suas músicas e apresentações nos deram o ânimo para escrever este trabalho quando estávamos em dificuldades.

Carmen, foi a nossa luz!

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus e as forças boas do universo pelas bênçãos em nosso caminho acadêmico, desde nossa aprovação no curso de Artes Visuais da UNIFAP e durante toda a trajetória acadêmica nos emitindo a força, a fé e o foco que não nos permitiram desistir nos momentos mais difíceis diante de obstáculos aparentemente impossíveis que nos tiraram o sono por diversas noites onde sentíamos-nos incapazes de continuar.

Aos nossos pais e familiares pela luta para nos proporcionar a melhor educação para que chegássemos e concluíssemos mais essa etapa importante de nossas vidas, pois é importante ter esse estímulo familiar para nos dedicarmos aos estudos, nos mostrando que eles também acreditam que nossos cadernos, livros e canetas são nossas maiores “armas” para lutar por um mundo melhor. Gratidão eterna pelos ensinamentos, pelas contribuições, pela força, pelos investimentos em nossa educação e pela vida. Esse TCC é de vocês também!

Ao nosso querido orientador Prof^o. Me. Bruno Costa que em meio a seus tantos outros compromissos aceitou gentilmente embarcar nessa jornada conosco. Obrigada por tirar e dedicar um pouco do seu tempo para auxiliar nesta pesquisa com orientações e contribuições importantíssimas que fizeram toda a diferença na construção deste trabalho. Obrigada por sua paciência conosco! Não poderíamos ter escolhido um padrinho melhor para este trabalho!

Agradecemos também a todo o corpo docente do curso de Artes Visuais por compartilhar seus conhecimentos de modo inventivo conosco auxiliando em nossa futura carreira profissional. Um agradecimento especial à Prof^a. Me. Dra. Silvia Carla Marques por todos os seus ensinamentos em suas aulas dinâmicas que nos auxiliaram a “educar o olhar” e principalmente por nos provocar com um exercício do olhar que nos proporcionou criar um desenho e uma nova narrativa que posteriormente culminou neste trabalho. Eternamente gratas a senhora!

Obrigada também, “Senhor Destino”! Por ter cruzado nossos caminhos. Encontramos a parceria ideal e sem o apoio e a força uma da outra nas horas mais difíceis nada disso seria possível. Gratidão eterna pela amizade, pelas conversas, pelas diversas idas ao cinema e pelos momentos alegres. Amizade para a vida inteira!

Por fim, agradecemos a banca examinadora que aceitou participar deste momento conosco!

IMAGEM – UM COCAR QUE VIROU UM ABACAXI QUE VIROU A CARMEN MIRANDA



Fonte: Acervo da Pesquisa.

Anne Furtado, Tainar Vilhena, 2017.

RESUMO

Inserido na linha de pesquisa “Interfaces em arte, cultura e sociedade”, este trabalho discute sobre a imagem estereotipada do brasileiro representada durante a década de 1940 pela cantora e atriz Carmen Miranda e pelo personagem animado Zé Carioca no cinema estadunidense. Para tanto, pretende-se analisar a representação da imagem do brasileiro reforçada no imaginário estrangeiro por meio das mídias cinematográficas com a presença da baiana estilizada de Carmen Miranda e do personagem animado Zé Carioca. De modo a compreender como os filmes com as participações destes personagens reforçaram a representação do ser brasileiro que se fixou no imaginário estrangeiro. Tendo isso, com uma abordagem qualitativa, o trabalho foi conduzido por meio de pesquisas bibliográficas, análises de conteúdo e análises fílmicas de três produções cinematográficas de Hollywood: “Uma Noite no Rio” (1941); e os curtas-metragens “Aquarela do Brasil” (1942) e “Você já foi à Bahia?” (1944). Em primeiro lugar, ao longo dos capítulos iniciais são abordadas questões pertinentes para uma melhor discussão e compreensão das imagens em movimento, desta maneira, é abordado o primeiro olhar dos estrangeiros sobre o Brasil; o mito; a busca por uma definição de identidade nacional, sendo que é neste contexto que surgem Carmen Miranda e Zé Carioca como representantes brasileiros no exterior, é bem como explanado sobre eles e os contextos em que surgiram; a partir disso conceitos importantes para o estudo são pontuados: representação, imaginário, estereótipos e imagens. Com isso, em seguida as análises fílmicas são realizadas de maneira contextualizada, descritiva, historiada e crítica. Destas análises resulta uma listagem de estereótipos identificados: “País Tropical”; “Exótico/Exuberante”; “País do Carnaval”; “Cordialidade”; “Mulher Brasileira”; e “Selvagem”, onde a partir dessa lista de estereótipos, reflexões mais críticas e problematizadas acerca dos mesmos são realizadas. É de grande importância também para este estudo apresentar uma abordagem educativa que contribua para o ensino das Artes Visuais, pois esta pesquisa foi construída a partir de uma “educação do olhar” que ao tomar as imagens em movimento de três filmes, foi permitido olhar para além do que estas imagens mostraram de primeira instância, por isso a pesquisa reflete e enfatiza a relevância da Cultura Visual como metodologia de ensino e assim como seu objeto de estudo: a imagem. Assim, o estudo resulta em reflexões tanto sobre os elementos de “brasilidade” que acabaram se tornando estereótipos de brasileiros contidos em Carmen Miranda e Zé Carioca quanto sobre as imagens como um canal de conhecimento. Desta forma, as conclusões alcançadas referem-se a um longo processo histórico, cultural e social dos brasileiros, onde os filmes analisados não inventaram tais estereótipos, porém, reforçaram imaginários estereotipados que já habitavam a mente estrangeira, muitos relatados já por Pero Vaz de Caminha em sua carta. Além disso, nesta pesquisa foi constatado que as imagens também são vias de conhecimento se trabalhadas com a perspectiva da Cultura Visual, pois envolve um viés intelectual que ao mesmo tempo preza pelas sensibilidades e subjetividades dos sujeitos.

PALAVRAS-CHAVE: Representação. Imaginário. Estereótipo. Carmen Miranda. Zé Carioca. Imagem. Cultura Visual.

ABSTRACT

Inserted in the line of research "Interfaces in art, culture and society", this work discusses the stereotyped image of the Brazilian represented during the 1940s by the singer and actress Carmen Miranda and the animated character Zé Carioca in American cinema. In order to do so, we intend to analyze the representation of the image of the Brazilians through the stylized Bahia of Carmen Miranda and the character Zé Carioca, built in the foreign imagination through cinematographic media. In order to understand how the films with the participation of these characters reinforced the representation of the Brazilian being that was fixed in the foreign imaginary. With this, with a qualitative approach, the work was conducted through bibliographical research, content analysis and film analysis of three Hollywood film productions: "That Night in Rio" (1941); and the short films "Aquarela do Brasil" (1942) and "Have you been to Bahia?" (1944). In the first place, throughout the initial chapters, pertinent questions are approached for a better discussion and understanding of the moving images, in this way, the first foreign look about Brazil is approached; myth; the search for a definition of national identity, and it is in this context that Carmen Miranda and Zé Carioca appear as Brazilian representatives abroad, as well as explained about them and the contexts in which they appeared; from this important concepts for the study are punctuated: representation, imaginary, stereotypes and images. With this, the filmic analyzes are then carried out in a contextualized, descriptive, historical and critical manner. From these analyzes results a list of identified stereotypes: "Tropical Country"; "Exotic / Exuberant"; "Carnival Country"; "Cordiality"; "Brazilian woman"; and "Wild", where from this list of stereotypes, more critical and problematized reflections about them are performed. It is also of great importance for this study to present an educational approach that contributes to the teaching of the Visual Arts, since this research was constructed from an "education of the look" that when taking the moving images of three films, was allowed to look at in addition to what these images showed at first instance, so the research reflects and emphasizes the relevance of Visual Culture as a teaching methodology and as its object of study: the image. Thus, the study results in reflections both on the elements of "Brasilidade" that ended up becoming stereotypes of Brazilians contained in Carmen Miranda and Zé Carioca and on the images as a channel of knowledge. In this way, the conclusions reached refer to a long historical, cultural and social process of Brazilians, where the films analyzed did not invent such stereotypes, but reinforced stereotyped imaginaries that already inhabited the foreign mind, many reported by Pero Vaz de Caminha in your letter. Moreover, in this research it was observed that the images are also avenues of knowledge if worked with the perspective of Visual Culture, because it involves an intellectual bias that at the same time values by the subjects' sensitivities and subjectivities.

KEY WORDS: Representation. Imaginary. Stereotype. Carmen Miranda. Zé Carioca. Image. Visual Culture.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Desembarque de Cabral em Porto Seguro (1922)	20
Imagem 2 - Frontispício colorido de Historia Naturalis Brasiliae	25
Imagem 3 – Primeira Missa no Brasil (1860)	26
Imagem 4 – Feitores corrigindo negros (1834)	30
Imagem 5 – Tropical (1917)	33
Imagem 6 – A Cuca (1924)	34
Imagem 7 – Abaporu (1928)	34
Imagem 8 – Caipira picando fumo (1893)	35
Imagem 9 – Os Retirantes (1944)	36
Imagem 10 – Samba (1925)	37
Imagem 11 – A estrela brasileira mais notável do século XX	40
Imagem 12 – Primeira aparição de Carmen como baiana estilizada	41
Imagem 13 – A batucada brasileira de Carmen Miranda e Bando da Lua	42
Imagem 14 – Papagaio Zé Carioca	45
Imagem 15 – Cartaz do filme Uma Noite no Rio (1941)	58
Imagem 16 – Enquadramento 1	59
Imagem 17 – Enquadramento 2	59
Imagem 18 – Enquadramento 3	59
Imagem 19 – Enquadramento 4	59
Imagem 20 – Enquadramento 5	61
Imagem 21 – Enquadramento 6	61
Imagem 22 – Enquadramento 7.....	61

Imagem 23 – Enquadramento 8	61
Imagem 24 – Enquadramento 9	64
Imagem 25 – Enquadramento 10.....	64
Imagem 26 – Enquadramento 11	64
Imagem 27 – Enquadramento 12.....	64
Imagem 28 – Enquadramento 13	66
Imagem 29 – Enquadramento 14	66
Imagem 30 – Enquadramento 15	67
Imagem 31 – Enquadramento 16	67
Imagem 32 – Enquadramento 17	69
Imagem 33 – Enquadramento 18	69
Imagem 34 – Enquadramento 19	70
Imagem 35 – Enquadramento 20	70
Imagem 36 – Cartaz do filme Alô, Amigos (1942)	71
Imagem 37 – Enquadramento 1	72
Imagem 38 – Enquadramento 2	72
Imagem 39 – Enquadramento 3	73
Imagem 40 – Enquadramento 4	73
Imagem 41 – Enquadramento 5	74
Imagem 42 – Enquadramento 6	74
Imagem 43 – Enquadramento 7	75
Imagem 44 – Enquadramento 8	75
Imagem 45 – Enquadramento 9	76
Imagem 46 – Enquadramento 10	76
Imagem 47 – Enquadramento 12	76

Imagem 48 – Enquadramento 13	76
Imagem 49 – Enquadramento 14	77
Imagem 50 – Cartaz original do filme Você já foi à Bahia? (1944)	78
Imagem 51 – Enquadramento 1	79
Imagem 52 – Enquadramento 2	79
Imagem 53 – Enquadramento 3	80
Imagem 54 – Enquadramento 4	80
Imagem 55 – Enquadramento 5	81
Imagem 56 – Enquadramento 6	81
Imagem 57 – Enquadramento 7	81
Imagem 58 – Enquadramento 8	81
Imagem 59 – Enquadramento 9	82
Imagem 60 – Enquadramento 10	82
Imagem 61 – Enquadramento 11	84
Imagem 62 – Enquadramento 12	84
Imagem 63 – Enquadramento 13	84
Imagem 64 – Enquadramento 14	84
Imagem 65 – Enquadramento 15	87
Imagem 66 – Enquadramento 16	87
Imagem 67 – Enquadramento 17	89
Imagem 68 – Enquadramento 18	89
Imagem 69 – Enquadramento 19	90
Imagem 70 – Enquadramento 20	90
Imagem 71 – Enquadramento 21	91
Imagem 72 – Enquadramento 22	91
Imagem 73 – Enquadramento 23	92

Imagem 74 – Enquadramento 24	92
Imagem 75 – Enquadramento 25	92
Imagem 76 – Enquadramento 26	92
Imagem 77 – Enquadramento 27	93
Imagem 78 – Enquadramento 28	93
Imagem 79 – Enquadramento 29	93
Imagem 80 – Enquadramento 30	93
Imagem 81 – Floresta tropical	97
Imagem 82 – Pássaro Aracuã	97
Imagem 83 – Pequena moenda portátil (1822)	103
Imagem 84 – Cena de Carnaval (1823)	106
Imagem 85 – Protesto contra a LGBTfobia em Brasília	114
Imagem 86 - Representação sensual e sexual da brasileira	116
Imagem 87 – Vai Malandra	119
Imagem 88 – Bola Rebola	119
Imagem 89 – Assédios	121
Imagem 90 – Selvagem civilizado	121
Imagem 91 - Um cocar que virou um abacaxi que virou a Carmen Miranda	126
Imagem 92 – Cultura Visual como metodologia viva	129

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Filmes e trechos significativos a serem analisados	57
Tabela 2 - Categoria de estereótipos identificados nos filmes analisados	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. O PRIMEIRO OLHAR	20
1.1 – Das caravelas avista o Novo Mundo: O Brasil sob o olhar estrangeiro	21
1.2 – A construção de uma identidade nacional a partir do mito	27
1.3 – A busca pelo nacional e a “lady do chapéu tutti-frutti”	33
2. O “CHICA CHICA BOOM CHIC” DO JEITINHO BRASILEIRO NO CINEMA HOLLYWOODIANO	39
2.1 – O que é que a baiana tem? O nascimento da “Pequena Notável”	39
2.2 – “Saludos, Amigos!” – A Política da Boa Vizinha de Hollywood	43
2.3 – “Taí” – O papagaio das anedotas do Rio	45
2.4 – A representação, o imaginário e os estereótipos	46
2.5 – A imagem em ação: os conceitos de imagem, seus significados e seus diálogos entre reprodutibilidade e espetáculo	50
3. A “ÚLTIMA BATUCADA” DE CARMEN E ZÉ: ANALISANDO A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM BRASILEIRA NAS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE HOLLYWOOD DURANTE A DÉCADA DE 1940	55
3.1 – Procedimentos metodológicos para análise fílmica e de conteúdo	55
3.2 – Uma Noite no Rio (1941)	58
3.2.1 – Análise Fílmica de “Uma Noite no Rio” (1941)	59
3.3 – Alô, Amigos (1942)	71
3.3.1 – Análise Fílmica do curta-metragem “Aquarela do Brasil” (1942)	72
3.4 – Você já foi à Bahia? (1944)	78
3.4.1 – Análise Fílmica do curta-metragem “Você já foi à Bahia?” (1944)	79
4. AFINAL, O QUE É QUE O BRASILEIRO TEM? REFLEXÕES ACERCA DOS ESTEREÓTIPOS IDENTIFICADOS NAS FIGURAS DE CARMEN MIRANDA E ZÉ CARIOCA	95
4.1 – “País Tropical”	96

4.2 – “Exótico/Exuberante”	99
4.3 – “País do Carnaval”	105
4.4 – “Cordialidade”	110
4.5 – “Mulher brasileira”	114
4.6 – “Selvagem”	121
4.7 – A docência com o auxílio de filmes: ensino e aprendizagem através de imagens e cinema	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	141

INTRODUÇÃO

Carmen Miranda é um nome muito conhecido no Brasil e no exterior. A cantora luso-brasileira que levou os ritmos musicais de seu país do coração para o mundo, a artista mais bem paga dos Estados Unidos no período de 1940 e uma representante do brasileiro em outros continentes. Juntamente com o personagem de Walt Disney, o papagaio brasileiro José Carioca (representando o malandro carioca como tipicamente brasileiro) foram destaques em filmes hollywoodianos e transformaram-se em símbolos do Brasil e assim acabando por solidificar estereótipos sobre os brasileiros.

Por este viés, o tema desta pesquisa concerne na imagem estereotipada do brasileiro representada durante a década de 1940 pela cantora e atriz Carmen Miranda e pelo personagem animado Zé Carioca no cinema estadunidense. Assim, a relevância do trabalho é de âmbito social, uma vez que este representa uma continuação de um exercício do olhar passado em sala de aula, esta pesquisa é um exemplo de como a Cultura Visual pode ajudar a expandir a visão dos alunos quando propõe uma educação do olhar e possibilitando que estes possam ver para além do que lhes é exposto diariamente ao serem cercados por imagens midiáticas.

Dessa forma, os costumes, as características e as expressões que as figuras dos personagens representam, se tornaram uma forma de tipificação do brasileiro e ainda permanece até os dias atuais. A imagem estereotipada do Brasil tropical e exótico era representada na década de 1940 pelas baianas e malandros vivendo em um país festivo do samba com “o carnaval, as frutas, as praias e as mulheres bonitas [...], que não diverge muito do olhar estrangeiro contemporâneo” (MACEDO, 2011, p. 13 apud GARCIA, 2004, p.75).

A partir dessas ideias, a motivação em produzir esta pesquisa advém de um desenho criado para um exercício do olhar proposto em sala de aula na disciplina de Fundamentos e Práticas de Ensino de Artes Visuais II, ministrada pela Professora Dra. Silvia Carla Marques no 5º semestre do curso, este que consistiu em experiências visuais através da desconstrução de uma primeira imagem para a construção de uma nova, decorrente das visualidades dos alunos que ao se misturarem criaram novas imagens com outros significados. Em vista disso, Carmen Miranda e Zé Carioca surgem neste processo em que as autoras foram instigadas em sala de aula pela professora a enxergar para além do que a imagem criada mostrava.

A partir do desenho, emergiu a curiosidade em pesquisar profundamente sobre nossa própria cultura e também a imagem do país que foi reforçada nos filmes estrangeiros. Por conseguinte, a questão motivadora desta monografia concerne em: Como os filmes com as

participações de Carmen Miranda e Zé Carioca reforçaram a representação do brasileiro que se fixou no imaginário estrangeiro?

A pesquisa tem como objetivo geral analisar a representação da imagem do brasileiro reforçada no imaginário estrangeiro por meio das mídias cinematográficas com a presença da baiana estilizada de Carmen Miranda e do personagem animado Zé Carioca. Logo, estabeleceram-se os seguintes objetivos específicos: analisar a historiografia da gênese do ser brasileiro; identificar os elementos de brasilidade contidos nestes personagens que se solidificaram como tipicamente brasileiros; demonstrar a influência dos filmes na disseminação de estereótipos sobre o Brasil; problematizar a imagem homogênea do “ser brasileiro” através das produções cinematográficas que fortaleceram o imaginário estrangeiro; refletir sobre Cultura Visual e assim como enfatizar a importância de levar tais questões que ela abarca para dentro do campo de ensino das Artes Visuais como prática educativa de desconstrução e construção do olhar diante de uma imagem; e destacar a importância das mídias cinematográficas como dispositivos que auxiliam no aprendizado.

Em consonância com a temática foram utilizados teóricos que sustentam aspectos em relação a historiografia com ênfase na primeira visão sobre o Brasil, como Darcy Ribeiro (1995), Gilberto Freire (2005) e a Carta de “Achamento” do Brasil redigida pelo escritor Pero Vaz de Caminha. Assim também autores que discutem sobre os conceitos de representação, estereótipos, imagem e Cultura Visual, tais como: Stuart Hall (2016), Martine Joly (2007), Raimundo Martins (2007-2012-2013), e Irene Tourinho (2012-2013). Além disso, utiliza-se os escritos de Ruy Castro (2005) que abarca não somente a biografia de Carmen Miranda, porém, todo o contexto histórico em que ela e o personagem Zé Carioca estavam inseridos. Sobre o papagaio, também é usado os dizeres de Celbi Pegoraro (2012). Ademais utiliza-se produções cinematográficas como “Uma Noite no Rio” (1941); “Alô, Amigos” (1942) e “Você já foi à Bahia?” (1944), para demonstrar os estereótipos analisados nos personagens de Carmen Miranda e José Carioca.

Em vista disso, a presente pesquisa foi realizada através da pesquisa qualitativa, uma vez que os dados aqui trabalhados como percepção de imagens e outros elementos subjetivos, não podem ser simplesmente quantificados. Para tanto, foram realizadas pesquisas bibliográficas, análises fílmicas, análises de conteúdo e também contamos com o auxílio da Cultura Visual.

A análise de conteúdo foi realizada através de leituras, interpretações, análises críticas, da apreciação dos filmes escolhidos, de discussões, de construções e reconstruções de conceitos relacionados às imagens dos personagens de Carmen Miranda e Zé Carioca. Fazendo uso também de livros, textos, sites, reportagens, entrevistas e artigos, e para uma reflexão mais detalhada recorreremos a outras imagens midiáticas como das produções televisivas, documental e videoclipes que também contém os estereótipos estudados como um auxílio e exemplos para a discussão proposta. Adota-se também a análise fílmica, que nos permitiu a decomposição das imagens em movimento do cinema que compõem as películas, podendo assim, fazer uma análise minuciosa dos conteúdos encontrados nos filmes escolhidos.

Para trabalhar com estas imagens de mídia, temos a Cultura Visual que nos permitiu analisar melhor os elementos contidos nas imagens cinematográficas que passaram despercebidas em primeira instância. Ajudando também a mostrar que as imagens midiáticas contêm diversos significados. Com a escolha por recortes dos filmes “Uma Noite no Rio” (1941), “Alô, Amigos” (1942), especificamente o curta-metragem “Aquarela do Brasil” e o “Você já foi à Bahia?” (1944) contido na película de mesmo nome, elaborou-se uma tabela classificando cenas significativas dos filmes escolhidos para melhor situar o leitor acerca dos momentos percorridos no trabalho.

Em suma, o trabalho está dividido em quatro capítulos, primeiramente, aborda-se o primeiro olhar dos estrangeiros ao país que culminou na construção da imagem brasileira acerca dos primeiros habitantes no dito “descobrimento” do Brasil em 1500, relatado pelo escrivão Pero Vaz de Caminha em sua carta endereçada ao rei de Portugal. Assim como, pontos sobre a identidade nacional, a mestiçagem e o conceito de mito.

No segundo capítulo, apresenta-se uma breve biografia da artista Carmen Miranda e do personagem animado Zé Carioca, tendo como finalidade mostrar a origem e a importância de suas representações imagéticas no exterior. Além disso, comenta-se sobre os propósitos mercadológicos da Política da Boa Vizinhança (medida Norte-Americana) em prol de uma aliança com os vizinhos Sul-Americanos a fim de manter uma ligação política e comercial. Por fim, realiza-se uma abordagem sobre a conceituação de representação, estereótipos, imaginário e imagem com o intuito de uma melhor compreensão sobre essas temáticas no desenvolvimento deste trabalho.

No que concerne ao terceiro capítulo, faz-se uma análise interpretativa e crítica de reproduções cinematográficas sobre as histórias e as representações do povo brasileiro nos

personagens da renomada Carmen Miranda e do malandro José Carioca. Os filmes analisados foram: “Uma Noite no Rio” (1941); “Alô, Amigos” (1942) e “Você já foi à Bahia?” (1944). Nesses filmes são contadas histórias sobre a cultura, os costumes e a diversidade da fauna e da flora do Brasil. A partir disso, que foram disseminados e reforçados imagens e estereótipos da figura do brasileiro ao olhar do estrangeiro.

No quarto capítulo, realiza-se algumas reflexões sobre os filmes com o objetivo de identificar, demonstrar e problematizar as imagens sob a prática das concepções de Cultura Visual, representação e estereótipos formulados a respeito do brasileiro em relação: ao país tropical, ao samba, ao carnaval, às figuras femininas, ao exótico e ao jeito malandro e selvagem. Assim, são apresentadas reflexões sobre a visão da estereotipada nação brasileira. E também a relevância de trabalhar a cultura visual em sala de aula para auxiliar a educação da visualidade dos alunos e explorar possíveis ideologias enfatizadas pela imagem.

1. O PRIMEIRO OLHAR

IMAGEM 1 – DESEMBARQUE DE CABRAL EM PORTO SEGURO (1922)



Fonte: enciclopédia.itaucultural.org.br

Pensar sobre o olhar estrangeiro acerca do povo brasileiro nos faz revisitar em nossas memórias pinturas, gravuras e produções cinematográficas visitadas em nossa infância, por meio dos livros didáticos e de algumas fitas de vídeo reproduzidas na televisão pelos nossos pais ou pelos especiais de desenhos exibidos nas manhãs de sábado... Essa miríade de imagens e narrativas reencontradas em nossas mentes carrega lembranças familiares e desdobram-se agora em novos questionamentos, leituras e significados. A imagem 1 acima é um grande exemplo deste processo de redescobertas, sendo ponto alto para o início da discussão proposta: O primeiro olhar estrangeiro sobre o Brasil.

A obra acima, de Oscar Pereira da Silva, exhibe o primeiro encontro entre portugueses e indígenas no litoral sul da Bahia no dito “descobrimento” das terras brasileiras por Pedro Álvares Cabral em 1500. De um lado um olhar curioso, atento e preocupado dos indígenas acerca do desconhecido que estava se aproximando de suas terras, do outro um olhar etnocêntrico e com interesse dos europeus que mesmo antes de ancorar já tomaram as terras como suas atribuindo-lhe o nome de “Terra da Vera Cruz” (CAMINHA, 1500), a qual deveria existir há tempos, povoada por seus próprios habitantes e com uma cultura própria, não sendo assim “descoberta”, mas tomada posse pela perspicácia do colonizador europeu.

Desta forma, é pelo olhar do estrangeiro europeu que surgem os primeiros relatos acerca da imagem do país e com sua chegada, como aprendemos desde a infância, é que geralmente a história do Brasil passa a ser constada e contada. Posto isto, neste primeiro capítulo faz-se necessário analisar a historiografia da gênese do ser brasileiro a fim de compreender as origens de alguns estereótipos de “brasilidade” contidos em três produções cinematográficas estadunidenses com as participações da cantora e atriz Carmen Miranda e do personagem animado Zé Carioca que serão abordadas posteriormente nesta monografia.

1.1 – Das caravelas avista o Novo Mundo: O Brasil sob o olhar estrangeiro

Diante de diversas representações do ser brasileiro que observamos ao longo da vida reproduzidas pelo cinema hollywoodiano sob a perspectiva do estrangeiro, faz-nos indagar a respeito da origem e circunstâncias de tais representações e assim nos levando a refletir acerca dos primeiros relatos sobre o Brasil, oriundos de europeus para europeus sobre as novas terras. Com o primeiro documento escrito na história do país pelo escrivão da frota marítima de Cabral, se tem a descrição do primeiro olhar estrangeiro por meio da ótica do colonizador. Destinada ao rei D. Manuel I de Portugal, a carta de Pero Vaz de Caminha pretendia comunicar à realeza o “descobrimento” do novo lugar e também descrevê-lo, transmitindo desta maneira percepções que entraram para o imaginário estrangeiro e que se fortaleceram como estereótipos presentes ainda na imagem do brasileiro.

Conforme relata Caminha, na manhã de 22 de abril de 1500 de longe avistaram um monte alto com grandes arvoredos e aves que sobrevoavam as terras que viriam a ser o Brasil e logo (re) nomearam o território “recém-descoberto”, tomando posse do lugar antes mesmo de aportarem. Há séculos pesquisadores discutem se a chegada dos portugueses foi planejada e a viagem às Índias era apenas um pretexto para uma missão secreta de Cabral ou se de fato as correntes marítimas os trouxeram por acaso à costa brasileira (FAUSTO, 1995), entretanto, o fato é que aqui se instalaram e modificaram o modo de vida daqueles que já habitavam aos moldes de sua própria cultura, impondo esta como superior, nem ao menos reconhecendo como cultura a já existente no local. Neste primeiro olhar trocado entre portugueses e indígenas, ocorre um “choque de culturas” ao se depararem com o desconhecido, as duas visões opostas de compreensão de mundo confrontam-se em um contato inicial de estranheza, desta maneira:

Esse foi o primeiro efeito do encontro fatal que aqui se dera. Ao longo das praias brasileiras em 1500, se defrontaram, pasmos de se verem uns aos outros tal qual eram, a selvageria e a civilização. Suas concepções, não só diferentes, mas opostas, do mundo, da vida, da morte, do amor, se chocaram cruamente. Os navegantes, barbudos, hirsutos, fedentos de meses de navegação oceânica, escalavrados de feridas do escorbuto, olhavam em espanto, o que parecia ser a inocência e a beleza encarnadas. Os índios, vestidos da nudez emplumada, esplêndidos de vigor e beleza, tapando as ventas contra a pestilência, viam ainda mais pasmos, aqueles seres que saíam do mar (RIBEIRO, 1995, p. 44).

Do ponto de vista dos brancos, a imagem dos homens e mulheres com seus corpos despídos na praia eram de encher os olhos até então apenas pelo prazer de vê-los, entretanto apesar deste vislumbre intuíram que por este modo de viver, os nativos “eram vadios, vivendo uma vida inútil e sem prestando [...] como se neste mundo só lhes coubesse viver” (RIBEIRO, 1995, p. 45), e que como relata Caminha, o melhor fruto que poderiam tirar destas terras é

“salvar esta gente”, como se os índios estivessem nas terras apenas a espera de serem salvos através da catequização e da escravidão que estava a caminho. Por consequência desta percepção, a cultura, os costumes e o modo de vida dos indígenas foram prontamente vistos como inferior e incompreensível por seus hábitos “poucos civilizados” para o olhar estrangeiro, o qual com seus “modos civilizados” de usar vestimentas para cobrir seus corpos, com suas leis impostas por seu rei e com sua religião cristã se depararam com um povo “sem cultura”, “sem lei”, “sem vergonha” e “sem rei”, prontos para serem colonizados, “salvos” e civilizados.

Aos olhos dos nativos das terras, a chegada dos portugueses pode ter sido vista como uma invasão, considerando que em certas passagens do relato de Caminha, alguns indígenas logo prontificaram-se em apontar seus arcos e flechas para os desconhecidos. Como apenas existe na historiografia o lado descrito pelo invasor, não há como sabermos de fato o olhar dos índios, de como viram aquelas figuras que de longe vinham vestidos de uma maneira estranha, pois afinal “para que toda aquela roupa?”, temeriam eles também que suas florestas fossem desmatadas? Que suas aves fossem sumir aos poucos e seus rios fossem secar matando os peixes que os alimentavam? Que suas terras fossem tomadas de si? (RIBEIRO, 1995). Desta maneira, o colonizador “silencia a percepção” do outro, não permitindo que o índio seja o sujeito principal de sua própria história, ficando então a cargo dos olhares, julgamentos e opiniões do outro a caracterizá-los e fazendo existir apenas o olhar do estrangeiro que criou elementos que ainda repercutem na personalidade do brasileiro.

Pesquisadores da história do Brasil como Fausto (1995) e Ribeiro (1995), utilizam-se da argumentação de que os indígenas viram a chegada dos portugueses como um acontecimento espantoso, entretanto a visão mítica de mundo de alguns desses nativos fazia estes acreditarem que os europeus eram “xamãs” (pajés) que peregrinavam pela terra, curando, profetizando e falando de um lugar de abundância. Na imaginação dos nativos, isto era associado principalmente aos padres que iam de aldeia em aldeia ou que esta chegada poderia ser de gente enviada pelo “seu deus sol – Maíra” (RIBEIRO, 1995) que surgiram milagrosamente em grandes embarcações, entretanto, “os brancos eram ao mesmo tempo respeitados, temidos e odiados, como homens dotados de poderes especiais” (FAUSTO, 1995, p. 40).

Este primeiro encontro entre essas culturas com costumes distintos é visto primeiramente com curiosidade e em seguida desdobra-se em preconceito. O olhar é um sentindo que carrega bastante poder de discriminação, capaz de classificar e julgar sem ao menos que uma única palavra seja dita e por trás dele há valores, conceitos e concepções pré-existentes que contribuem para qualificar o que é visto. Logo, a identidade brasileira foi enquadrada pelo ser de fora, cujo trazia consigo um grande poder simbólico de colonizador que

se definiu desde o princípio como superior e civilizado estando em um patamar elevado capaz de nomear, classificar e definir o outro como incivilizados, inocentes e selvagens.

Com a carta de Caminha, o Brasil ganha uma espécie de “certidão de nascimento” que já vem carregada de rótulos advindos das percepções dos “recém-chegados” que foram diretamente enviadas e perpassadas no exterior criando na mente dos estrangeiros ideias preconcebidas do local e de seus habitantes. Podemos notar no relato do escrivão de Cabral que ao desembarcarem das navegações lançam olhares de diferentes interesses, como o olhar do clero interessado imediatamente na catequese, de levantar e firmar a cruz no lugar, outros olhando maravilhados com a figura das índias nuas, além dos olhares encantados pela graciosidade das riquezas naturais e belas paisagens da “Terra da Vera Cruz”.

Na carta é possível notar a ênfase que o remetente dá a alguns temas específicos observados no local que fazem recorrentes aparições em seu relato. Como já explanado anteriormente, o primeiro aspecto que se faz notável consiste na hierarquia do colonizador que “descobriu” as novas terras e julgou os nativos do lugar como inferiores, tudo isso levando em consideração aquilo que era importante para os interesses da Coroa Portuguesa, em vista que “o descobrimento do Brasil não provocou, nem de longe, o entusiasmo despertado pela chegada de Vasco da Gama à Índia. O Brasil aparece como uma terra cujas as possibilidades de exploração e contornos geográficos eram desconhecidos” (FAUSTO, 1995, p. 41), por isso, Caminha tenta descrever detalhadamente o que via para assim despertar a vontade e convencer seu rei a investir no que se podia tirar de proveito das terras e de seus habitantes.

A nudez, foi dentre as primeiras impressões registradas e caracterizada pelo estranhamento dos portugueses ao se depararem com os nativos, em vista que os recém-chegados não tinham esse hábito em sua cultura de viverem sem vestimentas com seus corpos expostos: “andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto” (CAMINHA, 1500, p. 3), esse teor de espanto ocorre por entrarem em contato com um povo de costumes distintos dos seus e do que tinham conhecimento. Seus corpos nus fazendo uso apenas de pinturas realizadas com pigmentos advindos de elementos naturais da terra e penas acima de suas cabeças, fertilizou a mente do estrangeiro que ficou maravilhado com os “bons corpos” dos nativos.

Em outros trechos, o escrivão destaca a nudez das índias que de tanto olharem para elas acabavam os próprios europeus não sentindo vergonha alguma por elas não se importarem de serem vistas por eles: “[...] ali andavam entre eles três ou quatro moças [...] bem gentis, com

cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos não tínhamos nenhuma vergonha” (CAMINHA, 1500, p. 4). A ausência de vergonha por parte das índias em deixarem os outros vê-las nuas os deixavam perplexos levando em consideração que eram cristãos e sua religião não permitia tamanho “pecado”, entretanto, logo esta visão da nudez despertaria nestes um desejo sexual, no entanto como observaram assim que chegaram, neste lugar não há pecado em estar despido, desta maneira “[...] a própria mulher indígena, de pela morena, lembrava a “moura encantada” – essa espécie de sereia das lendas e das tradições lusitanas. Sobretudo quando se banhava nos rios” (FREYRE, 2005, p. 10), conseqüentemente essa visão de encantamento acerca dos corpos das mulheres brasileiras e do forte interesse sexual acima da imagem delas ainda persiste sendo reproduzidas corriqueiramente em diversos filmes estrangeiros, alimentando cada vez mais essa imagem na mente do espectador, das mulheres de bons corpos que aproveitam as praias com seus “biquínis brasileiros”.

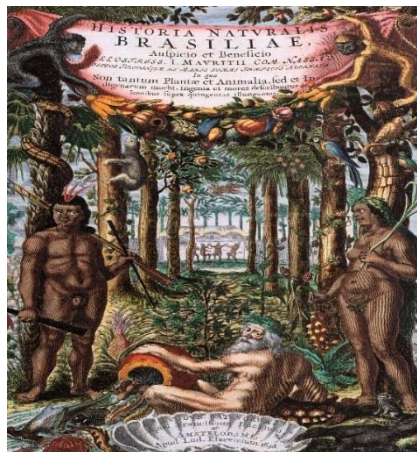
Outro fator preponderante destacado na carta é a surpresa dos europeus com a diversidade de fauna e flora local. Apesar de já terem vivenciado um século inteiro de contato com os trópicos em negócios na Índia e na África e com isso possuindo uma aptidão para a vida tropical (FREYRE, 2003), os portugueses mostraram um grande entusiasmo na presença do exotismo e da exuberância das variedades de espécies de animais, árvores, frutas, cores, formas e dos bons ares do clima da natureza tropical, além da grande extensão do território que a visão podia abarcar e da graciosidade das águas do lugar que “[...] querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem” (CAMINHA, 1500, p. 14). Tudo o que viram de mais exótico logo levaram uma amostra para o rei, desde os pássaros aos adereços como arco e flechas dos indígenas e até mesmo, os próprios índios foram levados para serem exibidos como objetos de conquistas nas cortes.

Embora de primeira instância e por anos seguintes o invasor não se deparar com pedras preciosas, como pérolas, rubis, ouro, apenas matas virgens e nativos (FREYRE, 2005), tendo isto, em suas tentativas iniciais de exploração prevaleceram “as atrações exóticas – índios, papagaios, araras [...] a ponto de alguns informantes, particularmente italianos, darem-lhe o nome de terra dos papagaios [...]” (FAUSTO, 1995), esta visão da “terra dos papagaios” perpetuou por séculos ao ponto de o Brasil ser representado por essa ave nas animações de Walt Disney, desta maneira o papagaio exótico se tornou uma espécie de símbolo nacional no exterior fazendo aparições tanto no cinema quanto nos quadrinhos tipificando não somente a fauna, mas o jeito de ser brasileiro que estava na mente dos estrangeiros em decorrência de relatos como estes dos tempos de colonização.

Essa visão de “paraíso” não foi retratada apenas por Caminha, entretanto muito do que se sabe sobre os primeiros anos do “descobrimento” advém de diversos relatos escritos por viajantes, cronistas, padres e jesuítas que vinham para o país e descreviam os elementos peculiares que encontravam nas terras. O deslumbramento dos estrangeiros ao se depararem com as cores exuberantes proporcionadas pelas riquezas naturais, as águas, a qualidade do ar, do clima temperado e a grande extensão do território, remontava a ideia de um “Jardim do Éden do Novo Mundo”, onde os índios viviam como Adão e Eva livres e inocentes no paraíso, sobrevivendo a base dos recursos que a terra lhes agraciava, logo os portugueses viram que poderiam começar uma nova “civilização”, interesse esse já presente na carta de Caminha.

Segundo a série documental “O Brasil no olhar dos viajantes”¹ (2014) esse imaginário de “paraíso” se faz por alguns fatores da vida nos trópicos, primeiramente em termos de clima, pois os europeus entravam em contato com um ambiente que saía do rigoroso inverno europeu e, é paraíso também porque a comida era abundante havendo uma diversidade alimentar de frutas, vegetais, peixes e animais. No frontispício da obra “*Historia Naturalis Brasiliae*”², é possível notar essa ideia de “paraíso” que habitava o imaginário europeu com uma abundância de animais, árvores, plantas, peixes, frutas e nativos que sobreviviam sem esforço algum por meio dos bens que a terra fornecia. A presença do homem branco ao centro remete a uma aura de Deus, não muito distante da visão de Caminha que afirma ao rei que os portugueses deveriam ser os “salvadores” dos nativos.

IMAGEM 2 – FRONTISPÍCIO COLORIDO DE HISTORIA NATURALIS BRASILIAE



Fonte: pt.wikipedia.org

¹ BRASIL no olhar dos viajantes. Ep. 2. Direção: João Carlos Fontoura. Produção: Tv Senado, 2014. (59m17s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9dpxixVWrQQ>. Acesso em: 21 de janeiro de 2019.

² Após ouvirem relatos no exterior de uma terra fértil e graciosa, o médico e naturalista Willem Piso, o botânico George Marcgrave e o artista Albert Eckhout desembarcam no Brasil e escrevem esta que é considerada a primeira grande obra científica sobre a colônia brasileira em 1648, apresenta um vasto inventário da exuberância da natureza tropical em suas 449 páginas, composta por diversas ilustrações de plantas, frutas e animais do Brasil e assim como os costumes indígenas. Livro completo disponível em: http://biblio.wdfiles.com/local--files/marcgrave-1648-historia/marcgrave_1648_historia.pdf. Acesso em: 21 de janeiro de 2019.

Na carta, Caminha não chega a retratar nenhum ato de violência, entretanto o que é dado grande importância concerne na ingenuidade dos nativos. Se aproveitando deste fator de não conhecerem o valor de mercado, os europeus praticaram o escambo por meio de trocas, onde “[...] os índios forneciam a madeira e, em menor escala, farinha de mandioca, trocadas por peças de tecido, facas, canivetes e quinquilharias, objetos de pouco valor para os portugueses” (FAUSTO, 1995, p. 42). Esse fator de curiosidade dos indígenas pelos objetos e modos diferentes trazidos pelos recém-chegados, levou os portugueses a acreditarem que eles não tinham religião, em vista que na primeira missa realizada no Brasil, como descreve o escrivão, alguns índios se acomodaram e acompanharam a celebração por vontade própria e até mesmo por repetirem muitos gestos e movimentos feitos na missa, vendo isso os portugueses aproveitaram para impor sua religião e ideologia. Tal curiosidade e o “choque de culturas” que se deu, pode ser observado abaixo na obra de Victor Meirelles:

IMAGEM 3 – PRIMEIRA MISSA NO BRASIL (1860)



Fonte: enciclopédia.itaucultural.org.br

A representação diferenciada de comportamentos perante a missa de indígenas e portugueses retratadas pelo artista, demonstra o encontro entre a vida “civilizada” e a vida “selvagem”, onde o homem branco com suas crenças e virtudes, ajoelham-se em um ato de respeito diante da cruz sobre o altar, enquanto os índios estão dispersos ao redor, sentados “sem modos” e até mesmo em cima de árvores esboçando curiosidade e estranhamento, entretanto assistem a missa passivamente.

Não tardou muito para essa visão de “paraíso” com habitantes, vistos em princípio como inocentes e bondosos, começar a ser “demonizada” com nativos capazes de devorar a carne humana em banquetes canibais. Os portugueses passaram a ver seus hábitos com abominação, onde “a antropofagia de comer seus inimigos em banquetes selvagens; a ruindade com que eram manipulados pelo demônio através de seus feiticeiros; a luxúria com que se amavam com a naturalidade de bichos; a preguiça de sua vida farta e inútil [...]” (RIBEIRO, 1995, p. 57),

simbolizando para os lusitanos, os nativos como gentes que viviam em atraso e como bichos lhos restando apenas a escravidão e o salvacionismo através da catequização.

1.2 – A construção de uma identidade nacional a partir do mito

Durante o processo de pesquisa para este trabalho notou-se que muito da historiografia brasileira carrega um forte desejo em compreender o sentido do que seria a identidade nacional, talvez esta ânsia em entender o nascimento ou a construção do que nos torna brasileiros remeta ao fato de nossa história começar a ser contada a partir do olhar do outro e através de seus relatos que buscamos identificar os elementos que nos tornam diferentes das demais nacionalidades, e assim nos vemos como uma nação única. Em decorrência disso, possivelmente as generalizações acerca do brasileiro reproduzidas pelo cinema estrangeiro acabam nos incomodando por corriqueiramente serem as mesmas representações. Entretanto, ao nos indagarmos sobre questões como essas, encontramos um denominador comum, o mito.

Na verdade a maneira mais correta seria tratá-lo no plural, não há apenas um, porém vários que o país carrega desde seu “berço”, o desembarque de Pedro Álvares Cabral com suas tropas nas terras que viria a ser a Bahia e a carta redigida por Caminha, faz desse momento o primeiro mito fundador do passado histórico, do jeito de ser e da nacionalidade do Brasil. Desta forma, a partir dele surgem outros mitos fundadores que repercutem na imagem do brasileiro mesmo com o passar dos tempos.

Por um lado, ao atentarmos apenas à palavra “mito”, a princípio associamos logo à mitologia grega, as fábulas de um tempo distante comumente sobre deuses, símbolos, heróis e seres fantásticos que nos deixam em dúvida a respeito de sua veracidade, se os acontecimentos retratados de fato existiram ou se não passam de utopias. Entretanto, isso faz surgir a dúvida do que de fato significa esta palavra, para o antropólogo brasileiro Everardo Rocha:

O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de "estar no mundo" ou as relações sociais (ROCHA, 1996, p. 3).

Como bem disse, é uma narrativa, porém não significa que qualquer narrativa, fala ou discurso se torne um mito, desta forma é necessário analisá-lo dentro de um grande labirinto, onde é preciso achar sua interpretação, pois não é uma narrativa objetiva e clara. Muitas áreas do conhecimento se empenharam em estudá-lo, porém, este é um grande desafio intelectual de difícil apreensão para aqueles que se propuseram a “decifrá-lo”, em vista que não discutem sobre ele com tanta clareza. Para os psicanalistas, o mito se interioriza no ser humano, sendo este produto do inconsciente coletivo que por sua vez é o lugar mais profundo da mente, no

qual se localiza a parte da humanidade em geral e do patrimônio existencial do ser, ou seja, onde é depositado toda a experiência coletiva vivenciada (ROCHA, 1996).

Do mesmo modo, o antropólogo social Claude Lévi-Strauss³ é um grande nome desta área que se dedicou a estudá-lo e chegou à conclusão de que o mito tem uma relação próxima com a linguagem e os elementos gramaticais e verbais deste quando combinados geram não só sentido, porém significados. Assim na perspectiva de Strauss, para analisar um mito deve-se levar em consideração três aspectos: “1) de que o mito pode ser dividido em unidades (mitemas), 2) de que existe uma dupla dimensão de leitura e 3) de que o mito está referenciado tanto a outros mitos quanto à sociedade [...]” (ROCHA, 1996, p. 38).

Trazendo esta teoria para nossa discussão, os “mitemas” seriam as unidades que compõem os mitos brasileiros, ao destrincharmos surgem os elementos de “brasilidade” que acabaram se tornando estereótipos – os quais serão analisados posteriormente – já a dupla dimensão de leitura, seus duplos sentidos, consiste primeiramente na visão de quem criou estes mitos, no caso os estrangeiros e assim como na visão dos próprios brasileiros acerca disso; e por fim, a referência a outros mitos, podemos citar como exemplo o mito do Brasil “paraíso”, onde este remete ao Éden bíblico; ou mesmo a construção da nossa sociedade, cuja também se reverbera em outros mitos. Posto isso, ressaltamos que esta é apenas a nossa interpretação de como seria na prática a perspectiva de Strauss e o mito também é isto, podem surgir diversas e infinitas respostas, pois ele “[...] não possui sólidos alicerces de definições. [...] Seu registro é o do imaginário. Seu poder é a sensação, a emoção, a dádiva. Sua possibilidade intelectual é o prazer da interpretação. E interpretação é jogo e não certeza” (ROCHA, 1996, p. 41).

É evidente que são muitos mitos fundadores sobre a história de nosso país, além do “paraíso”, do “tropical”, podemos estender as reflexões para o “mito das três raças” discutido por diversos pesquisadores ao longo da história do Brasil, como Roberto da Matta⁴ (1987) que trouxe a expressão “fábula das três raças” para argumentar a respeito do processo de miscigenação e construção do brasileiro, destacando a hierarquização que se deu durante a colonização que simultaneamente inferiorizava índios e negros ao branco europeu, porém:

[...] A idéia de fábula é sugestiva, mas talvez fosse mais preciso falarmos em mito das três raças. O conceito de mito sugere um ponto de origem, um centro a partir do qual se irradia a história mítica. A ideologia do Brasil-cadinho relata a epopéia das três raças que se fundem nos laboratórios das selvas tropicais. Como nas sociedades primitivas, ela é um mito cosmológico, e conta a origem do moderno Estado brasileiro, ponto de partida de toda uma cosmogonia que antecede a própria realidade [...] (ORTIZ, 1985, p. 38).

³STRAUSS, Claude Levi. Mito e Significado. Edições 70: Lisboa, 1978.

⁴DAMATTA, Roberto. Digressão: A Fábula das Três Raças ou o Problema do Racismo à Brasileira. In: Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social. Rocco: Rio de Janeiro, 1987. (p. 58 – 85).

Essa noção de “mito” garante que a sociedade e a cultura brasileira foram concebidas a partir das contribuições culturais de três povos: europeus; africanos; e indígenas. Como argumenta Ortiz (1985), a expressão “epopeia” remete a uma narrativa heroica e poetizada de uma “aventura épica” do cruzamento entre três “raças” nos interiores da “selva tropical”, assim acaba “suavizando” as reais circunstâncias da concepção da mestiçagem brasileira.

A partir disso, o “mito das três raças” de certa forma acaba diminuindo a soberania e a superioridade dos portugueses durante o processo de colonização das terras brasileiras, demonstrando então que a relação entre os povos ameríndios e africanos ocorreu de forma harmoniosa e assim estariam suas forças equilibradas na balança da colonização do país, porém percebemos que não há dúvidas quanto ao evidente desequilíbrio entre elas, onde a força do europeu foi a que mais pesou e prevaleceu na balança.

Na verdade, a relação entre índios e portugueses se deu de forma trágica, os indígenas foram expulsos das terras que ocupavam escravizados no início da colônia e milhares dos seus morreram vítimas de doenças trazidas pelos europeus que iam “[...] da cárie dental à bexiga, à coqueluche, à tuberculose e o sarampo [...]” (RIBEIRO, 1995, p. 47), foi primeiramente uma guerra biológica, pois não tinham defesa biológica para suportar e posteriormente acarretou na dizimação deles em guerras físicas pelas lutas de tomadas de terras e pela escravização.

Como afirma Fausto (1995), a palavra “catástrofe” é a mais pertinente para falar deste destino imposto a população indígena, em vista que eram cerca de 2 milhões de índios que habitavam o Brasil em tempos coloniais e este número decresceu acentuadamente com a extinção de muitos povos. Alguns anos após a chegada dos europeus em terras tupiniquins, foi a vez de várias etnias⁵ africanas terem o seu destino também forçado para sucumbir ao trabalho escravo até então desenvolvido pelos nativos, aos olhos dos portugueses:

Os negros trazidos da África tinham, de modo geral, uma cultura mais desenvolvida que a dos indígenas. Além disso, o negro se adaptava melhor aos trópicos. Ao contrário do índio ou do caboclo, que não suportava bem o rigor do sol. Em termos modernos, o negro era extrovertido (alegre, fácil, divertido, acomodaticio, confiante) e o índio um introvertido (triste, difícil, bisonho, relutante, desconfiado) (FREYRE, 2005, p. 35).

Entretanto, seria errôneo pensar que os negros aceitaram passivamente enquanto os índios se opuseram à escravidão. O indígena acabou não dando conta do trabalho extensivo imposto, pois pelos seus modos e costumes, realizavam apenas o trabalho necessário para sua subsistência, já o negro possuía uma capacidade produtiva maior com muitas habilidades, como na atividade açucareira, criação de gados, trabalho doméstico, etc. (FAUSTO, 1995). A relação

⁵De acordo com Hall, etnia é o “termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimento de “lugar” – que são partilhadas por um povo” (1999, p. 62).

dos portugueses com os negros também se deu de forma trágica, primeiro que os africanos foram desenraizados de seus países e atirados em multidões para os interiores de navios em condições precárias rumo a um lugar desconhecido para eles, além do mais, o trabalho escravo fazia com que ocorressem resistências por meio de fugas para os quilombos em busca de um refúgio para o martírio cotidiano, para mais, ainda eram “castigados”, palavra usada pelos portugueses para suavizar a agressão, por meio de fortes chibatadas de seus senhores.

IMAGEM 4 – FEITORES CORRIGINDO NEGROS (1834)



Fonte: lounge.obviousmag.org

Esta obra de Debret, exhibe um dos diversos momentos como estes que se sucederam durante a escravidão negra em terras brasileiras, os feitores eram os responsáveis em fiscalizar no campo o cultivo das terras e a obediência dos escravos, as punições se davam por motivos de embriaguez, roubo, fuga e preguiça, sendo que os castigos corriqueiros consistiam em uma “série de chicotadas que deixavam a vítima em lastimável estado durante algum tempo” (MATHIAS, 1968, p. 136).

Diante de alguns mitemas apresentados acima extraídos do “mito das raças”, é possível notar que de fato a construção da sociedade brasileira não se deu de maneira harmoniosa como remete as expressões “fábula” e “epopeia”, mas o que ainda permeia com este mito é a palavra “raça” como definidora de culturas, há muitas discussões sobre este assunto e nele muitos afirmam que “raça” não é um termo verídico, em vista que esta não é uma categoria genética ou biológica que seja comprovada cientificamente, pois como afirma Hall, se trata de uma categoria discursiva organizada nas formas de falar sobre o outro, utilizando discursos formados por “[...] um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. [...]” (1999, p. 62). Desta maneira, “raça” remete a um termo depreciativo que se apossa desses discursos vagos para distinguir socialmente um grupo de outro, o “mito das três raças” logo

mostra uma visão homogeneizada dos povos indígenas e africanos dando a entender que não existem diferenças entre os indivíduos que compõem ambos os povos, sendo tratados em uma totalidade e não em individualidade, camuflando assim suas características próprias e seus costumes, crenças, virtudes, etc. Embora este mito busque caracterizar a formação do povo brasileiro, não podemos deixar de refletir que mesmo o país sendo formado por meio da miscigenação proveniente entre portugueses, índios e negros, o quesito “raça” tende a pesar nos julgamentos rodeado de preconceitos, mostrando que a visão de superioridade do homem branco europeu em tempos do “descobrimento” ainda reflete para inferiorizar o outro.

Entretanto, é fato que são muitos os traços das culturas indígena e africana que contribuíram para a construção da cultura brasileira, como mostra Gilberto Freyre em “Casa Grande e Senzala” (2003), apesar do Brasil ser fruto de uma sociedade patriarcal, agrária, escravista e mestiça, tem como herança também muitos costumes e elementos culturais de ambos, como por exemplo os numerosos vocábulos tanto indígenas quanto africanos que ainda permanecem em nossa língua: só para citar, dos índios, temos “arapuca”, “sapecca”, “pipoca”, “caipira” e etc.; dos negros temos palavras como “moleque”, “berimbau”, “quindim”, “iaiá”, “ioiô”, “cafuné” e etc.; ainda há termos de linguagem infantil que as amas-de-leite que cuidavam das crianças “adocicavam”, como “dodói”, “papato”, “neném”, “au-au”, “pipi”, etc. Assim, o idioma falado no Brasil carrega muitos traços da língua portuguesa, ameríndia e africana. Palavras e expressões como estas que também se fazem presentes em sambas e marchinhas de Carmen Miranda e até mesmo de sua irmã, Aurora Miranda, além das canções interpretadas por Zé Carioca nos filmes de Walt Disney, demonstram em suas letras a miscigenação também linguística que faz parte da construção do ser brasileiro.

Quando se fala em contribuições como essas destes povos para o Brasil, muitas presentes em Carmen e Zé, logo a questão de identidade nacional deve ser colocada em jogo, pois ela ainda é constantemente debatida sobre sua origem, sobre o que a difere das demais nações, e etc. Para Ortiz, ela é uma “entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência. Ela não se situa junto à concretude do presente, mas se desvenda enquanto virtualidade, isto é, como projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam” (1985, p. 138). Já para Hall (1999), a identidade nacional é formada e transformada no interior da representação dos sistemas culturais que nos rodeiam, sendo definida historicamente e não biologicamente. Desta maneira, símbolos, mitos e memórias são agregados neste processo e como resultado tem-se a “brasilidade” que transmite “ser brasileiro”. Durante os anos de 1920 e 1930, surge um sentimento de busca por uma identidade nacional que represente o sentido de

nação tanto para os brasileiros quanto para o exterior, esse teor de cultura nacional, como argumenta Hall (1999), é um discurso de construção de sentidos que influencia e organiza não somente nossas ações, mas até mesmo a concepção que temos de nós mesmos, onde ao:

[...] produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam o presente com o seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional” é uma “comunidade imaginada” (HALL, 1999, p. 51).

Logo, o que difere uma nação da outra seria na forma diferente pelas quais são imaginadas e as narrativas que dela são surgidas, para isto, Hall aponta as histórias, a literatura e as mídias, como por exemplo o cinema estrangeiro, que exibem histórias, imagens, cenários, símbolos, etc. que “simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” (1999, p. 52), podendo disso surgir histórias inventadas que ocultam comportamentos, valores e normas da realidade do ser representado por meio da repetição dos mesmos elementos.

Destas narrativas da cultura nacional também existe o “mito fundacional”, que segundo Hall (1999), é um história que situa a origem da nação e seu caráter nacional no passado não do tempo real, mas do tempo “mítico” que produzem narrativas com uma história alternativa que precede ao rompimento dos tempos de colonização do país, assim como o “paraíso” que era imaginada a vida dos nativos habitantes das terras brasileiras antes da chegada dos portugueses.

Dado o exposto, a vontade em externar essa identidade brasileira durante os anos 30 e o surgimento da baiana estilizada de Carmen Miranda, trazem “mitemas” que alimentam as representações do brasileiro exibidas no cinema hollywoodiano. A própria Carmen se torna um “mito da brasilidade” por manter sua imagem carregada de elementos identificáveis de uma identidade brasileira que foi se reproduzindo ano após ano, onde mesmo depois de sua morte há exatos 64 anos, sua figura ainda permanece atrelada a um símbolo nacional nos dias de hoje, sendo lembrada não somente no Brasil, porém no exterior como por exemplo, em várias referências a ela em produções cinematográficas posteriores a sua morte.

Carmen se fortaleceu como mito brasileiro devido a “aprovação estrangeira e o grande destaque que ganhara em níveis internacionais, de uma forma ou de outra, dava uma visibilidade jamais tida por um “produto brasileiro” [...]” (MACEDO, 2011, p. 33), pois representava com seus signos toda a exuberância tropical, o exotismo da mulher brasileira, também da América latina, e o samba. Assim, há muitas narrativas míticas que cercam a identidade brasileira, falar em mito remete à histórias fantasiosas, mas não significa que sejam mentiras, pois de fato os

elementos que as constituem existem, entretanto nem todos os mitos podem ser totalmente verdadeiros, o que não significa que ele não tenha valor podendo tanger para um lado positivo ou negativo.

1.3 - A busca pelo nacional e a “lady do chapéu tutti-frutti”

A questão do nacionalismo é algo recorrente nos debates sobre a cultura brasileira que no decorrer dos tempos, diferentes linguagens, dentro de suas especificidades, desenvolveram uma materialização de identidade nacional, e no campo das artes não se deu de forma diferente. Situando nossa abordagem na primeira metade do século XX, com o surgimento do espaço moderno brasileiro ocorre uma espécie de revisão da cultura nacional que enquanto herdeira de outras culturas, almejava encontrar suas particularidades para assim solucionar “a ambiguidade fundamental: a de sermos um país latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas” (ZILIO, 1997, p. 47 apud CÂNDIDO, 1965, p. 117).

IMAGEM 5 – TROPICAL (1917)



Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br

A obra acima, “Tropical” (1917), é uma das 53 obras expostas por Anita Malfatti na “Exposição de Pintura Moderna” realizada em 1917, onde já dava indícios de uma arte moderna livre das técnicas acadêmicas e sobretudo evidenciava a temática brasileira tropical com uma exaltação do nacional tanto culturalmente quanto etnicamente. Ao nos depararmos com esta obra, notamos que a mulher retratada é uma típica brasileira que faz uma alusão à miscigenação entre índios, brancos e negros na formação do povo brasileiro, além disso, o cesto de frutas carregado por ela, à vegetação nativa ao fundo e a utilização das cores em tons amarelados, ressaltam a tropicalidade do país e o trabalho no campo que em contexto socioeconômico, ainda permanecia o trabalho agrário, porém caminhava para a modernização com surgimento da industrialização (ZILIO, 1997).

O surgimento da arte moderna no Brasil é questionável, porém, a exposição de Anita foi um fator significativo para o movimento que eclodiria somente em 1922 e fortificaria a busca por uma identidade cultural brasileira e bem como uma identidade da arte brasileira, com a ambição não sendo outra “[...] senão criar um estilo e, conseqüentemente, ser capaz de expressar globalmente o universo simbólico brasileiro [...] das fontes formadoras da nossa cultura sem perder de vista as inovações [...] dos principais centros europeus [...]” (ZILIO, 1997, p. 16). Desta forma, os manifestos escritos por Oswald de Andrade e os movimentos “Pau-Brasil” e “Antropofágico” de Tarsila do Amaral e posteriormente o desdobramento de sua pintura para uma temática de cunho social, mostram a preocupação e o intuito dos modernistas de definir e firmar uma cultura genuinamente brasileira que percebesse e refletisse sobre as manifestações locais e populares (BOZZANO, FRENDA, GUSMÃO, 2013, p. 303). Nas obras abaixo, é notável a presença de elementos brasileiros e oníricos incorporados por Tarsila:

IMAGEM 6 – A CUCA (1924)



Fonte: enciclopédia.itaucultural.org.br

IMAGEM 7 – ABAPORU (1928)



Fonte: enciclopédia.itaucultural.org.br

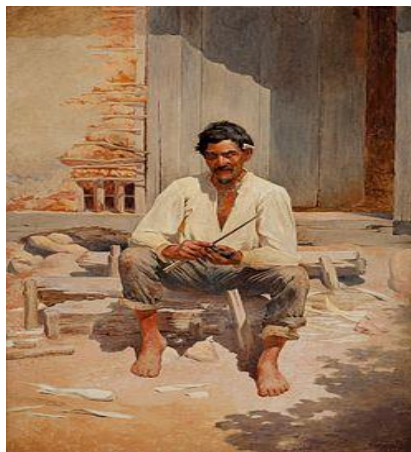
Em “A Cuca”, Tarsila apresenta uma representação de “brasilidade folclórica” com “um bicho esquisito, no mato com um sapo, um tatu e outro bicho inventado”⁶ como a artista descreveu em carta a sua filha contando que estava fazendo uns quadros “bem brasileiros”. Da lenda da velha em forma de jacaré que assombrava o imaginário das crianças à metáfora do “homem que come gente”, Tarsila demonstrou a influência Surrealista e incluiu a mitologia brasileira que penetra nos mitos de seus habitantes com um teor simbólico, não somente das lendas e superstições heranças da miscigenação, porém dos mitos dos índios canibais na época da chegada dos portugueses ao Brasil. Assim como, as cores utilizadas em ambas por Tarsila, igualmente na obra de Anita Malfatti, demonstram o tropical do país e até enaltecem o nacional.

⁶Trecho disponível no site oficial dedicado a artista, em: <http://tarsiladoamaral.com.br/cuca-de-tarsila-do-amaral-na-exposicao-jardin-infini-no-centre-pompidou-metz/>. Acesso em 27 de fev. de 2019.

Neste processo de nacionalismo, o brasileiro passa a ser um tema recorrente tanto nas artes plásticas quanto na literatura modernista. Na investigação do homem brasileiro surgem os heróis brasileiros literários como “Macunaíma” de Mário de Andrade que trazem tipificações como “preguiça”, “malandragem” e “mulherengo” que beira ao mítico fazendo referências de maneira metafórica ao “mito das três raças”, onde “o herói de nossa gente”, nascido negro, se transforma milagrosamente em um homem branco, loiro, de olhos azuis e seus dois irmãos em índio e outro negro ao banharem-se em uma água encantada. Desse modo, Mário de Andrade retrata uma “cultura brasileira não-letrada, cultura em que se inseriam indígenas, caipiras, sertanejos, negros, mulatos, cafuzos e brancos que viviam, também, entre a técnica e a magia” (SCHWARCZ, 1995, p. 6).

Outros heróis brasileiros como “Jeca Tatu” de Monteiro Lobato e a figura de “Antônio Conselheiro” em “Os Sertões” de Euclides da Cunha, retratam as realidades sociais do brasileiro caipira e sertanejo diferentes dos grandes centros do país, assim como retratava o artista Almeida Junior já no século XIX mesmo com a tradição acadêmica vigente, demonstrava preocupação em retratar a realidade do ser brasileiro, até então uma temática regional incomum na arte brasileira:

IMAGEM 8 – CAIPIRA PICANDO FUMO (1893)



Fonte: enciclopédia.itaucultural.org.br

Em “Caipira picando fumo”, é retratada uma cena de um homem do campo “sentado em frente de sua casa de pau a pique, picando um pedaço de fumo de rolo para fazer cigarro, o homem retratado é simples, de pés descalços no chão [...] roupa suja da terra do trabalho, a pele enrugada e queimada do sol com a casa precisando de reparos” (BOZZANO, FREND, GUSMÃO, 2013, p. 298), além da representação de uma luz tropical que dá luminosidade no caipira. Tal preocupação de Almeida Junior em retratar o ser brasileiro em seu meio social, também se encontra nos modernistas no século seguinte, neste contexto, o homem brasileiro de

Cândido Portinari é representado como simples, trabalhador, mestiço e até miserável pelas mazelas de sua vida dura, como exibe a figura a seguir de “Os retirantes”:

IMAGEM 9 – OS RETIRANTES (1944)



Fonte: enciclopédia.itaulcultural.org.br

Representando o brasileiro com as questões sociais em que se encontravam, Portinari apresenta a miscigenação brasileira com uma carga de dramaticidade, sofrimento e tragédia da realidade de trabalhadores rurais e vítimas das secas e da fome nos sertões brasileiros (BOZZANO, FRENDIA, GUSMÃO, 2013). Com um tom sombrio presente nos elementos da composição, como as cores escuras, os urubus em busca de carniça, os ossos espalhados pelo chão, as crianças - uma aparentemente com barriga d'água - desnutridas assim como os demais membros da família com uma expressão vazia, porém de forte apelo ao espectador, tentam fugir da extrema pobreza em busca de uma condição melhor de vida. Enquanto os principais centros do país se modernizavam com o surgimento de indústrias, o sertão era o cenário da escassez, assim, em “Os retirantes”, podemos perceber que o mito do país tropical, alegre e festivo acaba tomando uma parte pelo todo, onde a realidade de uns não é a mesma de outros.

Voltando aos desejos modernistas de buscar as raízes nacionais, o movimento firmado na Semana de Arte Moderna de 1922 que apesar de não ter agradado ao público de primeira instância, foi um forte estímulo para a formação da identidade brasileira nas décadas de 1930 e 1940. No período do Estado Novo⁷ os padrões do consumo se modificaram no Brasil e o “*American way of life*”⁸ introduziu as expressões de vida norte-americanas no país e é neste período que a cultura de massa e as mídias como cinema, rádio e histórias em quadrinhos passam a disseminar o jeito de ser brasileiro como são refletidos na imagem da cantora Carmen

⁷Regime político brasileiro fundado por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937 que vigorou até 31 de janeiro de 1946, caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo, anticomunismo e autoritarismo.

⁸Estilo de vida americano – alcance da felicidade por meio do consumo de produtos industrializados, de mídias a produtos alimentícios.

Miranda e do personagem Zé Carioca. O nacionalismo getulista com estratégias para uma soberania nacional e fortalecimento de um país moderno, voltou-se para a valorização dos símbolos nacionais que exportasse a identidade do país para o estrangeiro, assim, neste período:

O Brasil respirava nacionalismo, o momento pertencia à música popular brasileira, e o samba era o ritmo nacional por excelência – produzido por brancos e negros, e encantando homens e mulheres, ricos e pobres, jovens e velhos. Em 1937, o governo Vargas (sempre ele) passava um decreto facilitando a abertura de estações de rádio no país inteiro e estimulando a instalação de serviços de alto-falantes nas praças de cidades que não tivessem uma emissora. Era a música brasileira abrindo passagem. E a turma que produzia essa música não parava de crescer (CASTRO, 2005, p. 159).

Com o Estado Novo, as noções de nacional e mestiçagem compõem a mistura necessária para a criação de símbolos brasileiros que representam a identidade do país, desta forma, o samba, como citado acima, foi um dos principais fatores nesse processo. De origem africana, era manifestado por negros e mestiços que saíram da Bahia e se instalaram em “cortiços” no Rio de Janeiro (DINIZ, 2006) e com a ditadura de Vargas, foi “da repressão à exaltação, de “dança de preto” a canção brasileira de exportação, o samba passou por percursos variados até se transformar em “produto genuinamente nacional” (SCHWARCZ, 1995, p. 7).

IMAGEM 10 – SAMBA (1925)



Fonte: enciclopédia.itaucultural.org.br

A representação do samba por Di Cavalcanti como exhibe a imagem acima, simboliza os preceitos modernistas de valorização do nacional, não somente pela presença de negros e mestiços na composição, entretanto por reconhecer o ritmo como elemento constituinte de sua identidade. Além do mais, não passando despercebido, na obra há uma clara sensualidade da mulher brasileira com o destaque que as duas figuras femininas tem ao centro da composição com um dos seios à mostra, isto acontece pois a mulher era o tema preferido do artista, para ele “a mulata era um símbolo do Brasil” (OLIVEIRA, PEREIRA, LUZ, 2008 p. 118 apud LEITE, 1998 p. 162). Na cena retratada há apenas um instrumento musical utilizado, entretanto, o ritmo agrega instrumentos africanos como atabaque e agogô, chocalhos e tambores indígenas, e o

violão e o pandeiro dos portugueses (DINIZ, 2006), assim, a musicalidade brasileira também é miscigenada e como afirma Schwarcz (1995), “o samba é mestiço e o mestiço vira nacional”.

Com a aceitação do samba na década de 1920 e entronizado como sendo a música brasileira na década de 1930, o ritmo sai da marginalidade e vai para as ruas através do rádio, do cinema e dos desfiles de carnaval, com suas novas variações: o samba-canção, o sambachoro, o samba de breque; além das marchinhas, emboladas e batucadas (CASTRO, 2005). Neste contexto, surgem diversos interpretes que mesmo não sendo cariocas, conseguiam incorporar a malandragem dos morros e cantar o popular, assim ficaram conhecidos como “A era de Ouro do Rádio”. Já nos anos de 1940, o samba se torna sinônimo de brasileiro e conquista sucesso internacionalmente, com a fama do ritmo “o mundo inteiro vê o Brasil como berço do carnaval e do samba (sem falar do futebol, claro!)” (DINIZ, 2006, p. 17).

Em meio a essa busca de afirmação das raízes do nacional, Carmen Miranda desponta como uma grande interprete do samba no rádio brasileiro, nos fins dos anos 20 e durante toda a década de 30 se tornou a mulher mais admirada do país e ganhou nos jornais os títulos de “rainha do disco” e “maior expressão da nossa música popular” (CASTRO, 2005). Assim, já sendo uma artista consagrada no Brasil, lança sua baiana estilizada – que será discutida posteriormente –, e com uma lei de Vargas que obrigava os cassinos a levar artistas nacionais em número equivalente aos artistas estrangeiros que integravam a programação (CASTRO, 2005), Carmen se torna uma grande performer dos palcos e logo uma expressão da modernidade que o país estava vivenciando, além de símbolo de identidade brasileira.

Desta maneira, a visão nacionalista dos modernista e posteriormente de Getúlio Vargas também estava contida em Carmen Miranda por meio dos elementos de identidade nacional unificados em seus sambas e filmes que enalteciam as coisas da terra, onde a própria mídia brasileira construiu a imagem da cantora como uma representação do Brasil moderno (MACEDO, 2014). Pouco depois, com sua partida para os Estados Unidos passa “a ser chamada de a “Embaixatriz do Samba”, era então “a cantora do *it* verde e amarelo” e tinha um novo compromisso com a nação, seria responsável por levar o samba, a música nacional, à terra de Tio Sam” (MACEDO, 2014, p. 4). Em Hollywood, a “lady do chapéu tutti-frutti” levou o ritmo nacional para o exterior, porém, não sem antes ter sua imagem estereotipada pelas mídias estadunidenses como a baiana exótica, tropical e exuberante (MECEDO, 2014), abrindo caminho para uma outra representação do ser brasileiro, agora um malandro tipificado na imagem do papagaio Zé Carioca.

2. O “CHICA CHICA BOOM CHIC” DO JEITINHO BRASILEIRO NO CINEMA HOLLYWOODIANO

2.1 – O que é que a Baiana tem? O Nascimento da Pequena Notável

Em um contexto de altos índices de analfabetismo, temendo a fome e uma possível guerra em decorrência do assassinato do rei de Portugal, os habitantes do país não viam outra chance a não ser migrar para o Brasil. Assim nasceu neste momento conturbado, a cantora e atriz Carmen Miranda no dia 09 de fevereiro de 1909, no município de Marco de Canavezes. Meses depois de seu nascimento, seu pai José Maria Pinto da Cunha e seu tio Amaro partiram primeiro a fim de estabelecerem – se no país para assim mudarem de vez com as crianças. Sendo assim, em dezembro de 1909, aos dez meses de idade, Carmen chega ao Brasil com sua mãe, Maria Emilia de Barros Miranda, e sua irmã Olinda, de dois anos.

Segundo Castro (2005), para o sustento da família, Seu José abriu uma barbearia e Dona Maria lavava roupa e preparava marmitas para fora. Tiveram seis filhos: Olinda; Carmen; Amaro; Cecília; Aurora e Oscar, sendo as duas primeiras nascidas em Portugal e os demais no Brasil. “Carmen” é um apelido dado a menina por seu tio Amaro, seu nome verdadeiro é Maria do Carmo Miranda da Cunha, ela foi a única dos filhos a concluir o ginásio aos 14 anos em um colégio de freiras e após isso chegou a trabalhar em um ateliê de chapéus e ajudava a mãe a preparar as marmitas para os seus clientes, enquanto fazia essas atividades ficava cantando e até que um dos clientes a ouviu e levou-a até Josué de Barros que era um músico e compositor. Josué, logo percebeu seu “*it*” “no jeito de cantar: visual, interpretativo, cheio de ademances vocais e um jogo de mãos e braços – mas com firmeza de cantora, uma musicalidade natural e uma impecável afinação” (CASTRO, 2005, p. 39).

A marchinha “Pra você gostar de mim”, que acabou popularmente conhecida como “Taí”, despontou sua carreira tornando-se uma das músicas mais tocadas do carnaval de 1930. Sua carreira pode ser dividida em duas fases⁹: A primeira, no Brasil de 1929 à 1939, dos 20 aos 29 anos, gravou 270 sambas e marchinhas (que no geral corresponde a 281 gravações oficiais no Brasil), participou de 6 filmes nacionais e realizou diversas excursões pelo país e pela Argentina, com o sucesso logo se tornou a interprete brasileira mais importante dos anos 1930, reconhecida em toda a América Latina. Neste período, Carmen Miranda foi a maior estrela do disco, do rádio, do cinema, dos palcos e dos cassinos brasileiros sendo recordista de gravações,

⁹Informação obtida no documentário “A Embaixatriz do Samba”. Direção: Cristina Fonseca. Produção: TV Cultura, 1991. (72m19s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0IMCfQpeMIQ>. Acesso em 21 de fev. de 2019.

vendas, cachês e salários (CASTRO, 2005). Já a segunda fase, refere-se a sua carreira nos Estados Unidos, de 1939 a 1955, dos 29 aos 46 anos, participou de 14 filmes hollywoodianos, gravou 32 discos e o grande sucesso que tinha no Brasil se repetiu no estrangeiro em questão de poucas semanas após sua chegada, o teatro, o cinema, o rádio, os discos, os nightclubs, as capas de revistas, os anúncios de publicidade e as vitrines de grandes lojas a queriam (CASTRO, 2005). Além de diversos shows realizados pela Europa, Carmen Miranda divulgou a música brasileira como só a Bossa Nova faria 20 anos depois, ela foi uma das poucas personalidades nacionais de grande fama internacional, se tornando deste modo, a brasileira mais famosa do século XX (CASTRO, 2005).

IMAGEM 11 – A ESTRELA BRASILEIRA MAIS NOTÁVEL DO SÉCULO XX



Fonte: lounge.obviousmag.org

Voltando a sua fase no Brasil, Carmen sempre sonhara em ser atriz antes mesmo de se descobrir cantora, só que o fato da carreira musical ter acontecido primeiro, conseqüentemente a tornou conhecida, querida no país e logo convidada a participar de produções cinematográficas que tinham no roteiro o intuito de lançar as marchinhas para o próximo carnaval e assim pouco importava a história dos personagens. Neste contexto, a trilogia de filmes de frutas “Banana da Terra (1939), “Laranja da China” (1940) e “Abacaxi Azul” (1944), além dos “Alôs, Alôs” com “Alô, Alô, Brasil” (1935); “Alô, Alô, Carnaval!” (1935) – expressão inspirada nas rádios brasileiras - traziam filmes com o sentido de “gênero nacional” que identificava o Brasil como um paraíso tropical, paradisíaco, carnavalesco, festivo e do samba, visão esta que não tardou em se repetir nas películas estrangeiras acerca do país (MACEDO, 2011).

No Brasil, participou de seis desses filmes carnavalescos, sendo o último intitulado “Banana da Terra”, lançado em 1939, no qual Carmen apresentou ao público o samba “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi e inaugurou sua baiana estilizada. Para este número

musical, ela surge pela primeira vez caracterizada como uma baiana estilizada, com detalhes próprios: uma saia longa, porém mais justa ao corpo, uma blusa curta que mostravam sua barriga e seus ombros, plataformas altas, bijuterias, uma cesta com frutas da terra em sua cabeça, representando os quitutes que as baianas vendiam carregados sobre suas cabeças em uma cesta nas ruas do Rio de Janeiro e Salvador, além de vários balangandãs¹⁰, como descreve:

A baiana de *Banana da Terra* foi a primeira de Carmen e uma criação dela própria, seguindo o figurino da letra de Caymmi. E o que é que essa baiana tinha? Tudo da letra dizia, mas foram os toques pessoais de Carmen que fizeram a diferença. O turbante ainda era modesto para os padrões futuros – a cestinha, menor que um tamborim -, mas já levava apliques de pérolas e pedras. Os brincos, enormes, eram duas argolas de contas. O xale era de renda, com fios dourados, disparando uma profusão de brilhos para a câmera. A bata e a saia eram de cetim, em listras verdes, douradas e vermelho-fúcsia – Carmen intuitivamente atenta para as cores que fotografassem bem em preto-e-branco. A bata, muito sensual, deixava entrever os ombros e o estômago (mas não o umbigo) e quase desaparecia sob a gargantilha dourada, com colares de contas graúdas e a torrente de balangandãs: rosários, correntes e bolotas “de ouro” como usadas pelas grandes negras baianas – sim, porque essa era uma roupa de festa, não para vender mungunzá na esquina. A saia, por sua vez, dispensava as anáguas e tinha um caimento natural até o chão, escondendo as plataformas e emprestando a Carmen uma silhueta mais esguia (CASTRO, 2005, p. 172).

Com este filme, a cantora debutou o costume que nunca mais abandonaria, conservou a baiana estilizada que estaria presente em todas as suas performances tanto nos palcos quanto nos filmes, onde tal personagem se tornou como uma espécie de segunda pele de Carmen que se fixou na mente das pessoas e mesmo anos após sua morte, estes símbolos são automaticamente associados à sua imagem.

IMAGEM 12 – PRIMEIRA APARIÇÃO DE CARMEN COMO BAIANA ESTILIZADA



Fonte: www.wikipedia.org

Em “O que é que a baiana tem?”, Carmen apresenta uma dinâmica que lista em cada verso os predicados que a baiana detém, como “torso de seda”, “brincos de ouro”, “correntes

¹⁰“Eram pincas de figas e amuletos feitos de metais nobres, lavrados por finos ourives, e de qualquer objeto de ferro, madeira ou osso que representassem um pedido ao santo ou o pagamento de uma promessa” (CASTRO, 2005, p. 170).

de ouro”, “pano-da-costa”, “bata rendada”, “saia rodada”, “pulseira de ouro”, “saia engomada”, “sandália enfeitada” e “graça como ninguém”, simbolizando a busca de identificação dos elementos que caracterizam o nacional, onde neste contexto o empenho e o interesse em firmar uma identidade brasileira se daria ao descobrir as particularidades que o Brasil possui e que o diferencia das outras nações.

A baiana, neste caso, além de apresentar seus atributos como nacionais, também acaba diferenciando a mulher brasileira das demais mulheres do mundo, como exibe Carmen no filme “Banana da Terra”, enquanto interpreta o samba “como num jogo de adivinhas infantil, “O que é o que é?”, esse corpo identitário vai sendo construído como um prazer lúdico e infantilizado” (MACEDO, 2011, p. 25 apud SOUZA, 2004, p.81), onde ela toda orgulhosa vai mostrando ao espectador todos os símbolos que a baiana possui, além disso apresenta toda uma ginga ao cantar e dançar o samba enaltecendo de algo tipicamente brasileiro, “assim, o desejo brasileiro da naturalização de “uma” das projeções da baiana refletia seu próprio anseio da busca por uma identidade nacional” (MACEDO, 2011, p. 25 apud SOUZA, 2004, p.80).

A “Pequena Notável”, apelido dado a ela pelo locutor Cesar Ladeira em 1934, viu sua vida mudar em 1939 quando aceitou o convite do empresário Lee Shubert e assinou o contrato para fazer parte de uma revista musical na *Broadway*, chamada “*Streets of Paris*”, porém não sem antes fazer questão de ser acompanhada no ato por uma orquestra brasileira que dominasse o idioma do samba (CASTRO, 2005) para que este não fosse estereotipado como rumba pelos músicos americanos, assim convidou o grupo brasileiro “Bando da Lua”¹¹ que passou a acompanhá-la tanto na *Broadway* quanto em todas as suas apresentações no exterior.

IMAGEM 13 – A BATUCADA BRASILEIRA DE CARMEN MIRANDA E BANDO DA LUA



Fonte: lounge.obviousmag.org

¹¹Integrantes: Stenio Ozorio (cavaquista); Ivo Astolfi (banjista); Armando Ozorio (violonista); Oswaldo Eboli (pandeirista); Affonso Ozorio (ritmista); Helio Jordão Pereira (violonista); Aloysio de Oliveira (violonista/cantor)

Em “*Streets of Paris*”, sua imagem e suas performances no musical chamaram a atenção dos críticos que lá estavam e “os que viraram para olhá-la o faziam pelo exotismo das roupas e dos sapatos ou pela beleza de sua figura” (CASTRO, 2005, p. 209), com isso ganhando o apelido “*The Brazilian Bombshell*” (“A granada brasileira”), do jornalista americano Earl Wilson, do *Daily News*. Com seu nome correndo pelas ruas da cidade estrangeira, logo chegaram as propostas para participar de filmes em Tecnicolor¹², ao todo foram 14 filmes, onde praticamente assumia o papel cômico e possuindo números musicais de suas canções, sendo isto fruto de uma ação diplomática estadunidense criada durante a Segunda Guerra Mundial. Carmen deu adeus a batucada em 05 de agosto de 1955 aos 46 anos de idade, vítima de um infarto em decorrência de muitos anos de uso de soníferos e estimulantes, dos quais se tornou refém.

2.2 – “Saludos Amigos!” A Política da Boa Vizinhança de Hollywood

Com a Segunda Guerra Mundial já acontecendo há um ano, um milionário de Nova York chamado Nelson Rockefeller, criou um documento e entregou ao presidente Franklin Delano Roosevelt, propondo medidas para “estimular a prosperidade” (CASTRO, 2005) com os países das Américas Central e do Sul, a fim de fortalecer os laços e não perder aliados de seu continente para a Alemanha nazista, além de almejar a conquista do mercado sul-americano para suprir a perda do mercado Europeu em decorrência da guerra. Roosevelt aprovou a proposta do milionário, autorizou a criação do órgão “Escritório do Coordenador de Negócios Interamericanos” e o nomeou como o coordenador deste local que ficou mais conhecido como “Birô”, com o objetivo de estimular os negócios comerciais.

De acordo com Castro (2005), Rockefeller era um homem ligado as áreas das artes, logo virou sua atenção para elas e para a cultura, desta forma, dividiu o Birô em outros departamentos, dentre eles o “Departamento de Cinema”, cujo convenceu os estúdios a produzir filmes com temática “latina” para atrair a simpatia e conquistar os mercados de Cuba, México, Argentina e Brasil. Assim, esta ação diplomática dos EUA voltada para as Américas Central e do Sul, ficou conhecida como “Política da Boa Vizinhança”. Faz-se necessário notar que tal medida é fruto da estetização da política, onde um país considerado como uma grande potência “vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos” (BENJAMIN, 1955, p. 13), ou seja, a Política da Boa Vizinhança com os seus interesses estreitamente mercadológicos, vê no cinema uma ferramenta propagandística de

¹²Técnica da tricromia, a qual consistia na justaposição das três cores básicas sobre a película, realçando as cores das cenas. Criado por Herbert Kalmus e sua esposa Natalie (CASTRO, 2005, p. 261).

reprodução em massa com grande alcance para conseguir seus interesses, capaz de atrair a atenção das massas da América Central e do Sul, mostrando na tela grande, imagens e representações destes países que julgam ser a expressão verdadeira da natureza dos mesmos, mas claramente não a dos seus direitos como diz Benjamin, pois como o objetivo é apenas atrair as massas, pouco importa se estas imagens mostradas condizem com a realidade dos sujeitos que vivem nestes países:

De 1942 a 1945, eles produziram toda espécie de material institucional, educativo e de propaganda [...], para a distribuição não só na América Latina, mas também na Europa: documentários, curtas e longas-metragens, cinejornais, filmes técnicos, desenhos animados, etc. [...]. Destinava-se a telas improvisadas em quarteis, navios, fábricas, escolas, escritórios, hospitais, clubes, igrejas ou estádios, para platéias capazes de absorver imediatamente as suas informações [...] (CASTRO, 2005, p. 335).

Diante disso, o cinema se torna um meio capaz de influenciar no imaginário estrangeiro devido a repetição da representação de determinadas imagens generalizadas sobre os países sul-americanos, imagens estas que eram para atrair seus “amigos”, mas que acabaram bem como persuadindo os próprios americanos a acreditar que de fato aquela representação na grande tela é a verdadeira dos sujeitos dos países retratados. Os Estados Unidos também apostaram em ganhar a simpatia dos vizinhos colocando os nomes de países latinos em seus navios, “A Frota da Boa Vizinhança”, possuía o Uruguai, o Argentina, e o Brasil, “mas nem por isso, uruguaios, argentinos e brasileiros tinham desconto na passagem” (CASTRO, 2005, p. 265).

Trazendo a discussão a cantora e atriz Carmen Miranda, muitos críticos dizem que esta foi uma invenção desta política diplomática, entretanto como já dito anteriormente, a luso-brasileira foi para o EUA por aceitar um contrato para participar de um musical na *Broadway* em 1939, antes mesmo do plano da boa vizinhança ser elaborado por Rockefeller, neste caso também se faz necessário perceber que mesmo assim, sua imagem foi usada para seduzir não somente o Brasil, mas todos os latinos.

Carmen criou uma imagem que foi além de sua própria vida, caracterizada pelo turbante repleto de frutas da terra, a saia longa e o excesso de bijuterias, assim, a cantora levou essa imagem da América Latina através de suas canções e dos filmes que participou em Hollywood. Neste mesmo contexto, Rockefeller convenceu Walt Disney a propagar sua estética da guerra em produções animadas sobre a América Latina, com o propósito de fortalecer as relações entre EUA e os vizinhos latinos, resultando desta forma em uma representação animada do brasileiro, o papagaio José (Joe) Carioca.

2.3 – “Taí”: O papagaio das anedotas do Rio

Segundo Pegoraro (2012), Walt Disney foi convencido pelo irmão Roy a embarcar para a América do Sul em uma espécie de “missão diplomata” (Política da Boa Vizinhança) que o governo americano já o havia convidado, porém foi negada de primeira instância, visitando os países latinos e usando de seus talentos para criar longas e curtas-metragens de seus aspectos culturais que mais se destacariam na perspectiva do artista. Junto de mais 18 artistas, Walt Disney chegou ao Brasil aterrissando primeiramente em Belém do Pará, no dia 16 de agosto de 1941 e apenas três dias depois indo ao Rio de Janeiro, em 19 de agosto, onde participou de alguns eventos e encontrou-se com o presidente Getúlio Vargas. Em meio a isso, os demais artistas juntamente de Walt Disney exploravam os pontos turísticos do Rio de Janeiro dando início aos estudos sobre as características do povo, as paisagens, a fauna e a flora da capital.

Após muitas sugestões de animais para personagem, ainda segundo Pegoraro (2012), foi em um evento no Hotel da Glória que Disney ouviu piadas sobre papagaio e mesmo sem entender quase nada que lhe foi traduzido, ele foi contagiado pela alegria do público, o que fora suficiente para o pássaro virar o mais novo personagem de Walt Disney. José Carioca ou para os norte-americanos “Joe Carioca” foi o nome dado ao personagem que carrega nos trejeitos e no visual o estereótipo do boêmio e do malandro carioca.

IMAGEM 14 – PAPAGAIO ZÉ CARIOCA



Fonte: pick-upau.org.br

Sua estreia no cinema foi com o filme “Alô, Amigos” em 1942, este que foi o resultado da expedição dos Estúdios Disney à América do Sul, onde conta ainda com escalas em outros países latinos. Zé Carioca ainda estrelou mais dois filmes antes de ir para as tiras dos jornais americanos e finalmente ganhar suas próprias HQ’s (histórias em quadrinho): no filme “Os Três Cavaleiros” (1944) onde ao lado de Donald participou do curta-metragem “Você já foi à

Bahia?”, e em outro curta-metragem nomeado “A culpa é do samba” do filme “Tempo de Melodia” (1948).

2.4 – A representação, o imaginário e os estereótipos.

Para que se tenha um melhor entendimento das análises que são apresentadas ao longo da pesquisa, faz-se necessário a compreensão do conceito das palavras: representação, imaginário e estereótipo. Torna-se relevante também explicar em que momento esses termos correlacionam entre si, como se encaixam nas análises feitas sobre os objetos de estudo apresentados anteriormente neste capítulo, a imagem da cantora e atriz Carmen Miranda e do personagem animado de Walt Disney, Zé Carioca; demonstrar a influência dos filmes na disseminação da imagem estereotipada do Brasil e por fim explicitar a importância do cinema para a consolidação de uma imagem brasileira no imaginário estrangeiro.

A representação brasileira, como já dita anteriormente, tem seu surgimento com o dito “descobrimento” do Brasil e, segundo Hall “representação significa utilizar a linguagem para [...] expressar algo sobre o mundo ou representa-lo a outras pessoas [...]. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (2016, p. 31), posto isto, a primeira impressão dos portugueses e de outros estrangeiros ao lerem sobre a cena dos índios nus e vivendo na natureza compartilhando seu espaço com animais selvagens e vivendo de modo “primitivo” para sobreviver, lhes deu a concepção relatada na carta de Pero Vaz de Caminha (1500) de um lugar exótico tanto em relação as matas quanto aos nativos que poderiam ser de seus interesses. Com o uso dos signos relatados na carta enviada ao Rei de Portugal, as primeiras representações de como seria o Brasil foram encaminhadas para o estrangeiro.

Com o desenvolvimento de outros meios de comunicação além da escrita e do correio, tais como o rádio, a televisão, o cinema, a música, etc., com o passar do tempo tornou-se possível externar ideias e conceitos criados na mente para outrem com maior facilidade. Essas mídias de comunicação influenciam na disseminação e fixação de discursos, conceitos e reforçam imagens que modificam a forma de expressão de sociedades e de como são vistas as mesmas:

A mídia é uma ferramenta que não busca apenas garantir a propagação de informações e a comunicação entre indivíduos, mas é também capaz de exercer influência sob a forma como o leitor/ expectador pensa e age. A mídia, assim, tem poder para legitimar ou não um determinado discurso [...], uma vez que a forma como a informação é divulgada impactará na formação da opinião da população em geral (JULIAN, LOPES, 2016, p. 36).

Como um veículo de representação, a linguagem é usada para dar significado aos conceitos criados no imaginário através dos signos (som, palavra, imagem), tornando possível a expressão de “pensamento complexo sobre coisas para outras pessoas, ou de se comunicar a respeito delas pela linguagem de modo que outros seres humanos são capazes de entender” (HALL, 2016, p. 34). Esse entendimento apenas acontece quando, de acordo com Hall (2016), há uma “convenção linguística e códigos compartilhados”, ou seja, comunicação entre pessoas de uma mesma cultura, pois o sentido (conceito) dos signos não está no objeto representado, nem no próprio signo ou mesmo nas pessoas que recebem as informações, está nos códigos criados por cada cultura que aprendemos quando nos tornamos membros da mesma, juntamente com o acúmulo de informações que ficam armazenadas na memória dos indivíduos. Assim como destacam Martins e Tourinho (2012, p. 257) ao afirmarem que “[...] a produção de significados depende do ponto de vista específico de cada observador/espectador e diz respeito às suas especificidades de classe, gênero, etnia, crença, informação e experiência cultural”.

Para representar suas opiniões e compreensões sobre as questões cotidianas com o outro, as pessoas utilizam de diversas formas de linguagem para se comunicarem, como os símbolos, os sons, os gestos, as narrativas, as linguagens verbais e não verbais, tais como as imagens. Assim, o imaginário pode ser definido como:

Um conjunto de produções mentais ou materializadas nas obras, com bases em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e de linguagens (metáforas, símbolos, narrativa) que formam conjuntos coerentes e dinâmicos, que provêm de uma função simbólica entendida como uma superposição de sentidos próprios e figurados (DOMINGOS, 2005, p. 238 apud WUNEMBURGER 2003, p. 10).

Ou seja, tendo a sua origem tecida pela imaginação, entendemos que os conceitos e ideias construídos no imaginário são relativos, sejam eles inventados ou transformados, dependendo das experiências sociais armazenadas na mente de cada pessoa. Informações compartilhadas por um indivíduo podem não ser recebidas pelo interlocutor com a mesma mensagem que estas foram enviadas, podendo ser entendida ou não em função de haverem problemas de comunicação no ato de interpretar as representações apresentadas.

O imaginário tem significados diferentes em diversas áreas, entretanto o sentido usado nesta pesquisa é mais amplo, trabalhando com o campo subjetivo, onde o imaginário “[...] designa os agrupamentos sistêmicos de imagens e comporta um princípio de auto-organização que permite inovações, transformações e recriações” (DOMINGOS, 2005, p. 239), ou seja, com experiências visuais que são capturadas e armazenadas do meio cultural em que vive como já dito anteriormente, um indivíduo absorve essas informações e baseado em suas ideologias,

moral e com auto-organização pode criar, transformar e recriar conceitos, assumindo opiniões próprias e até mesmo criando e aceitando estereótipos.

Os estereótipos por sua vez, seriam algo como uma presença enraizada ao imaginário coletivo, uma generalização superficial com a finalidade de definir e delimitar pessoas ou grupos sociais. São criados pré-conceitos sobre pessoas e lugares que acabam transformando-se em rótulos, ou seja, em estereótipos. Estes influenciam condutas e comportamentos, com uma grande ajuda das mídias que acabam motivando a crença nos estereótipos, como por exemplo: com as notícias televisionadas por jornais, as matérias em revistas famosas, outdoor espalhados pelas cidades, características físicas e trejeitos de personagens e desenhos animados, transformando assim os estereótipos, com essa incansável repetição, em algo inquestionável.

Brito e Bona (2014) embasados pelo sociólogo norte-americano Fredric Jameson (1990), afirmam que os estereótipos seriam um “tipo social, uma representação comum posta em larga circulação, mas que não necessariamente faz jus à realidade: ela existe somente enquanto representação social de um dado real” (2014, p. 18), deste modo, é uma informação real, porém não é completa, ao generalizar certas características de alguém ou um lugar, estas se tornam suficientes para definir os grupos sociais se aceitas no imaginário da sociedade. De mesmo modo como aconteceu com Carmen Miranda e Zé Carioca, pontos que se destacavam em suas personagens ou características que chamavam mais a atenção dos estrangeiros foram aceitas no imaginário dos norte-americanos e generalizando assim o povo latino americano. Onde o visual e a personalidade de Carmen simplificaram-na na mente dos estrangeiros para um “resumo” de todas as latinas da América do Sul e Central, e juntamente com Zé Carioca transformaram-se em tipificações do brasileiro e suas músicas e trejeitos em uma representação do Brasil como um todo.

É necessário levar em consideração, quando se fala sobre a definição de estereótipos, que nem sempre estes são prejudiciais ao elemento estereotipado. Para a psicologia social os estereótipos tem a função de diferenciar grupos sociais, seria uma forma de as pessoas encontrarem seus lugares em suas sociedades e ao mesmo tempo se diferenciarem do outro, fortalecendo uma identidade social ou criando dúvidas sobre ela, desta maneira:

A psicologia social mostra como o estereótipo fortalece mais do que uma identidade social: ele reforça a auto-estima, definida como a avaliação que o sujeito faz de sua própria pessoa. O estereótipo aparece de fato como um instrumento de categorização que permite distinguir comodamente um 'nós' de um 'eles' (BRITO, BONA, 2014, p.19 apud AMOSSY, PIERROT, 2011, p.47).

Posto isto, nota-se que as linguagens usadas pelos meios de comunicação em massa como a do cinema, da televisão e do rádio utilizam de signos para representar seus pontos de vista, ideias e conceitos criados no imaginário de seus produtores para que os espectadores entendam as mensagens de forma inteligível. Sendo assim, a imagem e os signos de Carmen Miranda e Zé Carioca foram utilizados nas telas de cinemas brasileiros e internacionais como uma forma de representar um Brasil já estereotipado ao longo dos anos, reforçando as ideias enraizadas no imaginário estrangeiro de país tropical, habitantes de costumes selvagens, sustentando ideias de um país do carnaval e do sexo fácil, de indivíduos cordiais e preguiçosos.

Os signos que seriam responsáveis por reforçar esses estereótipos ao país podem ser encontrados no exotismo da baiana de Carmen caracterizado pela sensualidade, cores, excesso, exuberância e malandragem (MACEDO, 2011), criando uma identidade que foi moldada por suas performances, pelas canções que interpretava e pelos instrumentos que as constituíam como pandeiros e tambores que geravam as batucadas do samba, além dos cenários de suas apresentações, marcados pelos movimentos de seu corpo e pelos seus figurinos compostos com muitas bijuterias e um turbante, na maioria das vezes com várias frutas tropicais em cima, – abacaxi, caju, uva, banana, mamão, etc. – tornando-se uma marca registrada na construção de sua imagem. Músicas como “O que é que a baiana tem?”, “Tico-tico no fubá”, “Mamãe eu quero” e “Chica chica boom chic” mostram a “brasilidade” que fluía através das letras e dos batuques provenientes do samba.

O personagem Zé Carioca por sua vez, não é a representação de uma pessoa em si, entretanto de um papagaio divertido, malandro e mulherengo representado nas cores verde e amarelo. Os filmes “Alô, Amigos” (1942) e “Você já foi à Bahia?” (1944) em que aparecem o papagaio interagindo com os outros personagens clássicos de Walt Disney contribuem mais ainda para a generalização já conhecida do Brasil, onde “a exuberante natureza tropical e psicológica que se propunha nos meios de comunicação, promovia o Brasil como lugar de férias permanentes” (MACEDO, 2011, p. 35 apud MENDONÇA, 1999, p. 44) em uma terra paradisíaca e festiva.

Neste contexto, o cinema deve ser entendido como um reproduzidor de realidades, estas que são distribuídas globalmente pelos meios de comunicação de massa (ROCHA, 2014). Pode também ser entendido como um conjunto de imagens em movimento que contam histórias reais ou fictícias, por vezes utilizando símbolos e tradições extraídas das culturas de diferentes civilizações. No caso desta pesquisa, o cinema é compreendido como uma narrativa que

apresenta uma sucessão de imagens que por si mesmas trazem outras narrativas carregadas de simbolismos e aspectos subjetivos que podem disseminar representações estereotipadas e influenciar imaginários.

As produções cinematográficas estadunidenses optadas para análise neste trabalho se tornam importantes para discussão proposta por utilizarem-se de signos para marcar e reforçar uma representação homogênea de ser brasileiro que apresentam aos estrangeiros narrativas de Brasil, de mulher brasileira e de homem brasileiro. Desta maneira, as películas “Uma Noite no Rio” (1941), “Alô, Amigos” (1942) e “Você já foi à Bahia?” (1944) assim como diversas outras produzidas pelo cinema americano durante a década de 1940 se tornaram não somente uma fonte de entretenimento e informação, entretanto armas políticas para os interesses americanos, logo, a disseminação desses estereótipos na tela grande reforça uma consolidação de imagem brasileira que acaba sendo afirmada pela repetição das mesmas representações.

Vale ressaltar que nesse cenário, o Brasil buscava a afirmação do nacional e as participações da baiana estilizada de Carmen Miranda e posteriormente do papagaio animado nas produções estrangeiras fazem do cinema um dispositivo reprodutor de identidades através de imagens em movimento que devem ser vistas não somente com um olhar de entretenimento que seduz o espectador ao sentido literal do que é observado, porém analisar os elementos que compõe cada imagem exibida, assim “[...] tomar o cinema como dispositivo pressupõe desvelar imagens que são ou foram vistas, que lugar elas ocupam/ocupavam no nosso imaginário e como nos defrontamos com elas para pensar sobre nossas próprias concepções” (VALLE, 2014, p. 143).

2.5 – A imagem em ação: os conceitos de imagem, seus significados e seus diálogos entre reprodutibilidade e espetáculo

Vivemos diariamente cercados por imagens constantemente: na televisão, no celular, no computador, em livros, histórias em quadrinhos, nas ruas, no cinema e até mesmo em nossos imaginários e em nossos sonhos. Imagens que estão para nos fazer pensar, entreter, satisfazer, vender, ilustrar, contar uma história, etc., com isso devemos entender que elas sempre tem algo a nos dizer, pois como afirma Martine Joly (2007) por sermos cotidianamente levados a olhá-las, temos que interpretá-las, utilizá-las e decifrá-las para que consigamos compreender que ela “indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece” (JOLY, 2007, p. 13).

Considerando isto, as imagens por dependerem da produção de alguém, podemos entender que elas possuem intenções subjetivas que nem sempre seu espectador de fato compreenderá o propósito do autor da mesma, pois o “ato de ver implica uma posição histórica, social, cultural e ideológica que também é afetiva, emotiva, subjetiva: cada um vê aquilo que quer ou aprendeu a ver” (VALLE, 2014, p. 145), logo, a imagem pode apresentar vários significados, pois ela não fala através da escrita, porém mostra algo que pode ser interpretado de diferentes formas por diferentes pessoas.

Com isso, nos indagamos sobre o que seria uma imagem, em vista que é um termo bastante utilizado que ao nos questionarmos a respeito de uma definição, acaba sendo uma tarefa difícil apresentar um conceito simples que envolva todas as formas possíveis de utilizar tal conceito em diversas situações. Neste contexto, as concepções de Raimundo Martins sobre imagem e significados devem ser consideradas neste momento:

A imagem é uma condição vinculada ao modo como uma acepção, idéia, objeto ou pessoa se posiciona ou se localiza num ambiente ou situação. Significados não dependem da fonte que os cria, emite ou processa, mas de uma condição relacional e concreta, ou seja, da situação ou contexto no qual os vivenciamos. Construídos em espaços subjetivos de interseção e interação com imagens, os significados dependem de interpretações que se organizam (estruturam) apoiadas em bases dialógicas (MARTINS, 2007, p. 27).

Ao considerarmos a imagem como uma condição, possibilitamos que as variedades de imagens existentes caibam dentro de uma única definição que comporta todo o processo visual: olhar, imagem, contextos e significados. Ou seja, cada indivíduo ao olhar uma imagem poderá ter uma experiência diferente de outra pessoa, pois como ela é uma condição, os significados poderão mudar de acordo com as posições deste sujeito no mundo, fatores como: “classe, gênero, etnia, crença, informação e experiência cultural” (MARTINS, SÉRVIO, 2012, p. 257), poderão influenciar nas interpretações de cada pessoa, além do mais, é de se considerar também que ao mudar os contextos em que elas estão inseridas, seus significados podem tal como alterar.

Além do mais, ao consideramos as imagens como objetos de estudo, passamos a ser analistas que buscam inquietamente observar, identificar, desconstruir e entender todos os elementos que compõe a imagem analisada, como afirma Joly (2007), a desconstrução permite enxergarmos os diversos mecanismos presentes que por muitas vezes ao olharmos uma determinada imagem podem acabar não sendo notados, com isso, uma reconstrução interpretativa e fundamentada surge como um novo olhar e novos significados sobre a imagem, logo, a imagem é uma mensagem visual e é preciso considerá-la como tal, pois:

Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos signos equivale [...] a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma *mensagem para o outro*, mesmo quando esse outro somos nós mesmos. Por isso, umas das precauções necessárias para compreender da melhor forma possível uma mensagem visual é buscar para quem ela foi produzida (JOLY, 2007, p. 55).

Neste contexto, levando-se em consideração as imagens escolhidas a serem analisadas advindas da produção fílmica estadunidense com a utilização de dois personagens brasileiros, Carmen Miranda e Zé Carioca, são imagens que apresentam um contexto situado em um determinado momento da história mundial, onde haviam muitos interesses políticos e mercadológicos envolvidos, desta maneira, a “mensagem para o outro” tinham essas intenções. Com isso, houve uma reprodutibilidade em grande escala da mesma representação da imagem do brasileiro por meio da repetição dos mesmos elementos, trejeitos e costumes reforçados nos filmes estrelados por Carmen Miranda e Zé Carioca. Entretanto, cabe refletirmos também sobre reprodutibilidade, pois as imagens dos personagens foram reproduzidas não somente na grande tela, mas também em diversos outros meios midiáticos.

Entende-se por reprodutibilidade técnica, a capacidade ou maneira de reprodução de obras de arte em grande escala. Benjamin (1955), pontua que a obra de arte sempre foi reprodutível, em vista que a réplica ou imitação sempre foi praticada pelos artistas como exercício e pelos mestres com o propósito de difundirem suas obras, e assim este processo foi se repetindo por terceiros que visavam o lucro. Processo esse já conhecido pelos gregos que desenvolveram o molde e a cunhagem, onde as moedas e as terracotas eram as únicas obras de arte fabricadas em massa por essa civilização.

O desenho tecnicamente reprodutível surge na Idade Média com a xilogravura, posteriormente no início do século XIX, se dá com a litografia, a qual estava atrelada ao jornal ilustrado e sendo em seguida, ultrapassada pela fotografia, a qual nela estava contido virtualmente o cinema falado. Em termos de reprodutibilidade técnica em obras cinematográficas, é uma nova maneira de reprodução de imagens. Ainda de acordo com Walter Benjamin (1955), o ator cinematográfico não desempenha o papel ininterruptamente, porém, em uma série de sequência isoladas, com tomadas externas e internas que podem ser gravadas repetidas vezes até que a atuação esteja “convicente” e mais perto do real sob o julgamento de um diretor. Essa artificialidade também se manifesta na construção da imagem do ator, de formar o astro e transformá-lo numa mercadoria que gira em torno do capital cinematográfico por meio do estrelato advindo do culto do público pela figura do mesmo.

Tendo isso, as imagens em movimento do cinema podem ser consideradas como o espetáculo que levou ao fetichismo e a ilusão sobre a sociedade brasileira perante a representação do ser brasileiro em diversos filmes estrangeiros. Como Guy Debord¹³ discute, a “sociedade do espetáculo”, configurada no mesmo contexto onde estão inseridos Carmen e Zé, durante a Segunda Guerra Mundial “insere os indivíduos em um sistema capitalista em que a relação com a mercadoria, mediada por imagens produzidas pelo mercado, tem como base o fetiche e a promessa de satisfação por meio do acúmulo de objetos” (ROSSETTI, 2015, p. 78).

O espetáculo, baseado nas concepções de Karl Marx, Debord ressalta que este está relacionado ao capitalismo, valores de acumulação e lucro advindos das mercadorias. Ele corresponde à uma espécie de “fábrica de alienação” que transforma as pessoas em consumidoras reais de ilusões. Sedutor e manipulador, o espetáculo cria um imaginário e fetichismo pela mercadoria, onde os produtos parecem ganhar vida própria e deixam de ser meros objetos e passam a ser alvo de adoração pelo consumidor, este por sua vez, permanece preso ao trabalho alienado, contemplando o herói na televisão e no cinema, e assim vivendo em uma ilusão criada por estas imagens (ROSSETTI, 2015).

Neste sentido, em relação ao cinema, o sistema capitalista age de maneira subliminar através do espetáculo das imagens em movimento, o que cabe ressaltar neste momento, é que tais imagens já eram tratadas em tecnicolor, desta forma, com o excesso de cores, texturas e movimentos da baiana de Carmen e do personagem Zé Carioca na grande tela, contribuía ainda mais para o espetáculo assim como o fetichismo, alienação e ao consumo tanto dos filmes, quanto das vestimentas e dos acessórios usados por Carmen consideradas pelo olhar estrangeiro como exóticas e levando assim a comercialização:

Naquele momento, fotos, desenhos e caricaturas de Carmen saíam com regularidade em jornais e revistas; seus discos tocavam nos jukeboxes de Nova York; as jovens infestavam as ruas usando turbantes e plataformas “de Carmen Miranda”; um esteticista de Hollywood criara uma nova tonalidade de batom em sua homenagem; e restaurantes de Los Angeles ofereciam saladas e sobremesas com seu nome, principalmente se feitas à base de frutas (CASTRO, 2005, p. 286).

Desta forma, era a pequena notável vendendo a imagem do país ao estrangeiro e era o país buscando se promover na imagem dela, pois naquele período o Brasil se encontrava no governo de Getúlio Vargas que estava engajado em demonstrar ao estrangeiro um forte nacionalismo, assim, a estadia da cantora nos Estados Unidos na visão da ditadura getulista “era o samba, ou o próprio Brasil, de turbantes e balangandãs” (CASTRO, 2005, p. 194) que estava

¹³Foi um escritor, crítico cultural, cineasta e teórico da ideologia marxista que em 1967 interessou-se em levar esta linha para os contextos da vida cotidiana, os problemas da cultura, consumo, modernidade e para a arte, esta última como uma “possível solução para os conflitos que a sociedade enfrentava” (ROSSETTI, p. 78, 2015).

se impondo lá fora e Carmen e o Bando da Lua sendo considerados como “heróis” nacionais, portanto, ambos já foram “exportados” como “produtos brasileiros” para o estrangeiro.

Tanto os longas-metragens estrelados por Carmen quanto nos filmes da Disney com a presença de Zé Carioca giram em torno do capital cinematográfico que “estimula o culto ao estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade [...], mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula [...] a consciência corrupta das massas [...]” (BENJAMIN, 1955, p.7), ou seja, o culto à representação da imagem estereotipada pelo espetáculo do cinema, que de certa maneira orienta as percepções e sensações sendo um vínculo abstrato entre os sujeitos e o capitalismo, sendo o espetáculo mediado por estas que anulam a capacidade do espectador estrangeiro de distinguir o mítico da realidade, justamente pelo simulacro destas imagens. Nesta “estética da guerra”, a cantora e o papagaio foram utilizados como “armas políticas” (CASTRO, 2005, p. 398) pela boa vizinhança para seduzir seus vizinhos latinos. Assim, a reprodutibilidade dos muitos produtos associados comercialmente à imagem de Carmen Miranda e Zé Carioca, acabavam vendendo e alimentando tais estereótipos.

Em vista que isso estava atrelado ao capitalismo no sentido mercadológico de suas imagens, logo, a manifestação da sociedade do espetáculo ao criar ilusões norteadas para o cotidiano e para o consumo em massa é devido ao prazer de diversão, relaxamento e descontração, impedindo assim o sujeito de problematizar o que é observado na grande tela, pois o “efeito de real” (MARTINS, SÉRVIO, 2012) que elas apresentam levam a acreditar e a fortificar o que já está contido em seus imaginários. Porém, devemos considerar também que as pessoas não são seres “vazios” diante dessas imagens de mídias, pois:

“Os produtos midiáticos obtém sucesso porque as pessoas não são simplesmente vazias e isoladas, mas ativas e complexas. Apenas explorando certos aspectos da história e dos interesses das pessoas podem as mídias almejar seduzi-las, influenciá-las” (MARTINS, SÉRVIO, 2012, p. 273).

3. “A ÚLTIMA BATUCADA” DE CARMEN E ZÉ: ANALISANDO A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM BRASILEIRA NAS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE HOLLYWOOD DURANTE A DÉCADA DE 1940

Tendo em vista todos os aspectos discutidos anteriormente, é interessante identificá-los na prática, cujos podem ser empregados para uma mais sensata compreensão acerca dos estereótipos que subjugarão/subjugam o ser brasileiro contidos nos personagens das produções cinematográficas optadas para a análise neste trabalho. Considerando-se o objetivo geral da monografia que consiste em analisar a representação da imagem do brasileiro reforçada no imaginário estrangeiro por meio das mídias cinematográficas com a presença da baiana estilizada de Carmen Miranda e do personagem animado Zé Carioca, adotamos os filmes: “Uma Noite no Rio” (1941); “Alô, Amigos” (1942) e “Você já foi à Bahia?” (1944), para assim realizar uma análise fílmica de recortes das cenas mais significativas e pertinentes destas produções que se fazem de grande importância para o nosso estudo.

3.1 – Procedimentos metodológicos para a análise fílmica e de conteúdo

O presente trabalho foi realizado através de pesquisa qualitativa, visto que neste tipo de pesquisa pudemos trabalhar melhor com o tema proposto através de percepção de imagens e outros elementos subjetivos que não poderiam ser simplesmente quantificados. Foram realizadas pesquisas bibliográficas, análises de conteúdos e análises fílmicas.

O tema abordado foi definido pelo interesse em compreender e contribuir com a análise dos estereótipos do ser brasileiro contidos na imagem de Carmen Miranda e Zé Carioca no imaginário estrangeiro através das mídias cinematográficas. Para tanto, realizamos a princípio pesquisas bibliográficas tendo como fonte de pesquisa autores que já abordaram este tema, como Darcy Ribeiro (1995), Gilberto Freyre (2003-2005), Ruy Castro (2005) e Stuart Hall (1999-2016), desde o descobrimento do Brasil às questões de identidade nacional e mestiçagem, além da biografia de Carmen Miranda e a origem do personagem Zé Carioca.

De acordo com Bardin (2016), a análise de conteúdo, que nada mais é que a análise minuciosa dos conteúdos das pesquisas bibliográficas e dos filmes elencados para serem utilizados como objeto de estudo foi realizada através de leituras, interpretações, análises críticas, de apreciações dos filmes, de discussões, de construções e reconstruções de conceitos, de comparação de tempo, espaço e conceitos relacionados aos estereótipos criados acerca dos personagens estudados (Carmen Miranda e Zé Carioca). Desta maneira, fazemos uso de diversos livros, textos, sites, reportagens, entrevistas e artigos, além do mais, para aprofundar a

discussão proposta recorreremos bem como a outras imagens midiáticas advindas da produção televisiva, documental e videoclipes que exibem tais estereótipos de brasileiros, para assim analisar e refletir de maneira mais consistente sobre o conteúdo das três produções cinematográficas escolhidas. Entretanto, para isso, foi necessário recorrer ao auxílio de outra metodologia, que possibilitasse decompor as partes das imagens em movimento para assim poder analisar seus conteúdos minuciosamente, pois:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos construtivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade (VANOYE e GOLIOT, 1994, p.15).

Nesta pesquisa, a análise fílmica contém a descrição das partes significativas dos filmes, onde cada imagem escolhida para representar determinada cena se deu através de “*print screen*”¹⁴ e em cada captura há marcação do tempo que se dá a ação de acordo com os curtas e longas-metragens escolhidos. Tendo isto, neste primeiro momento da análise é importante situar o leitor sobre as narrativas dos filmes, enfatizando as cenas e os contextos de diálogos onde tais estereótipos estão inseridos, e assim para a leitura não ficar confusa, posteriormente serão realizadas reflexões mais críticas acerca do que foi identificado nas análises dos filmes “Uma Noite no Rio” (1941), “Alô, Amigos” (1942), especificamente o curta-metragem “Aquarela do Brasil” e o curta “Você já foi à Bahia?” (1944) contido na película de mesmo nome, os quais permitem analisar detalhadamente as histórias contadas sobre o povo brasileiro e o modo como este foi e é representado nas telas de cinema, reforçando ainda mais esta imagem da nação para o exterior.

Tendo em vista as análises fílmicas, criou-se um processo visual em que as imagens de mídias são peças centrais da discussão e logo estão situadas no palco da cultura visual. E a cultura visual por sua vez, não está somente para discutir o valor estético destas imagens que nos permeiam, porém, sua abordagem está também para o papel social delas, onde “[...] insiste em problematizar, teorizar, criticar e historiar o processo visual em si mesmo” (MARTINS, 2007, p. 31 apud MITCHELL, 2005, p. 24). Com isso, ela nos auxilia como uma metodologia que possibilita destrinchar os elementos contidos nas imagens que de primeira instância acabam passando despercebidos e assim, em nosso caso, mostrar que as imagens de mídias estão para além do capitalismo, alienação e consumo apenas, pois com seu espetáculo elas:

¹⁴“*Print screen*” é uma tecla ou ferramenta presente nos computadores com a finalidade de capturar em imagem tudo aquilo que é exibido na tela, como uma espécie de fotografia tirada da área que constitui a tela do computador, possibilitando o usuário manipular e recortar apenas o ponto desejado da imagem capturada.

[...] contribuem para configurar visões de mundo influenciando pessoas e seus modos de vida, ajudando-as a mapear e até mesmo a se posicionar em relação à ideias, fatos e eventos que, em alguma medida, formam opiniões sobre questões políticas, econômicas, religiosas e sociais que passam a funcionar como referências identitárias (MARTINS, SÉRVIO, 2012, p. 255).

Assim, tais imagens midiáticas devem ser discutidas e a análise de conteúdo, a análise fílmica e a Cultura Visual são de grande importância para esta pesquisa, pois com este método é possível identificar os elementos de “brasilidade” contidos em Carmen Miranda e Zé Carioca que se solidificaram como tipicamente brasileiros na década de 1940, além de demonstrar a influência dos filmes na disseminação de estereótipos sobre o Brasil. Abaixo, segue uma tabela demonstrativa dos trechos optados para a realização da análise fílmica:

TABELA 1 – FILMES E TRECHOS SIGNIFICATIVOS A SEREM ANALISADOS

FILMES	TRECHOS/ CENAS SIGNIFICATIVAS
Uma Noite no Rio (1941)	<ul style="list-style-type: none"> - Número musical de abertura com a canção “<i>Chica chica boom chic</i>”; - Cenas temperamentais da personagem Carmen; - Festa na casa do Barão Manuel Duarte com performance de Carmen com as músicas: “<i>Cai, cai</i>” e “<i>I yi, yi, yi, yi (I like you very much)</i>”; - Medley musical de encerramento do filme.
Alô, Amigos (1942)	<ul style="list-style-type: none"> Curta: “Aquarela do Brasil” - Abertura: Música “Aquarela do Brasil”; - Primeiro encontro entre Pato Donald e Zé Carioca; - Passeio dos personagens pelo Rio de Janeiro embalados pelo samba; - Zé Carioca apresentando a “cachaça” ao pato americano; - Zé Carioca e Pato Donald curtindo o samba nos cassinos do Rio de Janeiro. - Participação implícita de Carmen Miranda.
Você já foi à Bahia? (1944)	<ul style="list-style-type: none"> Curta: “Você já foi à Bahia?” - Início do curta com interação entre os personagens; - Interação de Zé Carioca e Pato Donald com Aurora Miranda (Iaiá); - Número musical da canção “Os quindins de Iaiá”; - A festividade das baianas, malandros e dos personagens animados pelas ruas da Bahia.

3.2 – Uma Noite no Rio (1941)

IMAGEM 15 – CARTAZ DO FILME UMA NOITE NO RIO (1941)



Fonte: www.themoviedb.org

O longa-metragem foi lançado em 1941 primeiramente nos Estados Unidos com o título “*That Night in Rio*”, cuja produção se deu pelo estúdio *20th Century Fox*, sob a direção de Irving Cummings com o roteiro de George Seaton, Hal Long e Bess Meredyth, em Technicolor com duração de 91 minutos. Esta película foi a primeira dos estúdios *Fox* a seguir as diretrizes da Política da Boa Vizinhança, além do mais, foi o primeiro filme em que Carmen Miranda estrelou em uma personagem com falas pertencente ao contexto retratado, entretanto, este foi o segundo filme em que participou em Hollywood, lhe rendendo a posição de terceiro lugar no cartaz promocional do longa.

Ambientada no Rio de Janeiro, a comédia musical¹⁵ gira em torno da troca de papéis entre dois personagens: O brasileiro Barão Manuel Duarte precisa viajar à Buenos Aires com o intuito de adquirir um empréstimo para salvar-se de dificuldades financeiras em decorrência de sua empresa aérea, com isso, para não haver suspeitas e escândalos de seu sumiço, seus sócios contratam Larry Martin para desempenhar o papel do magnata na vida real. Larry é um ator americano residente no Brasil bastante parecido com o Barão Duarte e que, inclusive, já interpretava este papel em um de seus números artísticos num cassino do Rio de Janeiro. Assim, o ator Larry Martin precisa se portar como o poderoso e influente dono da companhia aérea (Barão Duarte), porém, mulherengo como é não perde a chance de flertar com a esposa norte-americana do magnata, a Baronesa Cecília, que não sabia do sumiço de seu marido. Em meio a isso, Larry ainda precisa lidar com a ira de sua namorada ciumenta, a também atriz e cantora brasileira, chamada Carmen que trabalha juntamente com ele em um cassino carioca.

¹⁵“Comédia musical” é um subgênero cinematográfico que envolve em sua narrativa tanto elementos cômicos quanto musicais.

3.2.1 – Análise Fílmica de “Uma Noite no Rio” (1941)

IMAGEM 16 – ENQUADRAMENTO 1



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 17 – ENQUADRAMENTO 2



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 18 – ENQUADRAMENTO 3



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 19 – ENQUADRAMENTO 4



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

O quadro **1** (1min:30s) mostra a primeira imagem da película após os créditos iniciais, consistindo em um panorama do Pão de Açúcar durante o entardecer com elementos naturais da cidade, como bananeiras e o morro do Corcovado que por sua vez, é mostrado como ele era antes de 1931, sem a estátua iluminada do Cristo Redentor (CASTRO, 2005), se tornando assim o primeiro equívoco de produção logo no início do longa-metragem filmado em 1940. Este enquadramento **1** na verdade se trata de um ciclorama que cria a ilusão da paisagem do Rio, onde em meio a isso, há explosão de vários fogos de artifício e a batucada de um samba que anunciam a performance da artista. Logo após, corta para o palco cujo há um corredor com várias mulheres vestidas como baianas segurando velas faíscas, quadro **2** (1min:36s), abrindo passagem para Carmen Miranda. A cantora surge vestida como uma baiana estilizada prateada e com frutas e folhas em seu turbante. Os quadros **3** (1min:48s) e **4** (2min:30s), ela canta o samba-rumba “*Chica chica boom chic*” e ao mesmo tempo, dança, rebola e gesticula com as mãos de uma lado para o outro enquanto um grupo de pessoas vestidos como baianas e malandros a observam. O detalhe que destacamos neste número de abertura do filme se trata

destas demais pessoas que se encontram atrás de Carmen, levando em consideração que é um filme que traz uma cidade brasileira, o Rio de Janeiro, no título e com referências a baianas, malandros e ao samba que são frutos da mestiçagem brasileira, porém, não há a presença de negros, sendo deles as origens destes elementos presentes em cena, entretanto há apenas caucasianos trajando vestimentas “típicas” do povo brasileiro (SOUZA, 2016).

Apesar de Carmen Miranda surgir vestida com sua já consagrada baiana estilizada desde 1939, ela não foi a primeira a estilizar e transformar as roupas tradicionais das baianas da Bahia em fantasias. De acordo com Castro (2005), as vestimentas das baianas tradicionais eram consideradas muito simples para os bailes de gala do Carnaval e assim como para serem usadas em números teatrais e em cassinos, logo, as atrizes passaram a estilizá-las para que parecessem mais luxuosas. A estrela Pepa Ruiz é a primeira baiana estilizada que se tem conhecimento, vestiu-se assim no teatro de revista em 1892 (CASTRO, 2005), com isso podemos afirmar que a estilização das baianas não começou por Carmen Miranda.

No contexto em que Carmen Miranda surgiu vestida como baiana, o Brasil estava nesta busca por valorizar o nacional e logo, as baianas migradas da Bahia para o Rio de Janeiro eram figuras importantes para a cultura brasileira, pois eram vendedoras de quitutes que carregavam um tabuleiro na cabeça, eram líderes religiosas e eram também aquelas que abriam as portas de suas casas para as rodas de samba (CASTRO, 2011). Assim, Carmen Miranda se inspirou nas roupas que:

[...] desde os primórdios, as negras e mulatas da Bahia usavam para acompanhar procissões ou vender quitutes nas ruas. Muitas dessas mulheres tinham ido para o Rio no começo do século XIX. Na viagem, a roupa se simplificara: conservaram-se os turbantes, as batas, as saias, as anáguas, mas os ornamentos, originalmente de ouro e prata, perderam o luxo e variedade. Com a vinda da Corte Portuguesa, em 1808, a chegada da Missão Francesa, em 1816, e a invasão da cidade pelas costureiras francesas, as baianas do Rio incrementaram suas roupas com rendas e babados, mas ainda longe do esplendor original (CASTRO, 2005, p. 171).

À vista disso, as baianas são mulheres importantes da história do país, e como podemos observar ao longo deste trabalho, são enaltecidas como símbolos nacionais, e Carmen Miranda ao tomar as vestimentas tradicionais destas mulheres e ao transformar em fantasia demonstrou uma ideia de “brasilidade” rica com todos elementos novos agregados por ela:

Com uma natureza tão pujantemente colorida, não se poderia representar o Brasil com vestes brancas, como as utilizadas pelas baianas originais. O colorido, associado às nossas belezas naturais, ao Carnaval e a todas as nuances da diversidade étnica da nação, representava muito melhor o Brasil do que o branco. Logo, podemos afirmar que Carmen, ao alterar esse elemento da imagem da baiana, a abrasileirou. O mesmo ocorre com as duas cestinhas de frutas que Carmen colocou na cabeça, associadas às riquezas naturais do Brasil (MACEDO, 2011, p. 26 apud KERBER, 2007, p.187-188).

A pequena notável ao “abrasileirar” as baianas acabou fazendo dela própria um símbolo nacional, pois é uma representação tão característica dela que agrega elementos tropicais das terras brasileiras em suas vestimentas, assim podemos perceber em tempos de carnaval que não são mais “fantasias de baianas”, entretanto, são “fantasias da Carmen Miranda”. Assim, logo neste número de abertura de “Uma Noite no Rio” (1941), já “vendem” o Brasil como um país que vive em festas regadas por muitos sambas tocados, cantados e dançados por baianas e malandros que vivem em um lugar paradisíaco e tropical.

IMAGEM 20 – ENQUADRAMENTO 5



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 22 – ENQUADRAMENTO 7



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 21 – ENQUADRAMENTO 6



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 23 – ENQUADRAMENTO 8



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

Em seguida, quadro **5** (2min:39s), todos param e admiram a entrada em cena do ator Don Ameche interpretando um dos seus dois personagens no filme. Ele aparece em um carro com serpentinas por cima e dirigido por um homem com vestimentas típicas do malandro carioca: blusa listrada nas cores vermelha e branco e um chapéu-palmeta na cabeça. O ator está vestido de branco como um oficial da marinha cantando a segunda parte da música em inglês, cumprimentando seus amigos da América do Sul, demonstrando o claro interesse dos EUA em se aproximar dos vizinhos, nitidamente uma cena dedicada a uma tentativa de sedução dos sul-americanos pelo espetáculo visual do número musical com o intuito de ganhar a simpatia destes

e logo, o mercado, assim como não perdê-los para a Alemanha nazista. Carmen e todos ao redor ficam alegres e admirados com a chegada do marinheiro, ela em certos momentos, se mostra inquieta querendo fazer cócegas no americano, já demonstrando nuances do Brasil como um povo “incivilizado”. Em um dado trecho cantado por Don Ameche é possível notar algumas desinformações (SOUZA, 2016), que contribuem para os estereótipos acerca da imagem do Brasil:

It came down the Amazon (Desceu a Amazônia), From the jungle (Para a selva),
Where the natives greet (Onde os nativos cumprimentam), Everyone they meet
(Todos eles se encontram) Beatin' on a tom-tom (Batendo tum-tum) (GORDON;
WARREN, 1941).¹⁶

Este trecho cantado em inglês pelo ator mostra um pouco do imaginário estrangeiro generalizado sobre o país, mostra o Brasil como “selvagem” com muitos nativos cordiais e festivos que vivem na selva. Ainda dando a entender que o samba é advindo das florestas amazônicas, desconsiderando sua origem mestiça, principalmente as contribuições das várias etnias africanas que habitavam o país. Além do mais, em outra passagem da canção, “*It don't make sense, the chica-chica-boom-chic*” (“Isso não faz sentido, o chica-chica-boom-chic”), expõe que os estrangeiros não compreendem o significado do samba, ou seja, apenas os brasileiros são capazes de entender o ritmo, entretanto, em outro trecho destaca que o “*Chica, chica, chica-boom, That's all you've got to say, To chase the jinx away*” (“Chica, chica, chica-boom, Isso é tudo que você tem a dizer, Para afugentar o azar”), apesar de não entenderem o seu significado, a pronúncia destas palavras acompanhado pelos ritmo dos instrumentos musicais os atraem pelo exotismo desta combinação e que somente o “chica chica bom” é o que deve ser dito para afugentar o azar. Até mesmo nos trechos de Carmen cantados em português, ela consolida como algo originário do país: “*É brasileiro o "Chica Chica Boom Chic", Com um pandeiro fazendo chica boom chic*” (GORDON; WARREN, 1941).

Como já vimos no primeiro capítulo, o samba é de origem africana, inventado por negros e mestiços migrados da Bahia para o Rio de Janeiro que de início era mal visto pela elite carioca, mas como o governo brasileiro estava em tentativas de exportar o samba como representação de identidade nacional, Carmen Miranda ao estrelar e até abrir os filmes com números musicais de sambas era a representação de identidade nacional brasileira, por elevar as baianas ao nível internacional, pelos elementos tropicais das terras, por suas canções elogiosas ao país e por toda sua presença carnavalesca. No entanto, de fato Carmen Miranda exportou o Brasil para o estrangeiro, porém, por ter uma imagem tão característica com a presença de muitos símbolos,

¹⁶Compositores americanos contratados pela *Fox* para compor as canções do filme “Uma Noite no Rio” (1941) (CASTRO, 2005).

os estrangeiros acabaram alimentando seus imaginário sobre o país e generalizando a todos como aquela exata representação de Carmen Miranda. Retornando ao samba cantado por ela na abertura do filme, a expressão “*Chica chica boom chic*” se apresenta como uma onomatopeia¹⁷ que tenta imitar as batucadas do samba, no caso, entendemos que é o coração do brasileiro que bate fazendo “*chica chica boom chic*”, novamente uma generalização de um brasileiro festivo que passa o tempo inteiro cantando, tocando, ouvindo e dançando o samba. Expressões como esta que despertam a curiosidade nos estrangeiros, são corriqueiramente encontradas nas apresentações de Carmen, onde há “uma sucessão de canções onomatopaicas, falando de tique-taques, tico-ticos, cai-cais, upa-upas, choo-choos e chica-chica-booms, sob os violões e percussões do Bando da Lua” (CASTRO, 2005, p. 504), justamente por serem pronunciadas rapidamente, repetidamente e cantadas em um idioma diferente do inglês, logo o samba seria um ritmo “exótico” para os estrangeiros que não o conheciam.

No quadro **6** (4min:14s), é exibido o momento em que o personagem americano faz um dueto de “*Chica chica bom chic*” com a cantora brasileira: ele, um oficial americano que busca a simpatia de seus vizinhos sul-americanos que são representados pela figura da baiana estilizada prateada carregando as frutas de sua terra sobre a cabeça em um turbante, sendo assim, um claro esforço da Política da Boa Vizinhança ao colocar dois personagens de nacionalidades diferentes lado a lado demonstrando alegria para assim seduzir seus vizinhos de que há na realidade a mesma relação amigável que é exposta entre os dois personagens.

No fim do dueto, a cena é cortada para o Bando da Lua, quadro **7** (4min:31s), que continua tocando o samba-rumba envoltos a algumas plantas. Depois corta para alguns dançarinos que estão trajando uma vestimenta “exótica”, composta por plumas coloridas em azul, verde, amarelo e vermelho, as roupas das bailarinas de certa forma remetem à Carmen, todavia, a inspiração pode ter se dado na exuberância colorida da fauna e da flora brasileira **8** (6min:16s), assim novamente trazendo uma representação de um país tropical e de “vestimentas típicas” usadas pelos brasileiros, como sabemos, são representações equivocadas. Ao longo da dança é dado um *zoom out*¹⁸ mostrando que na verdade, o cenário onde estavam fazia parte de um cassino luxuoso do Rio composto por uma plateia de classe alta que estão sentados em várias mesas assistindo a apresentação. Carmen e Don Ameche (Larry) reaparecem em cena no palco, neste momento, a cantora dança com um bailarino e deste modo encerra-se o número

¹⁷É a figura de linguagem que permite o uso de vocábulos para representar um som, consistindo em uma palavra escrita que reproduz um ruído, barulho ou qualquer som. Disponível em: <https://www.figuradalinguagem.com/onomatopeia/>, acesso em 28 de novembro de 2018.

¹⁸Expressão usada em inglês que significa diminuir o zoom de uma imagem, ou seja, abrir o enquadramento.

musical de abertura do filme.

IMAGEM 24 – ENQUADRAMENTO 9



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 25 – ENQUADRAMENTO 10



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 26 – ENQUADRAMENTO 11



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 27 – ENQUADRAMENTO 12



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

Os enquadramentos acima, cujos serão analisados na sequência, consistem em alguns trechos significativos do filme para o estudo da representação do brasileiro por meio de Carmen Miranda. O quadro **9** (8min:19s), encontra-se Larry já caracterizado como o Barão Manuel Duarte para apresentar seu próximo número musical no cassino, ele pergunta ao colega se sua namorada ainda está zangada e recebe como resposta um “zangada como sempre”, logo em seguida ela surge na porta exibindo uma nova baiana estilizada, tira sua plataforma e arremessa no namorado acertando em sua cartola que cai ao chão.

O quadro **10** (10min:12s) mostra o momento em que a brasileira tem outro ataque de ciúmes e Larry, esperto, logo desconversa e diz que está a meses tentando fazer a amada aprender seu idioma, mas ela precisa praticar seu inglês se não jamais aprenderá, muito menos irritada. Detalhe a ser destacado, é que no áudio original do filme, Carmen, em seus momentos tempestuosos fala em português em tom alto, pronunciando rapidamente cada palavra, assim ocorrem discussões bilíngues entre os personagens, demonstrando desta forma que a língua inglesa seria mais civilizada, pronunciada com calma, enquanto a generalização entre o

português e o espanhol seria de pessoas exaltadas. Isso era uma condição que a própria *Fox* (produtora do filme) impôs a Carmen Miranda, tendo de falar apenas o essencial em inglês e que “quando tivesse de explodir verbalmente contra o personagem de Don Ameche, ela o fizesse em português – coroando o destempero com uma ou duas frases em inglês para o entendimento da plateia americana” (CASTRO, 2005, p. 316), com isso, é possível observar que o português não é uma língua levada a sério no filme, servindo apenas de alívio cômico para os espectadores estadunidenses.

No fim da cena **10**, Carmen arranha o braço de Larry e logo passa sua ira quando ela pega um pacote das mãos dele e descobre que é um presente para ela, mudando por completo seu temperamento de raiva para amorosa com uma voz mais calma e pedindo para Larry a punir por ter sido má com o amado. Desta forma, o temperamento da personagem brasileira, Carmen, foi escrita pelos roteiristas da *Fox* como uma mulher selvagem que “jamais” aprenderá o inglês por ser exaltada, logo, fazendo ela aparecer na tela como uma mulher “incivilizada” por ter este comportamento. Este é um estereótipo que Carmen Miranda teve que carregar por toda sua carreira internacional:

[...] Anos depois, quando Carmen já falava excelente inglês, os produtores da Fox insistiam que ela continuasse errando as concordâncias e pronunciando os erres “latinos”, bem roliços. Isso a irritava, por condená-la aos papéis cômicos e infantilizados e por impedir que crescesse como interprete. A mulher emocionalmente adulta, bem-falante e equilibrada tinha de ser sempre a americana (CASTRO, 2005, p. 316).

Já o enquadramento **11** (18min:11s), Carmen se encontra com o verdadeiro Barão, porém, não sem antes o confundir com Larry e lhe dar uma bronca por estar de conversa com uma bailarina do cassino, ela briga em português, entretanto quando Manuel prova quem diz ser, a atriz muda seu temperamento ficando encantada e passando a falar fluentemente em inglês e ele a entrega seu cartão e a convida para uma festa em sua mansão. O Barão também carrega em seu jeito um estereótipo masculino popular sobre os sul-americanos, o “*latin lover*”, um amante latino que tinha muitas paixões por onde passava (SOUZA, 2016). Já Carmen, além dos estereótipos brasileiros, assim como, carrega o estereótipo da mulher latina temperamental:

Tornou-se uma tradição de Hollywood mostrar as latinas como mulheres instáveis e infantis, sempre com um ombro de fora, sujeitas a arroubos e difíceis de lidar. (O comportamento adulto, maduro e racional seria privilégio das mulheres americanas). De tanto apresentá-las como tempestuosas e incendiárias, falando alto e muito rápido, Hollywood passou a acreditar que todas as latinas eram assim [...] (CASTRO, 2005, p. 385).

Tais características são notáveis na personagem de Carmen, cuja está vestida como baiana estilizada de mangas brancas volumosas com seus ombros a mostra, muitas pulseiras,

balangandãs, uma saia longa branca com estampa triangular em vermelho, plataformas bem altas e um turbante voluptuoso dourado com flores sobrepostas, cuja explode de ciúmes todas as vezes que se depara com o namorado flertando com outra mulher. Em Carmen, tem-se uma representação de mulher brasileira já estereotipada por Hollywood com o comportamento de todas as latinas, mas também, a atriz carrega em sua figura um estereotipo de brasileiras sensuais, Carmen Miranda ao mostrar partes de seu corpo como barriga e ombros, e ao rebolar seus quadris enquanto dança o samba, faz os estrangeiros imaginarem as brasileiras com esse olhar de sensualidade.

Outro trecho destacado para a análise está no quadro **12**, o qual consiste em um enquadramento de dentro da mansão do Barão quando Larry chega ao local e em seguida é contratado por Salles e Penna que estavam temendo o descobrimento do sumiço do magnata, para interpretar o papel do Barão Manuel Duarte na vida real, enquanto este está em Buenos Aires tentando conseguir um empréstimo para sanar as dificuldades financeiras, deixando apenas uma carta antes de partir avisando seu paradeiro aos seus dois homens de confiança. No quadro **12** (32min:45s), é possível notar aos lados duas esculturas negras que usam turbantes, assim remetendo a outras culturas, como a africana, sendo esse o único indício explícito da cultura negra no filme de contexto brasileiro (SOUZA, 2016), em vista que sua formação étnica vem da miscigenação de diferentes povos, dentre eles, a africana, que se faz presente no filme, porém está implícita, não deixando o espectador estrangeiro ver por si mesmo que o que é mostrado de Brasil na tela, são heranças dos negros que habitavam o país, como o samba, a própria baiana estilizada da cantora assim como a festividade que tanto representa o país lá fora.

IMAGEM 28 – ENQUADRAMENTO 13



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 29 – ENQUADRAMENTO 14



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 30 – ENQUADRAMENTO 15



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 31 – ENQUADRAMENTO 16



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

O enquadramento **13** (41min:59s) consiste em outro trecho estrelado por Carmen, a qual na noite da festa na casa do Barão, fica eufórica de raiva com o sumiço de Larry, mal ela sabe que seu desaparecimento é por conta do trabalho que ele aceitou. Carmen entra em cena com uma vestimenta mais modesta, porém, ainda remetendo ao glamour de Hollywood, e em outro ataque de ciúmes por acreditar que o namorado está com outra, destrói o camarim do amado, jogando objetos da penteadeira e do armário ao chão, tirando as roupas dele do closet e pulando em cima.

Assim, decide dar o troco indo até a festa do magnata que havia a convidado. Ao chegar à festa, flerta com Manuel para se vingar do namorado, porém, ao olhar para o braço do homem, descobre que na verdade é Larry e logo começam outra discussão bilíngue, até que ele diz que aceitou o emprego para conseguir dinheiro para comprar um casaco de pele para ela que no mesmo momento vira uma Carmen meiga e amorosa, que aceita guardar o segredo, mas não sem antes impor a distância que Larry deverá ficar durante a dança com a Baronesa Cecília. Desta maneira, como já abordado anteriormente, esta é mais uma cena em que a personagem Carmen tem de expressar seu comportamento temperamental em português devido ao ciúme por achar que seu namorado americano estava com outra mulher.

O enquadramento **14** (54min:08s) exhibe a performance de Carmen na festa realizada na mansão do Barão Duarte, onde interpretou primeiramente a batucada “*Cai, Cai*”, “de Roberto Martins, lançada um ano antes no Rio de Janeiro pela dupla Joel e Gaúcho para o Carnaval de 1940” (CASTRO, 2005, p. 283) cantada toda em português. O quadro **15** (54min:23s) mostra uma visão panorâmica do salão da festa na casa luxuosa do Barão, Carmen é uma atração musical para os convidados, os quais se encontram ao fundo e aparentam ser da elite carioca, já ao lado direito, encontra-se o Bando da Lua que acompanha a cantora no número musical.

O enquadramento 16 (56min:34s) consiste em uma imagem do fim da segunda performance de Carmen com a marchinha “*I, yi, yi, yi, yi (I like very much)*” com a letra toda em inglês, foi composta por Harry Warren e Mack Gordon, que segundo Castro (2005), era originalmente uma conga que foi convertida por um disfarce rítmico para um ritmo brasileiro - assim como “*Chica chica boom chic*” que antes era uma rumba - por Aloysio de Oliveira, um dos integrantes do Bando da Lua para “agradar” aos brasileiros. Carmen por sua vez, exibe uma “baiana americanizada” aos moldes de Hollywood, usando uma blusa branca de mangas compridas, com saia longa em paetês brilhantes, alguns colares de pérolas verdes, marrons e brancas e com um turbante branco na cabeça, composto somente por uma plumagem também na cor branca, além de seus trejeitos característicos: gesticulação das mãos, quadris e pés, tudo em cima de um alto tamanco plataforma. E este é um ponto que deve ser observado, pois:

[...] A maioria dos críticos brasileiros tomou assinatura contra ela – por suas baianas fugirem da estilização original ou por fazer os americanos pensarem que as brasileiras se vestiam daquele jeito; por tentar ser engraçada ou por estar sempre irritada; por trocar o samba pela rumba ou por reduzir a música brasileira aos sambas “negroides”. Isso, no caso das críticas minimamente articuladas – porque no geral, Carmen era atacada por ter se tornado americana demais, brasileira demais, latino-americana demais, ou todas as opções anteriores, mesmo que uma contradissesse as outras (CASTRO, 2005, p. 351).

Como observamos acima na fala de Castro (2005), Carmen Miranda no ápice de sua carreira internacional, foi atacada pelos próprios brasileiros de estar “americanizada”. Um ano antes de gravar o filme “Uma Noite no Rio” (1941), a Pequena Notável já conhecida nos Estados Unidos, resolveu visitar o Brasil, e fez uma apresentação no cassino da Urca, logo os brasileiros acusaram ela de estar “americanizada” por estar cantando em inglês e suas baianas diferentes de sua estilização original, triste e irritada com as críticas, Carmen nunca esquecera da “agressão” e gravou o samba “Disseram que voltei americanizada”¹⁹ (CASTRO, 2005).

Como podemos observar, temos Carmen Miranda em um estereótipo inverso, mostrando que assim como os estrangeiros tem em seus imaginários estereótipos de Brasil, os brasileiros também tem em seus imaginários estereótipos de americanos, assim, Carmen ficava fertilizando o imaginário estrangeiro sobre generalizações de brasileiros, mas ao mesmo tempo ela era vista nos filmes pelos brasileiros como uma representante brasileira “americanizada” por Hollywood que orquestrou o samba, misturando com rumba e tango, assim como por mudar as baianas estilizadas de turbantes de frutas para plumas e paetês.

¹⁹Alguns trechos da canção: “Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno? Eu posso lá ficar americanizada? Eu que nasci com o samba e vivo no sereno; Tocando a noite inteira a velha batucada; Nas rodas de malandro, minhas preferidas; Eu digo é mesmo “eu te amo”, e nunca “I love you”; Enquanto houver Brasil, na hora das comidas; Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu” (CASTRO, 2005, p. 256).

IMAGEM 32 – ENQUADRAMENTO 17



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 33 – ENQUADRAMENTO 18



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

O enquadramento **17** (87min:49s) e **18** (88min:16s) destacam a volta ao primeiro cenário do filme, o cassino com o ciclorama do Rio ao fundo, mostrando primeiramente o Bando da Lua vestidos todos de branco e chapéus panamá brancos com detalhes coloridos tocando uma batucada e atrás estão os dançarinos com as mesmas roupas coloridas de penas, que lembram as aves brasileiras, além de referenciar a Pequena Notável pelo uso dos turbantes. Carmen entra em cena rodopiando, dançando, rebolando, gesticulando e cantando “*Chica Chica Boom Chic*”, porém desta vez em inglês. Sua baiana estilizada apresenta uma saia branca com estampas de folhas grandes em vermelho, uma blusa dourada com babados nos braços deixando seus ombros e sua cintura a mostra, além de seus acessórios característicos como muitas pulseiras e colares, desta vez todos de pérolas verdes grandes, plataformas bem altas e seu turbante desta vez dourado com plumas vermelhas em cima combinando com a estampa de sua saia.

O número musical de encerramento do longa-metragem consiste em um medley harmônico composto por trechos de todas as canções interpretadas no decorrer do mesmo. Assim, Carmen termina de cantar, e a cena corta para o bar do cassino, onde está Larry cantando em inglês “*They Met in Rio*” (*A Midnight Serenade*) que logo no início do filme já havia a interpretado, entretanto em português e transformou em um dueto com Cecília que cantou em inglês. A música retrata a imagem do Rio de Janeiro como uma cidade de romance, onde um belo amor é despertado, porém, esse sentimento se transforma em drama quando a mulher tem de partir, restando apenas a saudade do lugar. Canção esta que poderia se tratar de qualquer outro lugar, dito paraíso tropical sul-americano, confirmando que a cidade do Rio de Janeiro foi apenas a ambientação do filme, cujo gravado no interior dos estúdios *Fox* nos Estados Unidos, não há nenhuma presença de imagens de lugares reais da cidade (SOUZA, 2016). Enquanto ele canta, Carmen chega ao seu encontro, ele segura sua mão e ela o ouve cantar, na última frase cantada por Martin ela começa a cantar “*I, Yi, Yi, Yi, Yi (I Like you very much)*”.

IMAGEM 34 – ENQUADRAMENTO 19



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

IMAGEM 35 – ENQUADRAMENTO 20



Fonte: *Print screen* do filme “Uma Noite no Rio”

O quadro **19** (88min:59s) mostra a sequência do número final, uma mesa onde está Penna e Salles com uma moça sentada em sua coxa continuando a cantar a marchinha em inglês e os homens falam “*Chica, Chica Boom Chic*” assustados pelo jeito ousado e sensual da garota, como o filme se passa no Brasil, logo ela também é uma representação do estereótipo de mulher brasileira sensual. Em seguida, corta-se para a outra mesa onde está o Barão e a Baronesa que começa a cantar assim como seu marido.

Na imagem final do filme, exibida no enquadramento **20** (90min:18s), os quatro personagens principais, Baronesa Cecília, Barão Duarte, Larry e Carmen, cantam juntos em inglês, nesta imagem podemos observar a estereotipia entre as duas atrizes que se deu durante todo o filme: “Alice era a americana fina e superior; Carmen, a “latina” destemperada, chegada a destruir camarins e a atirar tamancos na cabeça do namorado – na verdade, a ideia que Hollywood fazia de quase todas as estrangeiras” (CASTRO, 2005, p. 281). A última imagem do filme mostra os personagens segurando taças de champanhe propondo um brinde ao espectador, e novamente, há uma alusão a Política da Boa Vizinhança mostrando a união desses países, por meio da união dos casais norte-americanos e brasileiros protagonistas do longa-metragem que oferecem um brinde ao espectador como uma celebração deste laço entre os dois países.

Dado o exposto, “Uma Noite no Rio” (1941) é uma produção cinematográfica que somente carrega o nome de uma cidade do Brasil, e de representação brasileira, apenas Carmen Miranda e o Banda da Lua, entretanto o suficiente para reforçar imaginários já existentes na mente estrangeira. Além do mais, no contexto de 1940, Carmen Miranda era a brasileira mais conhecida nos Estados Unidos e isso abriu espaço para a criação de outros filmes com esta temática de Brasil festivo com baianas e malandros, como veremos a seguir.

3.3 – Alô, Amigos (1942)

IMAGEM 36 – CARTAZ DO FILME ALÔ, AMIGOS (1942)



Fonte: www.themoviedb.org

A *première* de “Alô, Amigos” foi realizada no Rio de Janeiro em 24 de agosto de 1942, entretanto, estreou nos Estados Unidos somente em fevereiro de 1943, com o título “*Saludos, Amigos*”. Com direção de Jack Kinney, William Roberts, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, o longa-metragem é em technicolor e apresenta uma narrativa de documentário, com a presença na maioria das vezes de *locuções in off*²⁰ que narram as cenas reais registradas durante as expedições de Disney e seu grupo e bem como narram partes dos curtas-metragens que compõem a película, assim misturam registros reais com animações em aproximadamente 42 minutos de duração. “Alô, Amigos” é composto por quatro curtas-metragens que representam cada país visitado pelos americanos: “Lago Titicaca” mostra as aventuras do turista americano Pato Donald, nesta região do Peru, onde conhece o modo de vida dos habitantes e se mete em uma enrascada com uma lhama. O segundo curta intitulado “Pedro” conta a história de um aviãozinho de correio que parte pelo Chile em sua primeira viagem para buscar uma correspondência, porém, durante o caminho Pedro enfrenta uma terrível tempestade e se vê em apuros para escapar. Ambientado na Argentina, o terceiro curta “*El Gaucho Goofy*”, leva o personagem Pateta que representa um *cowboy* americano à Buenos Aires para mostrar a diferença entre o *cowboy* e o “gaúcho argentino”²¹, assim como seus equipamentos de montaria, estilo de vida e danças típicas do lugar. Para finalizar a produção, o curta “Aquarela do Brasil” inspirado na canção de mesmo nome de Ary Barroso, é ambientado no Rio de Janeiro exibindo

²⁰É uma locução narrada por um sujeito que não faz parte do cenário. Uma voz de fora que conta a história (ROCHA, 2014, p. 43).

²¹Um personagem entre a história e o folclore da Argentina no início do século XIX que vivia como nômade na região dos Pampas. Os Gauchos viviam da terra, caçavam gado selvagem e viajavam cavalgando em seus cavalos, estes que eram sua única companhia. Disponível em: <http://www.experiencemendoza.com/pt/destaques/a-figura-do-gaoucho-argentino/>. Acesso em: 22 de mar. de 2018.

a fauna e a flora brasileira e assim como o nascimento do personagem Zé Carioca, um “papagaio das anedotas do Rio” que leva Donald a um passeio pela cidade maravilhosa.

3.3.1 – Análise Fílmica do curta-metragem “Aquarela do Brasil” (1942)

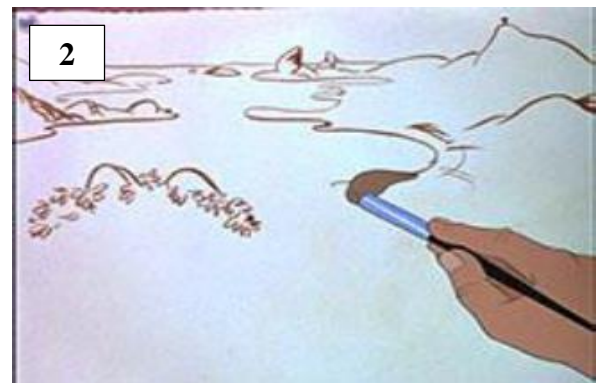
O curta-metragem do filme que faz menção ao Brasil é o último. Após a história contada na Argentina a expedição parte para o Brasil, especificamente na capital do país na época, o Rio de Janeiro. Durante a fala de um narrador *in off*, aparecem imagens da cidade, alguns pontos turísticos e elementos que poderiam servir de inspiração para a animação. Ao juntar todas as pesquisas e aquarelas feitas sobre a fauna, a flora e o centro da cidade do Rio de Janeiro, os artistas decidiram usar o papagaio como mais novo personagem da Disney. Foi também de grande influência para a escolha do novo personagem que Walt Disney tenha sido bombardeado de informações sobre a importância do papagaio no imaginário do brasileiro e após ouvir uma quantidade considerável de anedotas sobre o pássaro e como o homem brasileiro se identificava com o mesmo, o artista norte-americano entendeu então que o brasileiro seria como o pássaro das piadas, podendo também “ser pobre, folgado, preguiçoso, vagabundo e sem caráter, mas era esperto, feliz, sabia se virar e aprendia tudo com facilidade, inclusive a enrolar os gringos” (CASTRO, 2005, p. 342). A partir deste ponto as características do papagaio brasileiro que representaria o Brasil para os Estados Unidos e o mundo estavam definidas.

IMAGEM 37 – ENQUADRAMENTO 1



Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

IMAGEM 38 – ENQUADRAMENTO 2



Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

Com o fim das cenas de documentário sobre o cotidiano, o samba e o carnaval dos cariocas, o desenho animado toma conta do filme no momento em que o narrador compartilha que a verdadeira inspiração para o desenvolvimento do curta-metragem sobre o Brasil foi a música “Aquarela do Brasil” (1939) do compositor Ary Barroso. Música esta que carrega em sua letra uma exaltação pelo país sul-americano, por suas belezas naturais, por seu povo, sua cultura e suas riquezas naturais – como uma terra fértil onde tudo cresce –, também afirmando estereótipos sobre o Brasil como um país de festas com suas danças e ritmos próprios, um

verdadeiro “Paraíso Tropical”, um lugar de descanso e de férias. Pontos estes que percebemos em versos como:

Vou cantar-te nos meus versos [...] O Brasil, samba que dá// Bamboleio, que faz gingar [...] Terra de Nosso Senhor, Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim! [...] Esse coqueiro que dá coco, Onde eu amarro a minha rede, Nas noites claras de luar. Um [...] Brasil, brasileiro [...] Esse Brasil lindo e trigueiro (BARROSO, 1939).

Entretanto, podemos considerar que antes do “Brasil ser o país do brasileiro”, ele foi primeiramente o lar apenas dos índios que aqui habitavam antes da “descoberta” lusitana; posteriormente, foi o “achamento” dos portugueses que de primeira instância nomearam-na Terra de Vera Cruz, e por consequência desta colonização, foi também forçadamente o cruel destino de diversas etnias africanas e que agora é o Brasil dos brasileiros.

Sendo assim, a abertura do desenho se dá quando um livro vermelho com o nome da música na capa (Aquarela do Brasil), nome este escolhido também para o curta-metragem, é apresentado ao espectador **1** (33min:54s). Na cena seguinte há um papel em branco pregado a um suporte e no exato momento em que a música de Ary Barroso é verbalizada, o desenho de uma mão com um pincel melado de tinta marrom inicia seu trabalho de desenhar o que é dito na canção e o que foi visto sobre as paisagens do Rio de Janeiro **2** (34min:34s).

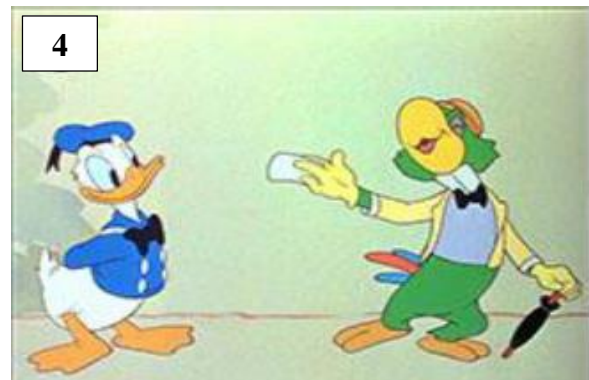
Ao apresentar as cores, a musicalidade e diversidade da fauna e da flora da cidade, (insinuando que a paisagem da cidade do Rio de Janeiro é a mesma de todo o resto do país, uma vez que a música fala do Brasil como um todo e o curta-metragem mostra apenas a capital do país na época), seguindo no ritmo do samba, o pincel introduz o personagem Pato Donald, este ainda confuso com o lugar em que está, se irrita com os movimentos do pincel que o provoca e também está desenhando outro personagem animado, Zé Carioca **3** (36min:48s).

IMAGEM 39 – ENQUADRAMENTO 3



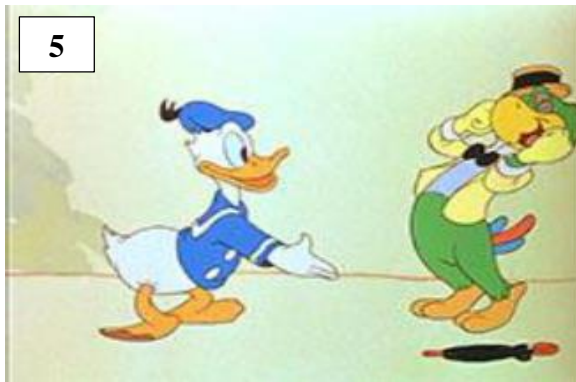
Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

IMAGEM 40 – ENQUADRAMENTO 4



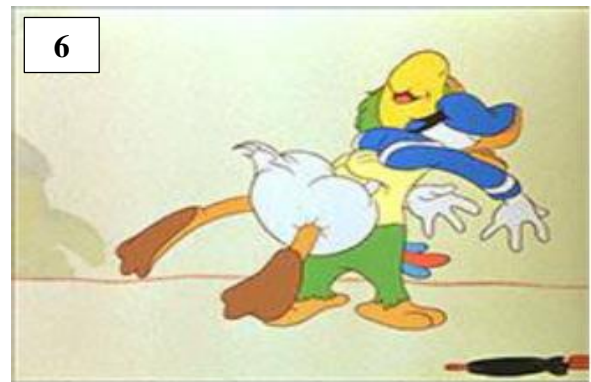
Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

IMAGEM 41 – ENQUADRAMENTO 5



Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

IMAGEM 42 – ENQUADRAMENTO 6



Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

O enquadramento **3** citado acima é o momento que representa a criação do personagem José (Joe) Carioca. Onde podemos ver surgir o seu chapéu de palha, o fraque, o colarinho, a gravata borboleta e o guarda-chuva que foram inspirados no Dr. Jacarandá, um famoso boêmio das ruas do Rio de Janeiro nos anos quarenta (CASTRO, 2005). Já os movimentos corporais de Zé foram tirados do paulista Zezinho, o qual é também quem deu voz ao personagem em português e outras línguas como inglês, espanhol e até japonês. Zé Carioca é a representação do malandro carioca, quem Schwarcz (1995) diz ter duas imagens diferentes “a primeira, e mais negativa, era aquela que associava a malandragem à falta de trabalho, à vagabundagem e à criminalidade potencial” (p. 56) e a segunda imagem era onde “o malandro aparecia definido como um sujeito bem-humorado, bom de bola e de samba, carnavalesco zeloso” (p. 56). O personagem Zé Carioca leva consigo um pouco das duas imagens do malandro, em suas roupas típicas dos boêmios e seus trejeitos baseados em sambistas e malandros que o próprio Walt Disney conheceu em sua visita ao Brasil. No filme aqui analisado não é possível perceber a malandragem de Zé em suas ações, essa função ficou para as histórias em quadrinhos que mostraram explicitamente esse segundo lado do papagaio brasileiro, lançadas em outubro de 1942 e em seus outros filmes ao lado do pato norte-americano.

No quadro seguinte, com Zé Carioca já desenhado, o personagem brasileiro entrega um cartão contendo seu nome, a cidade e o país em que reside para o visitante americano “José Carioca. Rio de Janeiro. Brasil” **4** (37min:03s), o pato norte-americano o lê com dificuldades e é educadamente corrigido pelo papagaio. Em seguida Zé pergunta ao estrangeiro se ele tem um cartão de apresentação também, que ao recebê-lo das mãos de Donald agradece de modo formal. Sendo o personagem Zé Carioca uma representação de tudo o que Walt e seu grupo de artistas viram no Brasil e o que mais lhes chamou atenção nos brasileiros, temos nos *print screens* acima uma característica marcante de todos os brasileiros com quem o senhor Disney teve

contato: a cordialidade. Mesmo variando de pessoa para pessoa, os artistas norte-americanos tiveram a oportunidade de presenciar alguns brasileiros se cumprimentando ainda nos Estados Unidos, uma vez que o próprio Walt Disney os levara ao estúdio (PEGORARO, 2012).

E esta foi uma cena que se repetiu diversas vezes durante sua viagem ao Brasil, onde testemunharam indivíduos nas ruas do Rio de Janeiro se cumprimentando efusivamente e às gargalhadas. De mesmo modo como acontece nos cortes 5 (37min:44s) e 6 (37min:48s), Zé ao perceber que o estrangeiro Donald se tratava de um personagem famoso fica eufórico e empolgado, ignorando a mão estendida do pato para um cumprimento formal o abraçando e dizendo “Ora, venha me dar um abraço! Um mesmo daqueles! Um quebra costelas! Um bem carioca, bem amigo! Seja bem-vindo, meu caro!” Este foi um momento em que os produtores demonstraram a diferença entre os norte-americanos e os brasileiros no trato pessoal, uma vez que a cordialidade é uma característica do papagaio carioca e este por sua vez é uma forte representação do Brasil no exterior e acaba definindo os cidadãos brasileiros de todas as demais regiões de forma homogenia.

IMAGEM 43 – ENQUADRAMENTO 7



Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

IMAGEM 44 – ENQUADRAMENTO 8



Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

Em seguida, falando em português, Zé faz uma lista dos lugares em que quer levar o novo amigo para conhecer no Rio de Janeiro e ao som do choro “Tico-tico no Fubá” composta por Zequinha de Abreu, (apenas o instrumental da canção, pois só algumas versões depois que letras foram incluídas na música, uma escrita no Brasil e a outra feita exclusivamente para Carmen Miranda), os dois andam e sambam pela calçada de Copacabana que ganha destaque ao ser desenhada pelo mesmo pincel do início do curta-metragem 7 (39min:37s). Na cena seguinte o personagem com o pincel desenha a frente de um bar com mesas e cadeiras, escreve no letreiro “CACHAÇA”, em seguida pintando uma garrafa e duas taças em cima da mesa 8 (39min:59s).

IMAGEM 45 – ENQUADRAMENTO 9



Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

IMAGEM 46 – ENQUADRAMENTO 10



Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

Donald ao ver a garrafa pergunta ao companheiro se é refrigerante e Zé responde “Não. Cachaça! Que tal uma cachacinha agora, hein?”, brindando e bebendo em seguida **9** (40min:09s). Na próxima cena o pato americano sente os efeitos da bebida forte e começa a soluçar, uma batida de samba é iniciada e Zé com uma caixinha de fósforos acompanha os soluços de Donald mais uma vez ao som do samba “Aquarela do Brasil” **10** (40min:37s). A bebida destilada cachaça se encaixa como uma forte representante do exotismo que os estrangeiros veem no Brasil, devido ao seu gosto forte e peculiar para o paladar do personagem americano. As cenas em questão mostram combinações do que os artistas norte-americanos acreditavam representar o país, uma vez que colocam em cena uma bebida típica do Brasil e aprovada pela população (na época, quase como um símbolo nacional), um ritmo e sua dança que predominam pelas ruas da capital, estes também aceitos como representantes oficiais do país sul-americano no exterior. Deste modo percebemos como os personagens fazem bem os seus papéis, uma vez que Zé Carioca domina os símbolos de seu país e mostra que não é impossível que Donald também os faça, desde que este se entregue totalmente.

IMAGEM 47 – ENQUADRAMENTO 12



Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

IMAGEM 48 – ENQUADRAMENTO 13



Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

IMAGEM 49 – ENQUADRAMENTO 14



Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

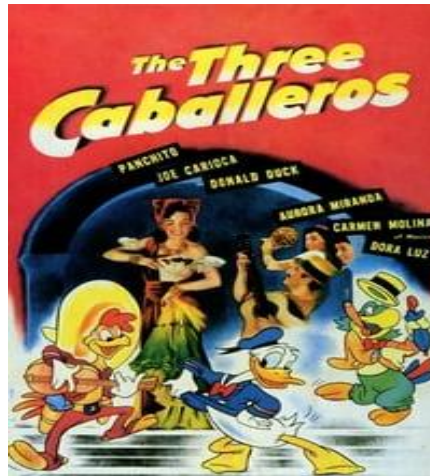
Em suas cenas finais o pincel pinta sombras de personagens tocando instrumentos típicos do samba na ordem em que vão sendo introduzidos à música que toca no filme. No próximo enquadramento, surge através de uma janela a silhueta de Carmen Miranda sambando, esta que era uma grande representação do Brasil nacional e internacionalmente nos anos de 1940, sendo acompanhada pelo Pato Donald segundos depois **12** (41min:22s). Walt Disney tinha planos diferentes para o personagem criado a partir de suas experiências no Brasil (José Carioca), entretanto ele não pôde contar com a maior estrela do país. Apenas a silhueta de Carmen Miranda pôde aparecer no filme da Disney por motivos profissionais.

A Pequena Notável havia recentemente assinado contrato com a grande *20th Century Fox* e o seu novo patrão não estava pronto para ceder a Srta. Miranda para uma concorrente como a Disney (CASTRO, 2005). Com as mudanças de planos, Walt Disney apenas pôde fazer uma pequena homenagem a Carmen Miranda em seu curta-metragem brasileiro, este que acabou sendo um resumo do que ele e sua equipe viram no Brasil: o samba predominando pelas ruas (a música e a dança), cachaça, o carnaval como a grande festa do Rio de Janeiro, pessoas receptivas, animadas e felizes, um paraíso natural e como eles já tinham conhecimento era também a terra onde Carmen Miranda era rainha.

As fachadas de cassinos famosos do Rio de Janeiro vão aparecendo em cortes entre as cenas de dança do pato americano e da cantora brasileira, letreiros do Cassino Copacabana, do Cassino Atlântico e por último o Cassino Urca. O quadro vai abrindo em *zoom out* e a Baía de Guanabara aparece por completa em um ângulo superior, posteriormente revelando ser uma aquarela pregada a um suporte **13** (41min:36s), **14** (41min:46s). O fim do filme se dá com a mesma música do início do curta-metragem “Aquarela do Brasil”.

3.4 – Você já foi à Bahia? (1944)

IMAGEM 50 – CARTAZ ORIGINAL DO FILME VOCÊ JÁ FOI À BAHIA? (1944)



Fonte: www.themoviedb.org

Lançado em Dezembro de 1944 na Cidade do México com o título original "*The Three Cabelleros*", o longa-metragem animado em technicolor foi dirigido por Clyde Geronimi, William Roberts, Norman Ferguson, Harold Young e Jack Kinney, estreando no Brasil somente em fevereiro de 1945, renomeado para "Você já foi à Bahia". Seguindo os mesmos moldes de "Alô, Amigos" (1942), esta película foi a segunda produção dos estúdios Disney concebida durante a Política da Boa Vizinhança, a qual é composta por três curtas-metragens, contendo dentro destes mais alguns seguimentos, como informações e curiosidades que dão um caráter documental ao espectador, entretanto se destaca por ser a primeira produção de Walt Disney a combinar personagens animados com personagens reais, desta forma ocorrendo a interação entre Pato Donald, Zé Carioca e Panchito com atores do mundo real.

Esta animação recebeu duas indicações ao Oscar de 1946 nas categorias de "Melhor mixagem de som" e "Melhor trilha sonora", dentre as canções da trilha sonora se encontram as músicas de compositores brasileiros renomados, como Ary Barroso com "Os quindins de Iaiá" (interpretada por Aurora Miranda) e "Na baixa do sapateiro" (interpretada por Nestor Amaral), além de Dorival Caymmi com "Você já foi à Bahia?" (interpretada por Zé Carioca). Os curtas-metragens que compõem o filme estão interligados por uma história principal, assim caracterizando esta produção como um longa-metragem com aproximadamente 71 minutos de duração.

Em uma sexta-feira 13, é aniversário de Pato Donald e ele recebe uma enorme caixa que contém três presentes enviados por seus amigos da América Latina. Ao abrir cada um deles, o aniversariante é presenteado com aventuras em países latinos. O primeiro presente consiste em

um projetor de cinema que exhibe a ele o primeiro curta da película, "Aves Raras", cujo é composto por três seguimentos: Inicia-se com a narração de Ary Barroso que conta a história de Paulinho, um pinguim friorento e peculiar que sonha em sair do Polo Sul para viver em uma praia tropical quentinha. O segundo seguimento é um documentário que mostra a Donald as aves mais exóticas da região entre a Cordilheira dos Andes às Florestas Amazônicas, tais como: "Anambé-Preto"; "Arapapá"; "Tisourinha"; "Arapaçu-de-bico-curvo"; "Flamingos" e "Aracuã", sendo dado a este último pássaro bastante destaque em outros momentos do filme. O terceiro seguimento conta a história de Gauchito, um gaúcho argentino que na infância sai para caçar condores e acaba encontrando um Burrico Voador que passa a ser seu melhor amigo e assim participam juntos de uma corrida de cavalos almejando o grande prêmio de 1000 pesos.

O segundo curta do filme, "Você já foi à Bahia?", se inicia quando Donald abre o segundo presente, um livro que em seu interior se encontra o amigo brasileiro, o papagaio Zé Carioca que o leva a uma viagem à Bahia, onde encontram a baiana Iaiá, interpretada por Aurora Miranda e assim passeiam em grande festa pelas ruas da cidade. Por fim, ocorre o último curta-metragem da produção: "*The Three caballeros*". Quando o terceiro presente é desembalado por Donald, este é agraciado com uma enorme *Piñata*²² entregue por seu amigo Panchito, um galo vermelho mexicano que também leva o aniversariante a um passeio dentro de um livro, entretanto a viagem agora é pelo México a bordo de um tapete voador. Lá, Donald visita a cidade de Vera Cruz e a praia de Acapulco, onde se apaixona pelas garotas do lugar, além de aprender sobre algumas tradições, costumes e danças da cultura mexicana.

3.4.1 – Análise Fílmica do curta-metragem “Você já foi à Bahia?” (1944)

IMAGEM 51 – ENQUADRAMENTO 1



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 52 – ENQUADRAMENTO 2



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

²²Termo em espanhol que designa uma tradição popular do México, cuja consiste em uma grande estrela de cinco pontas produzida em papel crepom colorido, suspensa a metros do chão que carrega em seu interior muitas surpresas, como por exemplo doces, onde o participante é vendado e tenta quebrá-la com o auxílio de um bastão. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pinhata>. Acesso em 13 de dez. de 2018.

IMAGEM 53 – ENQUADRAMENTO 3



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 54 – ENQUADRAMENTO 4



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

O curta inicia aos 22 minutos e 18 segundos de duração do filme, quando o Pato Donald pega uma caixa de presente que está embrulhada em um papel listrado em amarelo e verde com um laço em volta, o qual é radiante, está soltando fumaça e mexendo sem parar em ritmo de batucada **1** (22min:23s). Ao abrir o embrulho, Donald vê que ganhou um livro verde com o nome “BRASIL” escrito na capa de amarelo, curioso, o pato abre o presente reluzente **2** (22min:32s). Abrindo o mesmo ele se depara com Zé Carioca “tocando” a música no livro com seu guarda-chuva em cima de um pequeno palco, onde atrás dele há um mapa da América Latina, com destaque para o Brasil **3** (22min:33s). Quando percebe seu amigo Pato Donald, Zé o cumprimenta com seu jeito rápido de falar e sem pausas, o cumprimentando também com uma gíria americana com o mesmo significado de “como você está?” **4** (22min:56s).

Tendo isto, neste início do curta, já temos a imagem do “Brasil de exportação” que tanto o Estado Novo de Getúlio Vargas almejava distribuir ao estrangeiro, estava ali personificada em Zé Carioca ao surgir de dentro de um livro que batuca sem parar trazendo assim um ar de festividade que logo é associada ao Carnaval. Claro, não foi o governo brasileiro que produziu o filme, mas o que vale ser notado é que este filme de Walt Disney foi produzido a partir de suas próprias experiências no território brasileiro que justamente aconteceram quando o país vivenciava um forte teor nacionalista de valorização e exportação de seus símbolos nacionais. Logo, como podemos notar tanto no filme anterior analisado quanto neste, Walt Disney levou para seus desenhos aquilo de mais característico que vivenciou: o samba, as baianas, os malandros e o papagaio. Além do mais, o personagem brasileiro assim como em “Alô, Amigos” (1942), já exhibe nesse início de filme **4** uma manifestação de afeto e simpatia perante o Pato Donald, ao levantar seu chapéu para cumprimentar o amigo, Zé Carioca demonstra novamente o estereótipo de brasileiro cordial, ademais, ao saudar o pato com uma gíria americana e também as penas azuis e vermelhas em seu rabo, podemos perceber que foi o modo como os

produtores do filme buscaram aproximar o papagaio brasileiro da cultura americana e assim demonstrar a união entre os dois países que tanto a Política da Boa Vizinhança desejava mostrar em filmes como estes.

IMAGEM 55 – ENQUADRAMENTO 5



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 56 – ENQUADRAMENTO 6



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 57 – ENQUADRAMENTO 7



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 58 – ENQUADRAMENTO 8



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

Na sequência, após os cumprimentos, Zé Carioca pergunta se Donald já foi à Bahia, como a resposta é negativa, o papagaio brasileiro todo bobo e apaixonado, começa a lembrar da cidade brasileira e aponta com o seu guarda-chuva ao mapa, que está atrás de si mesmo, a localização da Bahia **5** (23min:56s). Após uma onda de elogios e declarações à cidade, a câmera dá um *zoom in*²³ no mapa e desenhos mostram um fim de tarde na cidade da Bahia acompanhados pela música “Na baixa do sapateiro” (1938), com composição de Ary Barroso e interpretada por Nestor Amaral ao fundo **6** (25min:00s), **7** (27min:01s). Esta sequência é uma das mais bem produzidas neste filme, nela, não encontramos nenhum estereótipo negativo ao Brasil num todo, porém sim, uma espécie de homenagem ao Estado da Bahia. São sequências de imagens com paisagens da Bahia que aparecem de forma delicada, destacadas nas cores rosa e roxo e com a música de Ary Barroso, representa a cidade ao entardecer como um lugar romântico, são imagens que mais se parecem com pinturas feitas à mão com tinta e pincel do

²³“Zoom in” significa “dar zoom”, onde a câmera vai focando em um ponto específico do enquadramento.

que computadorizadas, assim com esse “capricho” a mais nessa parte do filme, percebemos ela como uma homenagem ao lugar.

Nestas imagens, percebemos que houve um estudo do lugar para assim realizar a representação da arquitetura da cidade, no enquadramento **6** podemos notar o trato com uma representação bastante fiel às ruas da Bahia que séculos antes era a “Terra de Vera Cruz” dos portugueses. O conjunto arquitetônico e urbanístico demonstrados são heranças do domínio lusitano no lugar que foi a primeira capital do Brasil, Salvador, sendo assim o porto brasileiro onde era o centro comercial, político e cultural naquele período, sobretudo, onde os negros escravizados aportavam e deles, a cidade herdou costumes, tradições e jeitos que são refletidos na cultura nacional, expressados nas festas populares, na musicalidade, na religião e na culinária (BRASIL, 2014).

Retornando as imagens, no enquadramento **8** (27min:52s), representa o momento que o papagaio desce de seu palco no livro cantando como a cidade é “viciante” ao afirmar ao pato que “quem vai a Bahia, nunca mais quer voltar” e que terá muita sorte em ir ao lugar, além de enunciar o que se pode encontrar por lá, “vatapá”, “caruru”, “mungunzá” e ao falar do samba, Zé Carioca se transforma em Carmen Miranda e se multiplica em quatro e começa a rebolar em movimentos que também recordam a cantora. Com essa listagem feita por Zé, conseguimos novamente ver a mensagem implícita da Bahia como o “berço” da miscigenação entre os povos e a grande presença da cultura africana na construção da cultura brasileira, assim na fala de Zé Carioca, há a presença desta influência tanto na culinária quanto nos ritmos musicais.

IMAGEM 59 – ENQUADRAMENTO 9



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 60 – ENQUADRAMENTO 10



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

Vestido com uma saia longa rosa, uma blusinha branca deixando uma pequena parte da barriga à mostra, calçando plataformas e usando acessórios característicos como o turbante, as argolas grandes, cordões e pulseiras de bolinhas faz neste momento uma clara alusão à Carmen Miranda **9** (27min:58s). Como podemos observar, a figura de Carmen Miranda, assim como

em “Alô, Amigos” (1942), também foi explorada neste curta-metragem como representação do Brasil, e o motivo disso está em tudo que já foi discutido sobre ela anteriormente neste trabalho. Primeiramente, antes destes filmes da Disney serem produzidos, Carmen Miranda já era uma artista consagrada no Brasil por seus sambas, marchinhas, filmes dos quais participou no país e suas baianas estilizadas. Apesar da interprete ter inaugurado sua baiana estilizada no ano de 1939, o surgimento da temática de baiana nas músicas interpretadas por Carmen Miranda antecede alguns anos do estouro de sua “marca registrada”, canções como “No tabuleiro da Baiana” (1936), “Quando eu penso na Bahia” (1937) e “Na baixa do sapateiro” (1938) gravadas pela cantora exploram o universo baiano e essa “temática baiana ficava tão bem em Carmen que outros compositores, baianos ou não, passaram a abarrotá-la de material do gênero” (CASTRO, 2005, p. 165).

Em vista disso, a Pequena Notável renomada como já era no Brasil não somente por sua temática de baiana, mas pelo todo de sua carreira como interprete do rádio, era um meio da Disney agradar aos brasileiros ao fazer referências a cantora, além do mais, nos anos de 1940 Carmen Miranda já havia alcançado o sucesso internacional, assim, famosa e bem aceita pelos americanos, a presença de referências a ela nestes filmes seria algo que cativaria tanto os brasileiros quanto os norte-americanos. Na verdade, Walt Disney queria mesmo era que Carmen Miranda interpretasse a baiana “Iaiá” em seu curta-metragem sobre o Brasil, entretanto, como falado anteriormente, ela tinha assinado contrato com a *Fox* que a impossibilitava de participar de outras produções cinematográficas fora do estúdio. O senhor Disney quase desistiu de produzir a esquete, pois sem a Carmen, não teria sentido, “mas Carmen sugeriu Aurora e garantiu a Disney que arrancaria [...] a permissão para fornece-lhe uma “consultoria técnica”, sem crédito e sem remuneração, para as cenas de sua irmã” (CASTRO, 2005, p. 342), desta maneira, podemos dizer que Carmen Miranda fez parte do curta-metragem, mesmo que indiretamente, mas estava nos bastidores com sugestões de roupas, diálogos e até mesmo os movimentos de Aurora.

O Carnaval estava presente em Carmen e Aurora Miranda antes mesmo delas estilizarem-se de baianas nas produções cinematográficas de Hollywood, em vista que já eram antes interpretes de jeitos carnavalescos e “sim, elas eram as cantoras do rádio. E do palco, do disco e do cinema” (CASTRO, 2005, p. 130), onde “reinavam” como as vozes do rádio brasileiro gravando marchinhas, tais como “Pra você gostar de mim” (“Taí”) de 1930 de Carmen e “Cidade Maravilhosa” de 1934 de Aurora, que atravessaram o século XX e ainda se fazem presentes nos carnavais de rua do país.

No quadro **10** (28min:03s), ainda cantando e dançando, Zé Carioca se transforma em quatro pequenas versões de si vestindo roupas de malandro carioca: calça de uma única cor, blusa listrada em duas cores na horizontal e chapéu panamá na cabeça. Assim, em mais uma referência ao país, que de tanto ser repetida em produções cinematográficas como essa durante os anos de 1940, se torna um clichê, como uma “fórmula pronta” de representação do brasileiro, entretanto, não podemos desconsiderar que de fato, os malandros fazem parte da imagem folclórica do Brasil, como veremos posteriormente nesta análise.

IMAGEM 61 – ENQUADRAMENTO 11



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 62 – ENQUADRAMENTO 12



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 63 – ENQUADRAMENTO 13



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 64 – ENQUADRAMENTO 14



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

Logo após ser repetidamente perguntado se já foi à Bahia, Donald devolve a pergunta à seu amigo – você já foi a Bahia? – e este ao conversar com suas quatro mini versões responde que não, assim, Zé Carioca encolhe magicamente Donald com uma batida de uma marreta de madeira na cabeça do amigo, com isso ao ouvirem o apito de um trem, os dois saem correndo dentro do livro do qual saiu Zé Carioca a fim de não perderem o meio que os transportaria para a Bahia **11** (28min:42s). Novamente, as cores utilizadas na película são um grande destaque visual do curta-metragem, a cena seguinte mostra uma imagem com o fundo preto, destacando assim as cores vivas das árvores tropicais que estão ao centro dos trilhos por onde passa o trem

12 (28min:48s), é uma sequência divertida e bastante colorida e lúdica que sempre está presente nas animações da Disney, entretanto, no caso de ser o Brasil o lugar representado, a viagem dos personagens exibem ele como um “país tropical” e, com a cor preta de fundo, faz com que a vegetação exibida seja “exuberante”, justamente por ser dado grande destaque a ela com cores diversificadas e vivas além de um som sambístico que dá ritmo a ação que está acontecendo, deste modo, atrai o espectador pelo espetáculo visual e sonoro que se sucede em cena.

Após uma viagem conturbada os dois amigos finalmente chegam a Bahia, que agora não é mais representada daquele modo “caprichado” da sequência de “Na baixa do sapateiro” (1938), no entanto, a novidade do momento é que eles são recebidos por uma baiana chamada “Iaiá”, interpretada pela cantora Aurora Miranda, esse nome da personagem tem suas origens no Brasil-Colônia, o qual era um vocábulo “adocicado” que as negras escravas das casas-grandes usavam para se dirigir às filhas dos senhores de engenho (FREYRE, 2003).

Iaiá se junta aos personagens, porém, não como uma animação e sim como uma mulher do mundo real, dando início as produções em *live-action*, que consistem em unir desenhos animados e atores reais em cena **13** (30min:33s). Por ser uma novidade para a época, esta técnica também pode ser considerada como um espetáculo visual e uma “carta na manga” de Walt Disney para atrair ainda mais o mercado brasileiro com a Política da Boa Vizinhança. De acordo com Castro (2005), na época de lançamento da película, houve muitas especulações de como foi realizado o truque de unir atores de carne e osso com personagens animados, com isso, a versão explicativa oficial do estúdio era de “*back projection*”, onde Aurora e os demais atores de verdade foram filmados em frente a uma tela de cinema que possuía quatro metros de altura por seis de largura, na qual estariam sendo exibidas as imagens animadas dos personagens já previamente desenhadas. Entretanto, como ainda relata:

[...] Hoje, basta ver o filme para se constatar que não foi tão simples assim. Várias cenas foram realmente filmadas com *back projection*, mas Iwerks, que era mesmo o mago da animação, usou também o recurso contrário (e que Disney tentou manter em segredo da MGM e da Warner, ambas investindo pesado em desenho animado): o de os personagens serem desenhados e impressos no fotograma já contendo a ação ao vivo, filmada antes. Isso explica que, em certos momentos, Donald e Zé Carioca estejam à frente ou atrás de Aurora ou misturados com os humanos em cena. Em outros, usou-se também a combinação de um cenário de *back projection* com o mesmo cenário na vida real, permitindo que os desenhos e os atores passassem de um lado um ao outro – tudo ao mesmo tempo [...] (CASTRO, 2005, p.364).

Assim, mesmo com esta técnica ainda em sua fase inicial, a Disney inovou nos modos de exibição das imagens em movimento e até mesmo possibilitando novas experiências ao olhar sobre o cinema, além do mais, tal efeito se deu com uma produção dedicada ao Brasil, sendo que para nós brasileiros pode até ser motivo de orgulho ao ver o país representado na visão de

Walt Disney com vários recursos visuais e sonoros, porém, olhar para estas imagens, também implica em ir além do que nos é mostrado e analisar todo o contexto em que as produções estão inseridas para identificar os estereótipos de brasileiros que elas acabam fortificando.

Os enquadramentos **13** (30min:33s) e **14** (31min:12s), exibem as primeiras interações do *live-action* entre os personagens. Aurora Miranda, irmã de Carmen Miranda, também interpreta uma baiana, como já falado anteriormente, a “Iaiá” que sai cantando pelas ruas da Bahia a música de Ary Barroso chamada “Os quindins de Iaiá” (1941), enquanto vai andando pela rua vendendo seus quitutes com seu tabuleiro de doces na cabeça, é acompanhada/seguida por Zé Carioca e Pato Donald, estes que tentam chamar a atenção da bela moça a cada passo dado. Somente nestas duas imagens, há alguns pontos implícitos que muitos dos estrangeiros e até mesmo brasileiros também que assistiram/assistem a este curta-metragem devem ter deixado passar despercebido pelo modo como são representados. Primeiramente, a figura da cantora Aurora Miranda é referência às negras libertas da escravidão que vendiam seus quitutes pelas ruas da Bahia e posteriormente nas ruas do Rio de Janeiro quando muitas migraram para esta cidade, eram chamadas de baianas (FREYRE, 2003). A baiana de Aurora também não é uma representação real das indumentárias originais das baianas tradicionais de torço de seda, colares de búzios, argolões e braceletes de ouro, saias e blusas brancas com o xale de pano da costa, entretanto, Aurora apresenta uma nova estilização da baiana até modéstia comparada às de sua irmã Carmen. Assim como a própria letra da música “Os quindins de Iaiá” cantada por Aurora Miranda, as baianas saíam pelas ruas oferecendo a venda de seus quitutes que carregavam em um tabuleiro:

Vendiam-se nas ruas de Salvador – a mais afro-brasileira das cidades grandes -, caruru, mocotó, vatapá, pamonha, canjica, açaá, abará, arroz-de-coco, angu, pão-de-ló-de-arroz e de milho, etc. As negras doceiras, de tabuleiro, ofereciam seus doces enfeitados em papel azul ou vermelho. E recortados em forma de corações, cavalinhos, pássaros, peixes. Os tabuleiros, forrados de toalhas brancas, geralmente repousavam em armações de pau, num pátio da igreja ou ao lado de um sobradão. Viam-se, ainda, as negras de fogareiro, preparando o peixe frito, o mugunzá, o milho assado, a pipoca, o grude, o manuê. De noite, os tabuleiros eram iluminados com rolos de cera ou candeeiros de flandres (FREYRE, 2005, p. 59).

Até mesmo os quindins que “Iaiá” oferece na canção tem um toque das negras africanas que trabalham nas casas-grandes. Criado por freiras lusitanas, o doce “Brisa-do-Lis”²⁴ produzido com gemas de ovos, açúcar e amêndoas era bastante apreciado pelos demais portugueses, com isso, quando iniciou-se a colonização do Brasil receitas como essa também acompanharam os europeus nas novas terras, entretanto, a falta de amêndoas era o empecilho

²⁴Informação disponível em: <http://omelhorquindim.com.br/como-surgiu-o-quindim/>. Acesso em: 10 de maio de 2019.

que impossibilitava que o doce fosse produzido, assim, as escravas negras africanas que eram bastante criativas na gastronomia, usaram outro ingrediente que compensou a falta das amêndoas, logo, o coco que havia em abundância nas terras tropicais brasileiras foi incorporado e como a receita foi adaptada, engenhosas também como eram com as palavras, batizaram o doce de “quindim”, que significa “encanto” ou “dengo” devido a delicadeza do mesmo.

Muito da culinária brasileira originou-se das mãos e da criatividade destas mulheres que preparavam receitas como essa nos interiores das casas-grandes para os senhores de engenho e suas famílias, aliás, “[...] várias comidas indígenas ou portuguesas foram modificadas pela técnica africana – a farofa e o vatapá, por exemplo. Dos três centros de alimentação afro-brasileira – Bahia, Pernambuco, Maranhão -, o primeiro era o mais importante” (FREYRE, 2005, p. 59). Pulando no tempo para os anos de 1930, onde a mestiçagem era o símbolo do nacional, pratos como esses também concebidos pela miscigenação entre os povos passam a ser “pratos típicos da culinária brasileira”, como a feijoada que “originalmente conhecida como "comida de escravos", [...] se converte, a partir dos anos 30, em "comida nacional", carregando consigo a representação simbólica da mestiçagem associada à ideia da nacionalidade [...]” (SCHWARCZ, 1995, p. 7).

IMAGEM 65 – ENQUADRAMENTO 15



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 66 – ENQUADRAMENTO 16



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

Dando continuidade a sequência do número musical, Zé Carioca e Pato Donald logo perdem a atenção da baiana quando outros homens entram em cena para acompanhar Iaiá em sua cantoria que a rodeiam tocando o samba com seus instrumentos musicais como reco-reco, violão, afoxé e chocalho enquanto ela continua cantando sobre seus quindins. Os homens em cena são descritos pelo papagaio ao pato como “malandros” que estão vestidos com as indumentárias que geralmente os malandros cariocas são representados **15** (31min:28s). A figura dos malandros é bastante retratada por compositores e interpretes da música popular brasileira, Bezerra da Silva, Paulinho da Viola, Moreira da Silva contam em suas letras histórias

sobre este “típico brasileiro” bom de lábia, esperto, inteligente que sempre dá aquele “jeitinho” para sobreviver e se dar bem. Surgidos no início do século XX, os malandros eram os negros e mestiços que, assim como as baianas, migraram da Bahia para o Rio de Janeiro, assim, habitando os guetos e vivendo com o ritmo musical recém-criado por eles, o samba.

Esta representação da imagem dos malandros tem suas origens em uma entidade cultuada por várias religiões no Brasil, o “Zé Pelintra”, originário do Catimbó também tem seu culto nos ritos da Umbanda, Jurema, Macumba e Candomblé (SÁ JUNIOR, 2004). Os malandros cariocas podem ser tidos como uma personificação desta entidade que por suas características é o símbolo da malandragem, e que aliás, por certo teve uma vida terrena, porém, são várias as estórias que existem sobre ela, dentre as quais, há uma contando que:

José dos Anjos, nascido no interior de Pernambuco, era um negro forte e ágil, grande jogador e bebedor, mulherengo e brigão. Manejava uma faca como ninguém, e enfrentá-lo numa briga era o mesmo que assinar o atestado de óbito. Os policiais já sabiam do perigo que ele representava. [...] Não era mal de coração, muito pelo contrário, era bondoso, principalmente com as mulheres, as quais tratava como rainhas. Sua vida era à noite. Sua alegria, as cartas, os dadinhos, a bebida, a farra, as mulheres e porque não, as brigas. Jogava para ganhar, mas não gostava de enganar os incautos [...]. Mas ao contrário, aos falsos espertos, os que se achavam mais capazes no manuseio das cartas e dos dados, a estes enganava o quanto podia e os considerava os verdadeiros otários. Incentivava-os ao jogo, perdendo de propósito quando as apostas ainda eram baixas e os limpando completamente ao final das partidas. Isso bebendo aguardente, cerveja, vermouth, e outros alcoólicos que aparecessem (SÁ JUNIOR, 2004, p. 9 apud PRANDI, 2001, p.202).

Somente com esta versão, podemos ver que a personalidade e as habilidades de Zé Pelintra se assemelham às dos malandros cariocas, além do mais, até mesmo o vestuário é similar entre ambos, e com isso:

Nas macumbas ou umbandas do Rio de Janeiro o *Seu Zé Pelintra* é associado à figura do malandro carioca. Veste terno branco, camisa de *seda*, sapato bicolor, chapéu panamá e gravata vermelha. Os trejeitos se remetem a esse arquétipo da boemia carioca. O falar carregado de gíria, o andar escorregadio, a aversão ao trabalho, a propensão às falcatruas e a paixão pelas mulheres, [...] representam alguns dos elementos da composição desse personagem [...] (SÁ JUNIOR, 2004, p. 9).

Deste modo, são características que podemos observar nos malandros que acompanham Iaiá pelas ruas da Bahia, e sem esquecer que o próprio papagaio brasileiro é a representação do malandro carioca, com um jeito boêmio expressado no amor que ele demonstra ao falar do samba, assim como em seu charuto acompanhado de uma “cachacinha” – como ele mesmo fala em “Alô, Amigos” (1942) - além de suas roupas características, o terno, com um chapéu panamá, gravata borboleta e também, sua paixão pelas mulheres, como podemos ver em “Você já foi à Bahia” (1944) ao correr atrás da baiana Iaiá como uma disputa com o pato americano.

Infelizmente, não temos como afirmar se Walt Disney, em sua viagem pelo Brasil recolhendo material para a produção dessas animações, ficou sabendo desta versão de “Zé Pelintra” nas histórias que ouviu sobre os malandros cariocas, mas, podemos ver que esta imagem foi tão forte quando esteve no Brasil ao ponto dele representar o personagem animado brasileiro como um malandro e com isso acaba alimentando os imaginários estrangeiros sobre o ser brasileiro de que todos são essa exata representação.

Os malandros aparecem em grande quantidade neste curta-metragem. Ao chegarem ao fim da rua **16** (31min:42s), Iaiá e os malandros param e se reúnem para continuarem cantando, tocando e dançando o samba, ainda acompanhados por Zé Carioca e Pato Donald, estes que continuam bem animados com a festança e com a chegada de mais pessoas a cada minuto. Este enquadramento, mostra novamente que tudo que se passa na tela está acontecendo pelas ruas da Bahia dentro de um livro, além do mais, essa sequência apresenta os mesmos estereótipos brasileiros exibidos em “Uma Noite no Rio” (1941) e em “Alô, Amigos” (1942), a imagem de festividade recorrente no cotidiano dos brasileiros alegres que cantam e dançam as batucadas pelas ruas despreocupados com os problemas da vida.

IMAGEM 67 – ENQUADRAMENTO 17



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 68 – ENQUADRAMENTO 18



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

No enquadramento **17** (32min:45s), temos a continuidade da festa que segue pelas ruas da Bahia, em uma dessas passagens dançantes, Aurora e os personagens animados param para curtir a batucada de um malandro, mas não é só mais um malandro em cena, está mais para uma participação especial que passa despercebida se o espectador não o conhecer, o homem cena é o músico Zezinho que “emprestou sua personalidade e voz a Zé Carioca e acabou para sempre identificado com o personagem” (CASTRO, 2005, p. 365).

Em meio à dança e cantoria, Donald perde a atenção de Iaiá para um vendedor de tangerinas que entra em cena dançando e cantando alto, ele fica verde de raiva e seu amigo Zé

Carioca tenta ajudar ao oferecer uma marreta que carregava consigo e dizendo “Não, não, Donald! Não afoba! Toma!”¹⁸ (34min:04s). Nessa cena, fica evidente as artimanhas do malandro carioca, tanto no linguajar com a gíria – no sentido de Donald não se estressar e se apressar em resolver seu empecilho - quanto naquele “jeitinho” em resolver alguma situação. A malandragem que Zé Carioca carrega se manifesta neste momento em que vê o seu amigo com um problema – no caso, sumir com o vendedor de tangerinas para assim o pato ganhar de volta a atenção de Iaiá - e logo mostra a ele um “jeito” mais fácil de se livrar do problema, um jeito errado, no entanto, é um caminho mais fácil de solucionar o motivo do aborrecimento do pato, porém, Donald que não é malandro como o Zé, acaba falhando ao aderir o “jeitinho” proposto pelo amigo com a marreta: acertar a cabeça do vendedor. Pato Donald tenta acertar, mas erra a pontaria e acaba caindo da janela em que estava.

De acordo com DaMatta (1986), o “jeitinho brasileiro” se dá por diversos fatores, dentre eles, as leis onde o regulamento é baseado no não poder, estas estão em vigor para submeter o cidadão ao poder do Estado. Entre o não poder e o querer, o brasileiro criou um meio termo, onde com um modo simpático e pessoal, ele passa a realizar suas vontades burlando uma lei ou outra. Assim, em Zé Carioca percebemos esse “jeitinho” rápido em resolver algumas situações e essa seria a malandragem que pode ser entendida como um “outro nome para a forma de navegação social nacional [...]. O malandro, portanto, seria o profissional do “jeitinho” e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis” (DAMATTA, 1986, p. 68).

IMAGEM 69 – ENQUADRAMENTO 19



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 70 – ENQUADRAMENTO 20



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

Donald ao despencar da janela onde estava com o martelo que cai em cima de sua cabeça, logo resolve voltar a dançar e se junta ao grupo mais uma vez que segue em festa pelas ruas ¹⁹ (34min:46s). Essa ideia de festividade do brasileiro comumente associada ao carnaval, é algo também que remonta aos tempos do Brasil-Colônia, especificamente com a cultura africana, como explica:

Foi o negro que animou de maior alegria a vida doméstica do brasileiro, marcada pela melancolia do português e pela tristeza do índio. Foi o africano quem deu vivacidade aos são-joões de engenho; quem animou os bumbas-meu-boi, os cavalos-marinhos, os carnavais e as festas de Reis. Os negros trabalhavam quase sempre cantando. Nos engenhos, tanto nas plantações como nos tanques de lavar roupa. Cantando, mesmo quando enxugavam o prato, faziam doce e pilavam café. E nas cidades, carregando sacos de café ou pianos. Em alguns engenhos, era costume receber visitas com negros cantando (FREYRE, 2005, p. 61).

Com isso, podemos perceber que esses traços da cultura africana são bastante presentes neste curta-metragem sobre o Brasil, a baiana Iaiá exprime tais características ao sair vendendo seus quindins cantando sobre eles pelas ruas assim como os demais personagens que também contribuem para imagem de festividade das terras brasileiras. Porém, enquanto uma produção dedicada ao Brasil, todos os atores em cena que representam os brasileiros são brancos, principalmente na Bahia, justamente pelo lugar ter sido o primeiro ponto de encontro entre as três culturas distintas que deram origem a miscigenação do povo brasileiro. No quadro 20 (35min:14s), um malandro entra em cena tocando violão acompanhado de outras mulheres vestidas como a baiana estilizada de Aurora, eles se aproximam do grupo e cada baiana pega no braço de um malandro, em seguida todos saem de cena, deixando Aurora sozinha e com as mãos na cintura. É até contraditório com a letra da canção que eles estavam cantando, onde dizem que a “Iaiá tem uma coisa que as outras Iaiá não tem” e logo em seguida com as outras mulheres chegando, os malandros abandonam Iaiá, assim temos mais um traço da malandragem, expressada em malandros bons de papo e mulherengos.

IMAGEM 71 – ENQUADRAMENTO 21



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 72 – ENQUADRAMENTO 22

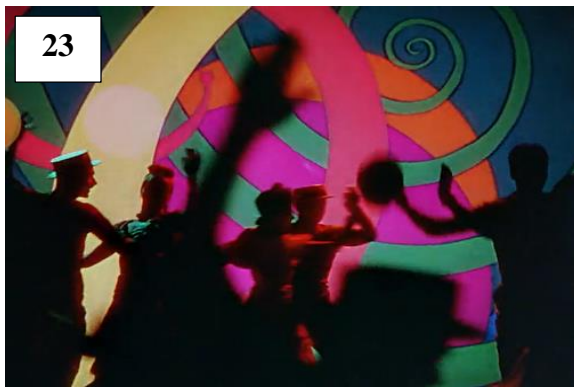


Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

Ao ver Iaiá triste, Donald se aproxima por trás dela e lhe estende um buquê de flores em uma tentativa de animar a baiana, que como forma de agradecimento dá vários beijos no pato apaixonado 21 (35min:22s), 22 (34min:28s). Do momento em que Zé Carioca salta do embrulho para fazer a pergunta ao Pato Donald e lhe dar de presente uma viagem à Bahia, “a tela se enche de cor, ritmo, beleza, humor, violência e até um artigo raro no cardápio dos

desenhos animados: a sensualidade [...]” (CASTRO, 2005, p. 363), esse é um fator em destaque ainda mais por estar contido em uma animação Disney que é conhecida por prezar uma imagem infantil e familiar em seus desenhos. Assim, é possível perceber o estereótipo de mulher brasileira sensual que atrai olhares dos homens, pois durante todo o episódio o que se segue é uma “correria” atrás de Iaiá, tanto Zé Carioca quanto os demais malandros da Bahia, e o principal, o pato estrangeiro que demonstra um explícito interesse sexual logo na primeira vez que avistou a mulher brasileira, assim caindo de amores e cobiçando alguns beijos dela.

IMAGEM 73 – ENQUADRAMENTO 23



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 74 – ENQUADRAMENTO 24



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 75 – ENQUADRAMENTO 25



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 76 – ENQUADRAMENTO 26



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

Após receber alguns beijos de Iaiá, é dado um *zoom out* nos olhos de Donald que começa a ver uma sequência de imagens psicodélicas que estão passando naquele momento em sua mente, o ritmo frenético do samba é tão contagiante na mente do pato que ele vê um carnaval com pandeiros, tamborins, reco-reco e chocalhos que vão se multiplicando e tocando a batucada sozinhos, com isso, novamente uma explosão de cores vivas começam a encher a tela **23** (35min:51s), **24** (36min:08s). Neste momento, é realçado novamente que o Brasil sempre está em festa, é uma imagem que é manifestada tanto externamente quanto internamente no imaginário do pato estrangeiro, ao ponto dele ver silhuetas de “galos de briga” que conforme a

batida do samba, vão se transformando aos poucos em dois malandros fazendo passos característicos da capoeira **25** (36min:18s), **26** (36min:20s). No contexto em que o filme foi produzido, a capoeira também começou a ser intitulada como símbolo nacional:

Reprimida pela polícia do final do século passado e incluída como crime no Código Penal de 1890, essa prática é oficializada como modalidade esportiva nacional em 1937 (Reis, 1993). A partir desse contexto, vinga uma nova representação para a capoeira, que passa a ser vista como uma "herança da mestiçagem no conflito das raças" e, portanto, como um produto "nacional" [...] (SCHWARCZ, 1995, p. 55).

A capoeira, o samba, as baianas, os malandros cariocas, a cachaça, a culinária e a festividade eram o “Brasil de exportação” que tanto Getúlio Vargas almejava demonstrar internacionalmente, e com a Política da Boa Vizinhança disposta em agradar seus vizinhos, Walt Disney exportou esta imagem que beneficiam ambos os envolvidos: para o Brasil que queria firmar e exportar uma cultura nacional; para o Walt Disney que lhe rendeu muito dinheiro (CASTRO, 2005) que veio em boa hora já que a empresa estava quase falindo; e para a política diplomática estadunidense que assim não perdeu o país como seu aliado e muito menos o mercado dele.

IMAGEM 77 – ENQUADRAMENTO 27



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 78 – ENQUADRAMENTO 28



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 79 – ENQUADRAMENTO 29



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

IMAGEM 80 – ENQUADRAMENTO 30



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

Na sequência, percebemos que o Carnaval que se segue na mente de Donald de fato está acontecendo, onde ele vibra ao ver os capoeiristas, Iaiá que também está dançando e vendo a cena dos malandros logo chama Zé Carioca e Donald para, ainda cantando e dançando, voltarem às ruas da Bahia e com o poder do samba a baiana consegue dar vida às casas e postes na rua, com o retorno dos malandros e das outras baianas todos continuam se divertindo no balanço do samba **27** (37min:01s). Um *zoom out* é iniciado e a cidade volta a aparecer dentro do livro, este que ainda no ritmo do samba se fecha **28** (37min:26s).

Ao saírem do livro, Zé pergunta ao amigo o que ele achou da Bahia e o pato que ainda estava contagiado pelo ritmo do samba, logo responde “Romance! Luar! Lindas pequenas” **29** (38min:15s), nesta fala podemos ver que o Brasil na visão do personagem estrangeiro é um paraíso romântico com mulheres lindas, ao fazer questão de pontuar sobre a beleza das brasileiras, ele rapidamente imita como elas são, demonstrando que estas são sensuais pelo modo que ele representou com um corpo de curvas, ombros de fora e sedutoras pelo olhar, e novamente, está presente o estereótipo de mulher brasileira sensual. Após isso, Zé Carioca lembra ao amigo que há mais presentes para serem abertos, mas ao perceber que ainda está pequeno, Donald fica irritado. O papagaio o acalma e com um pouco de samba e magia recupera seu tamanho normal **30** (39min:05s), o pato tenta fazer o mesmo, porém sem sucesso, aqui temos o mesmo sentido do que se deu no primeiro número musical de “Uma Noite no Rio” (1941), de os estrangeiros não compreenderem as palavras das letras dos sambas, mas ainda assim sentem-se atraídos pelo ritmo “exótico”. Além das risadas, Zé Carioca o ajuda a recuperar seu tamanho normal e os dois voltam para a caixa para abrir o próximo presente de aniversário.

Nestes momentos finais da viagem pela Bahia, está presente explicitamente a “essência” dos estúdios Disney, aquele toque mágico que sempre encontra-se em todas as suas produções. No caso, o samba é quem tem o encantamento e o poder de dar vida aos seres inanimados da cidade, assim, o ritmo frenético das batucadas atribuem os mesmos sentimentos e ações festivas dos humanos em cena à tudo que está nas ruas da cidade que também começam a dançar. Essa característica especial da Disney acaba fazendo o espectador acreditar em magia devido a sedução que estas imagens em movimento nos passam, como são animações voltadas para o público infantil e para toda família assistir, são obras que tem um espetáculo próprio que seduz pela magia e pela musicalidade que acompanham o ritmo das cenas. Obras cinematográficas como “Branca de Neve e os sete anões” (1937), “Pinóquio” (1940), “Fantasia” (1940), “Dumbo” (1941), possuem este traço mágico e logo, “Alô, Amigos” (1942) e “Você já foi à Bahia?” (1944) que os sucederam, não poderiam deixar de ter este aspecto em sua estética.

4. AFINAL, O QUE É QUE O BRASILEIRO TEM? REFLEXÕES ACERCA DOS ESTEREÓTIPOS IDENTIFICADOS NAS FIGURAS DE CARMEN MIRANDA E ZÉ CARIOCA

As imagens midiáticas que tanto nos circundam diariamente e que acabam influenciando comportamentos, padrões e valores (MARTINS, SÉRVIO, 2012), podem bem como induzir a criação e fortificação de imaginários sobre o que é observado. Neste contexto, o cinema é uma dessas mídias que transmitem ideologias, capaz de seduzir o espectador pelo seu espetáculo na grande tela com imagens em movimento, falas, sons que podem criar e reforçar imaginários já pré-estabelecidos de representações estereotipadas sobre determinado povo. Desta maneira, as imagens midiáticas apresentam grande relação na construção das identidades dos sujeitos, no caso proposto neste trabalho, os filmes estadunidenses analisados mostram elementos e comportamentos “generalizados” sobre os brasileiros que reforçam tal imagem no imaginário estrangeiro.

À vista disso, partimos para mais uma etapa deste exercício do olhar iniciado nas análises fílmicas anteriormente, com o intuito de identificar, demonstrar e problematizar as imagens dos filmes analisados sob a prática das concepções de Cultura Visual e de representação e estereótipo formuladas por Stuart Hall (2016), elencou-se uma categoria de estereótipos identificados nas imagens e conteúdos dos três filmes estadunidenses analisados a respeito da representação do ser brasileiro, a tabela abaixo exhibe a categoria listada:

TABELA 2 – CATEGORIA DE ESTEREÓTIPOS IDENTIFICADOS NOS FILMES ANALISADOS

ESTEREÓTIPOS	
País Tropical	(Fauna, flora, praia e sol)
Exótico/Exuberante	(Fauna, flora, figurinos e cenários, Carmen Miranda, Zé Carioca, etc.)
País do Carnaval	(Festividade, música, samba)
Cordialidade	(Tratamento a outras pessoas, “jeito de ser brasileiro”)
Mulher Brasileira	(Beleza, sensualidade)
Selvagem	(Como uma nação não civilizada)

Fonte: Acervo da Pesquisa.
Elaborado pelas autoras, 2018.

Para isso, primeiramente, deve-se ressaltar aspectos que se diferem em todos os filmes analisados: a representação do Brasil com atores do mundo real e a representação do Brasil em desenho; entretanto, inseridos no mesmo contexto histórico e frutos de uma aproximação diplomática durante a Segunda Guerra Mundial com o interesse de estreitar as relações com os povos sul-americanos devido a implementação da Política da Boa Vizinhança.

Enquanto “Uma Noite no Rio” (1941) é filmado no interior dos estúdios da *20th Century Fox* nos EUA, fazendo a cidade e o país apenas de ambientação da história contada, sem a presença de tomadas reais do lugar utilizando apenas de um ciclorama criando a ilusão de uma paisagem da Baía de Guanabara com o Corcovado, ainda por cima sem a estátua do Cristo Redentor, desta forma demonstrando que não houve um estudo prévio do local para obter informações básicas como esta.

Já Walt Disney embarca com um grupo de desenhistas, músicos e escritores para uma expedição pela América do Sul a fim de conhecer peculiaridades acerca dos países visitados para utilizá-las em animações envolvendo estas com os personagens já famosos do estúdio, além de talvez encontrar novos companheiros para o camundongo Mickey e para o Pato Donald. A equipe de Walt Disney conseguiu fazer um estudo dos locais visitados por meio de experiências ao entrar em contato com outras culturas que culminaram em dois longas-metragens que exibem algumas cenas reais registradas durante a expedição, as quais serviram de inspiração dando uma narrativa documental ao mesmo e juntamente com suas percepções dos lugares, criaram curtas-metragens animados que representam as culturas visitadas. Deste modo, iremos refletir a seguir sobre as representações de Brasil contidas nestes filmes:

4.1 – “País Tropical”

“Moro num país tropical, abençoado por Deus, E bonito por natureza [...]” (BEN JOR, 1969). Neste trecho da canção “País Tropical” de Jorge Ben Jor, é perceptível que o ideário de paraíso tropical é traçado também pelos próprios brasileiros assim como representaram Carmen Miranda e Zé Carioca nos filmes estrangeiros, não somente de tropical, a letra da música também carrega outros elementos constante na representação estereotipada do brasileiro: futebol, carnaval, festividade, mulheres e cordialidade. Apesar desta canção ser gravada em tempos de ditadura militar²⁵, onde muitas passavam pela censura, sua interpretação pode ter um caráter alegórico dito até mesmo irônico devido a composição com temática de exaltação à pátria que também pregavam os ditadores no poder assim como a ditadura de Getúlio Vargas disfarçada de “Estado Novo” nacionalista anos antes. Entretanto, o fato é que o discurso ufanista da letra de “País Tropical” continua atual e “tal nuance se remete às paisagens [...] que estão presentes no imaginário edênico e tropical brasileiro em associação à noção da beleza litorânea (praia, mar e sol) e ao dom dançante da nação” (CHAVES, 2010, p. 7).

²⁵Período de vinte e um anos em que o Brasil viveu sob o governo de militares, de 1964 à 1985, onde com os Atos Institucionais legitimavam e centralizavam o poder nas mãos de militares que dentre suas leis ditatoriais, restringiam a liberdade de expressão e informação, logo censurando a imprensa, o rádio, a televisão, artistas ou qualquer cidadão que fosse contra o regime, assim suspendendo os direitos constitucionais destes (BRAICK, MOTA, 2013).

Com relação a este mesmo estereótipo “cantando” por Jorge Ben Jor elencado na categoria, notou-se uma grande predominância do tropical nos três filmes analisados. Logo no início do curta “Aquarela do Brasil” (1942) é exibida, ou melhor, são pintadas em aquarela, as belezas naturais da diversidade de fauna e flora brasileira, com diferentes espécies de aves, coqueiros, bananeiras e frutas. Este estereótipo também pode ser percebido no filme “Você já foi à Bahia?” (1944), no momento em que são apresentados os pássaros da América do Sul, chamados de “aves raras” pelo narrador do longa-metragem, destacando as exuberâncias naturais da Floresta Amazônica, como mostram as imagens abaixo:

IMAGEM 81 – FLORESTA TROPICAL



Fonte: *Print screen* do curta “Aquarela do Brasil”

IMAGEM 82 – PÁSSARO ARACUÃ



Fonte: *Print screen* do curta “Você já foi à Bahia?”

A vegetação das florestas e as várias espécies de pássaros observados no território brasileiro pela excursão de Walt Disney “vendem” logo na abertura do curta-metragem “Aquarela do Brasil” (1942) a imagem de um país exuberante em sua natureza com a representação de um espaço físico do país. De mesmo modo acontece no filme “Você já foi à Bahia?” (1944), no qual é destinado pouco mais de três minutos para a exibição de algumas aves que habitam a Floresta Amazônica como o “anambé-preto”, o “arapapá”, o “pássaro-tesoura”, o “arapaçu-de-bico-curvo”, os “tucanos” e o “aracuã”, os quais são apresentados com destaque em seus cantos e cores exóticas para os artistas. À vista disso, estas duas películas reforçam o estereótipo de “país tropical” já observado na carta de Pero Vaz de Caminha, cujo ressalta a graciosidade e o quão rica a “nova” terra é, descrevendo suas grandes extensões territoriais, a diversidade de árvores, a numerosa presença de aves assim como a imensidade de águas, tudo isso visto com grande interesse para se investir nas terras que “se plantando, tudo se pode colher” (CAMINHA, 1500).

Esta visão do paraíso tropical, como já abordada anteriormente, de um “Brasil paraíso” se remete ao Éden bíblico como dissertou Holanda (2000), devido ao deleite dos europeus ante

a “vegetação sempre verde, o colorido, variedade e estranheza da fauna, a bondade dos ares, a simplicidade e inocência das gentes [...]” (p.7) que sugeriu a eles a imagem de “paraíso terrestre”. Este cenário de cores “exuberantes” somadas ao clima temperado das terras brasileiras que encantou e fertilizou o imaginário estrangeiro desde os primeiros anos de “descobrimento” é tão presente que permeia o imaginário dos próprios brasileiros, como é reforçado por Ary Barroso ao proclamar o país como “terra de Nosso Senhor” em sua música “Aquarela do Brasil” que tanto inspirou Walt Disney e sua equipe a fazer sua primeira animação sobre o Brasil.

Em sua letra elogiosa e poética vai pintando no imaginário do ouvinte uma “aquarela do Brasil”, como seu próprio nome profere, como um lugar paradisíaco com “coqueiro que dá coco, onde se pode amarrar uma rede e apreciar as noites claras de luar”, sendo este, retomando Jorge Ben Jor, “abençoado por Deus” demonstrando uma espécie de áurea divina que construiu um país tropical “bonito por natureza” habitado por gente alegre, calorosa, do samba, do carnaval, do futebol e das praias.

Além do mais, este imaginário de “paraíso” também é comumente utilizado pelo próprio turismo brasileiro para atrair turistas ao país. Esta imagem é continuamente relacionada às belezas naturais, de preferência às praias, como se pode observar na Revista digital²⁶ “Roteiros do Brasil” elaborada pelo Ministério do Turismo, onde destacam o país como um lugar de “encantos” por sua diversidade em todos os aspectos como “clima, fauna, flora, relevo, história, arte, gastronomia. Sem falar, claro, o povo brasileiro [...] tudo isso sob as bênçãos do Cristo Redentor [...]” (2011, p. 5). Desta forma, o próprio país contribui para a propagação e fixação deste estereótipo de “país tropical abençoado por Deus”, como foi notado na revista, ao destacar em diversas passagens de destinos turísticos de cidades brasileiras utilizando-se de descrições como “natureza, mata e vegetação exuberante”, “paisagens paradisíacas” e “belos paraísos tropicais”, favorecendo a ambientação de um lugar paradisíaco na mente dos estrangeiros.

Entretanto, sobre o sentido comercial dessa imagem de Brasil compreendemos que não se torna algo necessariamente negativo à imagem de ser brasileiro se levando em consideração o viés mercadológico que contribui para o desenvolvimento econômico do país, porém, se torna negativo quando estes discursos transformam-se em apenas generalizações desses símbolos nacionais, como por exemplo na produção “Uma Noite no Rio” (1941) analisada, onde deixam

²⁶REVISTA ROTEIROS DO BRASIL. Ministério do Turismo – Programa de Regionalização do Turismo. Brasília, 2011. Disponível em: http://www.turismo.gov.br/sites/default/turismo/o_ministerio/publicacoes/downloads_publicacoes/Revista_Roteiros_do_Brasil_-_internet.pdf. Acesso em: 25 de mar. de 2019.

a entender que a Amazônia e a Bahia fazem parte do Rio de Janeiro, o que não difere muito do imaginário contemporâneo dos estrangeiros, como podemos observar em diversos filmes atuais e relatos encontrados na internet de brasileiros que moram no exterior.

Assim, desta mesma maneira turística, a fauna e a flora brasileira são representadas pelas animações de Walt Disney como atrativos paisagísticos que remetem a uma espécie de “cartão-postal” da terra, onde se podem passar férias admirando a diversidade de recursos naturais do “país tropical” e aproveitando as praias com o sol. Este estereótipo se faz presente em Carmen Miranda como um todo, por meio de suas roupas coloridas, das canções elogiosas às coisas do país e de seus exuberantes turbantes que carregavam as frutas tropicais de sua terra, dentre elas, a banana, que na época era um dos principais produtos naturais exportados do Brasil, juntamente com o café que tanto fazia parte do comércio da “Boa Vizinhança”.

Além do mais, a representação do jeito de ser brasileiro foi personificado por uma ave da fauna brasileira que carrega as cores da bandeira nacional que também, por sua vez, representa os elementos da terra. Cabe agora ressaltarmos que esta biodiversidade que tanto maravilhou os primeiros europeus que aqui aportaram, que encantou a excursão de Walt Disney na criação das animações sobre o país, e que se tornou algo simbólico de orgulho nacional, tem seu futuro incerto. Segundo o IBGE²⁷ (2019), o Brasil apresenta a maior biodiversidade do planeta, somente a fauna corresponde a mais de 100 mil espécies que abrangem mamíferos, aves, anfíbios, peixes, répteis, insetos e outros invertebrados que no passado e hoje, no presente, exibem exuberância e riqueza nacional, porém estão ameaçadas de extinção futuramente por diversos motivos, dentre os quais o desmatamento, exploração de madeiras, queimadas, poluição do ar e das águas, caça, comércio ilegal de animais, e etc., desta maneira percebemos que é o próprio homem que está esgotando e fazendo desaparecer a biodiversidade de seu “país tropical bonito por natureza”.

4.2 – “Exótico/Exuberante”

Em uma definição ampla, o “exótico”²⁸ diz respeito a algo externo, como mostra o próprio prefixo da palavra, “ex”, que significa algo de fora, exterior, estrangeiro, daquele que observa, que apresenta para ele aspectos diferentes que fogem dos “padrões” tradicionais, ou seja, é algo que advém do olhar do outro, este que vai julgar aquele ou aquilo que está em sua

²⁷IBGE. Fauna ameaçada de extinção, 2019. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias/informacoes-ambientais/biodiversidade/15810-fauna-ameacada-de-extincao.html?=&t=o-que-e>. Acesso em: 25 de mar. de 2019.

²⁸Neste trabalho utilizamos a palavra “exótico” com o seu significado do dicionário, pois a definição é de fato o que entendemos por exótico e logo identificamos nos filmes, assim tomamos o sentido desta palavra contido dicionário Aurélio. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/exotico>. Acesso em: 01 de abr. de 2019.

frente. O sentido de “exótico” não apresenta um caráter negativo, entretanto, como já falado, depende do olhar de quem classifica o outro como exótico, podendo ser por algo que despertou sua curiosidade, algo que achou peculiar, bonito, feio, ou até mesmo algo que causou estranheza, é este “algo diferente” que sobressaiu em seu olhar que o faz classificar determinada característica como exótica, assim, percebemos que esta é uma noção subjetiva, onde as questões de gosto podem tendenciar para um lado positivo ou negativo.

Em algumas passagens do livro “Casa-grande e senzala” (2003), Gilberto Freyre refere-se ao “exótico” para falar sobre o ponto de vista do colonizador português sobre os povos indígenas, sobre o colorido do lugar em relação à fauna e à flora, às comidas e às palavras indígenas e africanas, desta maneira, o Brasil se torna “exótico” por ter aspectos diferentes dos que os europeus tinham conhecimento ou tido contato antes. Com isso nos mostra que este imaginário advém desde o início da colonização do país e perpassou por séculos ao ponto de ser utilizado nos Estados Unidos pela publicidade para divulgar produtos associados à Carmen Miranda e assim como representar a nação em produções cinematográficas hollywoodianas.

Quando se fala em exótico, muitos outros adjetivos podem ser associados nesta construção, como o “exuberante” utilizado neste trabalho como um termo que está bastante próximo, em vista que nos filmes analisados o exótico é caracterizado justamente pelos excessos da personagem de Carmen Miranda, pela fartura, no caso a diversidade de muitas espécies de aves e animais encontrados no Brasil, o colorido que se destacava nos figurinos da cantora e dos cenários que caracterizam o país na tela, ao modo que ela e Zé Carioca bailavam e cantavam rapidamente o samba, principalmente na figura da Pequena Notável por ser mulher e exibir mais partes de seu corpo e sensualidade com seus movimentos dançantes que Hollywood não estava acostumada a ver nas atrizes na tela do cinema naquela época, mas, esta é uma questão que será discutida também em outro estereótipo posteriormente neste trabalho.

Tomando o filme “Uma Noite no Rio” (1941) como referência, o exótico se destaca de várias maneiras na imagem de Carmen Miranda, primeiramente através de um conjunto como um todo das baianas estilizadas vestidas por ela composta pelo excesso de acessórios como bijuterias grandes, balangandãs, frutas no turbante ou em alguns momentos por plumas, além de suas altas plataformas, saias e blusas espalhafatosas. Carmen com seu estilo “vivaz, alegre e festivo” (CASTRO, 2005, p. 132), se tornava exótica ao olhar estrangeiro bem como por meio dos sambas que cantava em português, pronunciando as palavras rapidamente com o uso de várias onomatopeias acompanhados por diversos instrumentos desconhecidos pelos estrangeiros, tornando assim o samba um ritmo exótico no exterior, assim como alimentava o

imaginário de sensualidade e exuberância sobre o corpo das brasileiras ao dançar rebolando seus quadris e ao mostrar parte da barriga, pernas e ombros. Ruy Castro, um dos maiores biógrafos da vida e da carreira de Carmen Miranda, ressalta que os estrangeiros viam ela como exótica devido toda a sua presença:

Com as cestinhas de frutas na cabeça, a festa de balangandãs sobre o peito, a flamejante saia de losangos e as inacreditáveis plataformas – tudo em movimento, formando cores e padrões que ninguém ali vira num palco, ao ritmo infeccioso daqueles violões e tambores (CASTRO, 2005, p. 207).

Deste modo, o “exótico” que os estrangeiros viam na Pequena Notável era pelo conjunto de sua aparência e pelo samba com ritmo e letras rápidas e “diferente” para eles. Como as mulheres brasileiras tem suas origens miscigenadas isto pode ser outro dos pontos de serem classificadas como exóticas pelos estrangeiros, em vista de possuírem uma beleza herdada dos povos indígenas, português e africanos sem esquecer de outros como holandeses, italianos e franceses que se instalaram pelo país em tempos da colonização quando iniciou-se a formação e a miscigenação do povo brasileiro. A miscigenação pode ser realmente considerada como um atributo que difere e torna o Brasil um país “exótico” aos olhos dos estrangeiros, pois era algo que não acontecia em todos os países, podemos citar como exemplo as “leis antimestiças”²⁹ que eram impostas em vários países que baniam e criminalizavam a relação entre brancos com outras “raças”, dentre os quais estava os Estados Unidos, que há pouco mais de cinquenta anos decidiu abolir a lei dando assim a liberdade para o casamento interracial.

Apesar de Carmen Miranda não ser uma brasileira nata e não apresentar essa miscigenação exposta em sua pele, ela contribuiu para a fortificação desse imaginário que os estrangeiros já tinham de “exótico” que abrange nele o “exuberante” e por consequência o “sensual/sexual”, dizemos isso pelo modo em que a cantora e atriz com sua personagem brasileira é representada na tela quando comparada a outra personagem principal do filme analisado anteriormente, são dois comportamentos totalmente diferentes, enquanto Carmen é a mulher exótica do Brasil, a Baronesa Cecília é a culta, fina e elegante mulher norte-americana.

Este estereótipo também fez-se presente nos curtas analisados de Walt Disney, a presença da silhueta de Carmen Miranda em desenho no fim de “Aquarela do Brasil” (1942) e assim como a presença de Aurora Miranda em “Você já foi à Bahia?” (1944) mostram que as “iaiás” brasileiras “tem uma coisa que as outras iaiás não tem” que as fazem serem vistas com “exuberância” pelo Pato Donald que representa os estrangeiros demonstrando pela reação dele que há um grande interesse sexual em seus imaginários acerca das brasileiras.

²⁹MOVIMENTO PARDO-MESTIÇO BRASILEIRO. Leis Antimestiças. 2019. Disponível em: https://www.nacaomestica.org/leis_antimesticas.htm. Acesso em: 12 de abr. de 2019.

Na carta de Pero Vaz de Caminha apesar de não usar o termo “exótico” para adjetivar os indígenas ou as terras, ele acaba descrevendo o sentido da palavra e demonstrando curiosidade dos estrangeiros sobre estes aspectos diferentes encontrados no “novo mundo”, que ao chegarem se vislumbraram com a diversidade do lugar, ressaltando que eram peculiaridades diferentes de sua cultura.

Da mesma maneira, este estereótipo se faz notar em “Aquarela do Brasil” (1942) mais em relação a diversidade de espécies de aves, árvores, frutas e ritmos, os quais foram notados e registrados pelos americanos que assim como os primeiros europeus que atracaram no país, se maravilharam ao se deparar com o colorido da fauna e da flora brasileira e disso resultando em uma das aves encontradas como representação do brasileiro nos filmes da Disney.

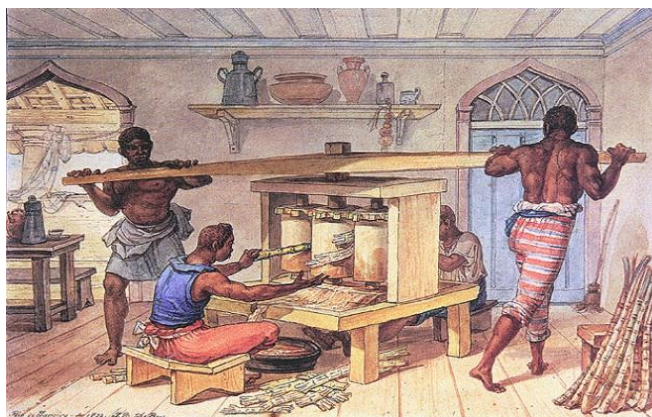
Fazendo questão de ressaltar que os pássaros “mais exóticos” do mundo são encontrados na região que fica entre a Cordilheira dos Andes às florestas do Amazonas, no longa-metragem “Você já foi à Bahia?” (1944) usam termos como “extravagante”, “esquisito” e “brilhante plumagem” para descrever os pássaros que mais chamaram a atenção dos desenhistas norte-americanos que vieram em excursão com Walt Disney, desta forma dá-se ênfase em características que sobressaltaram ao olhar estrangeiro, como nos cantos dos pássaros e pitorescas particularidades das aves comparando com outros sons ou semelhanças a outros aspectos como: “a gaita em baixo da barba” do Anambé-Preto ou os tamanhos alongados dos bicos dos Tucanos, destacando também o pássaro Aracuã com seu canto “excêntrico”.

A figura do personagem Zé Carioca em si carrega a exotividade do país, por ser uma ave tropical brasileira composta nas cores vibrantes de verde e amarelo e que é adjetivado pelo narrador “*in off*” do curta-metragem como “o gozadíssimo papagaio das anedotas do Rio”, sendo motivo de curiosidade pelo seu jeito de costumar repetir o que ouve e assim se torna engraçado para eles. Walt Disney em estada país em 1941 recebeu sugestões de “bichos locais” que poderiam ser novos amigos para o Pato Donald e para o camundongo Mickey, dentre os quais o papagaio se sobressaiu por meio das muitas piadas que os próprios brasileiros contaram aos estrangeiros em um evento ocorrido no Hotel Glória promovido pelo Comitê Brasileiro de Estudos de Produções Cinematográficas (PEGORARO, 2012). Desta maneira, o personagem Zé Carioca é um papagaio porque Walt Disney percebeu a importância dessa ave no imaginário dos brasileiros e assim logo o levaram para Hollywood como representação do Brasil em desenho (PEGORARO, 2012).

Este imaginário pode ser também decorrente dos anos iniciais do “descobrimento” do país, como já exposto no primeiro capítulo, o papagaio era considerado uma das “atrações exóticas” mais exportadas durante o início da colonização e exploração dos estrangeiros em terras brasileiras ao ponto de serem chamadas de “terra dos papagaios” pelos viajantes europeus. Até mesmo desde o primeiro relato sobre o Brasil, Caminha já destacava que haviam muitos papagaios, sendo esta uma informação valiosa para os portugueses em vista que estes já tinham o papagaio como “animal de estimação”, como descreve o escrivão, Cabral tinha um “papagaio pardo” que levava consigo, sendo que esta ave poderia ser africana em vista que já tinham comércio na África antes de chegarem ao Brasil (FREYRE, 2005). Entretanto, podemos intuir que os papagaios do Brasil eram mais “exóticos/exuberantes” devido ao modo em que são descritos por Caminha como “papagaios vermelhos, muito grandes e formosos, [...] de penas verdes” (1500, p. 10).

Retornando as indicações do “exótico” encontrado nos filmes analisados, além desses diversos pontos de exotismo brasileiro para os estrangeiros já pontuados anteriormente, encontrou-se este estereótipo também no paladar, na “cachaça” oferecida pelo papagaio brasileiro ao pato americano, também se faz presente neste estereótipo em decorrência do excêntrico gosto para a gustação do estrangeiro que logo deixa o personagem bêbado e como diz Zé, “com o espírito do samba” para curtir este ritmo pelo Rio de Janeiro, remetendo a imagem de festividade acompanhada por uma bebida alcóolica para deixar o indivíduo mais “alegre”. A cachaça é considerada como símbolo nacional e reconhecida por lei desde 2002 pelo Decreto 4.702 elaborado pelo presidente Fernando Henrique Cardoso, posto isto, é um processo meio tardio para esse reconhecimento dela como nacional, em vista que sua origem desponta da agricultura da cana-de-açúcar pelos negros escravizados em solo brasileiro.

IMAGEM 83 – PEQUENA MOENDA PORTÁTIL (1822)



Fonte: enciclopédia.italucultural.org.br

Em “Pequena Moenda Portátil”, Debret retrata os aparatos utilizados em um lugar restrito, diferentes dos grandes engenhos, onde tratavam a cana-de-açúcar para ser comercializada e exportada pelos portugueses, é deste processo de cultivo da cana que surge a bebida destilada considerada como símbolo nacional, a cachaça. Não há uma data precisa sobre seu surgimento e nem a história de fato do momento em que foi descoberta, porém é certo que foram os escravos africanos que a descobriram.

Durante o processo de fabricação do açúcar pelos escravos³⁰, era feita primeiramente a colheita da cana, seguindo do esmagamento de seu caule para assim ser cozido e disso resultando o “melaço” e a “cagaça”, sendo que este último um caldo grosso que com o passar do tempo acabava fermentando e resultando em um líquido alcoólico, que até então não tinha importância e era servido com as sobras para os animais, porém, um dia alguém provou e o popularizou como bebida. Há histórias também com relação a mistura do melaço antigo, já fermentado, com um outro novo e disso o álcool da composição evaporava e grudava no teto do engenho que depois pingava em cima dos escravos, surgindo o nome de “pinga” ou mesmo que este líquido que caía do teto causava ardência nos ferimentos dos escravos que eram castigados pelos senhores e assim teriam nomeado como “aguardente”.

Entretanto, apesar de haver diversos mitos que povoam seu surgimento, a bebida destilada acabou se tornando tipicamente brasileira e dela o brasileiro acabou inventando outra destilada bastante popular por todo o país, a caipirinha. A história desta bebida exótica assim como os outros aspectos de exotismo brasileiro já destrinchado anteriormente, também tem suas origens dos tempos de colonização e isso a faz ser um dos símbolos da história do Brasil ao ponto de ser reconhecida por lei e contendo até mesmo um instituto, o IBRAC (Instituto Brasileiro da Cachaça), que articula entre o governo federal a respeito da proteção, registro, defesa e reconhecimento no exterior desta como uma bebida alcoólica de origem brasileira, desta maneira, assim como a tequila está para o México, a cachaça/caipirinha está para o Brasil como bebida nacional.

Diante dessas ponderações acerca dos elementos considerados exóticos pelos estrangeiros sobre a cultura brasileira presentes em Carmen Miranda e em Zé Carioca, refletimos que o “exótico” que nos é classificado, na verdade são as nossas particulares que nos

³⁰SOUSA, Rainer Gonçalves. "A origem da cachaça"; Brasil Escola. Disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/a-origem-cachaca.htm>. Acesso em 14 de abr. de 2019. Texto também disponibilizado pelo APPCA - Associação Paulista Dos Produtores De Cachaça De Alambique em: http://www.appca.com.br/Diret%C3%B3rioPaulistaAlambiques_Hist%C3%B3ria.pdf. Acesso em: 14 de abr. de 2019.

distinguem das demais nações, somos classificados como exóticos porque, levando em consideração o olhar deles, nós é quem somos os estrangeiros e nossa cultura quem é diferente. Agora, sobre dizer para alguma pessoa que ela tem uma “beleza exótica” consideramos como algo insultuoso, como já vimos, exótico seria aquilo que foge dos padrões, logo seria tratar essa pessoa como diferente, como “esquisito”, beleza é algo relativo que não há como mensurar o que seja bonito e feio, pois implica em questões de gosto, e este é pessoal, entretanto, o exótico apesar de ser um adjetivo, ele não faz alusão à beleza em seu significado, mas refere-se ao olhar do outro que vai julgar o que observa, assim, por que elogiar uma pessoa como exótica quando pode-se dizer que a achou bonita? É uma reflexão que precisa ser considerada quando este termo for usado, pois pode não ser bem recebido.

4.3 – “País do Carnaval”

“[...] Em fevereiro (em fevereiro) Tem carnaval (tem carnaval) [...]” (BEN JOR, 1969).

O estereótipo que o Brasil é o país do carnaval não teve uma origem repentina, levaram-se anos para o fortalecimento de tal ideia. Desde a sua introdução ao país, com os portugueses nomeando-o de “entrudo”, a vinda de símbolos portugueses, o nascimento das marchinhas e o sucesso do samba nacional e internacionalmente, foram os primeiros passos para o fortalecimento das festas carnavalescas em território brasileiro.

Entretanto, esta festa popular que é o carnaval não teve sua origem no Brasil. Segundo André Diniz (2008), originalmente foi uma comemoração que se iniciou através da igreja católica, em 604 no século VII quando foi instituído pelo Papa Gregório I que os cristãos deveriam passar quarenta dias por ano sem comer carne vermelha e sem o consumo de bebidas alcoólicas, se privando também dos prazeres da carne, para lembrar os quarenta dias que Jesus passou no deserto, este ato ficou conhecido como “Quaresma”. Entretanto, os fiéis pensaram sobre a decisão do Papa e ao deliberarem decidiram que antes do início da Quaresma iriam festejar comendo quanta carne pudessem aguentar e consumindo as bebidas que lhes seriam privadas nos próximos dias. Ainda de acordo com Diniz (2008), a palavra “carnaval” vem de “*carnevale*” que em italiano significa “adeus à carne”.

No Brasil, o carnaval chegou através da colonização dos portugueses e com o nome de “entrudo”. Assim como o nome, segundo Diniz (2008) a forma de festejar também era diferente, pois a comemoração do entrudo se dava através de pessoas nas ruas (entre negros, fazendeiros, padres e estrangeiros) jogando limões de cheiro³¹ uns nos outros, passando-se polvilho, farinha

³¹Limões de cheiro eram na realidade bolas ôcas de cera contendo um líquido perfumado (MATHIAS, 1968, p.150).

de trigo e utilizando grandes seringas cheias de água para dar banhos em seus amigos e também nos desconhecidos.

IMAGEM 84 – CENA DE CARNAVAL (1823)



Fonte: www.historiahoje.com

A obra acima do artista francês Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848) retrata bem como ocorria à guerra de limões de cheiro pelas ruas do Rio de Janeiro durante o entrudo. Na imagem é possível perceber negros vendendo os limões de cheiro e outros com as bolas de ceras em mãos prontos para arremessarem-nas, alguns outros com o rosto sujo de polvilho ou farinha de trigo. É possível também ver na pintura um menino segurando uma seringa e espirrando água em um homem a sua frente.

Contudo, de acordo com Monteiro (2010), a festa portuguesa permaneceu viva no Brasil até o século XIX, período em que foi considerada agressiva por membros da sociedade que ficavam desgostosos com os banhos de água em momentos inoportunos, com os limões de cheiro e farinha arremessados em suas faces e vestes. Segundo Diniz (2008), a maneira de comemoração do entrudo foi sendo fortemente represada e substituída por outros modos de diversão e ao invés de jogar farinha e água nas pessoas surgiu à ideia de jogar confete, serpentina e bexigas com água, sendo isto algo menos ofensivo. Iniciou-se também a utilização de cordões nas ruas para delimitar o espaço em que os foliões poderiam fazer suas brincadeiras, celebrações, desfiles, usos de fantasias, etc., moldando assim aos poucos o entrudo para o carnaval que se tem conhecimento atualmente.

A música acompanha a trajetória das festividades desde as celebrações aos deuses na Grécia Antiga, Egito e Roma. No Brasil não foi diferente, ritmos como a polca, o maxixe, as marchinhas, o samba, etc. se tornaram símbolos do carnaval brasileiro, juntamente com o frevo

de Pernambuco. Entretanto, serão tratados neste subtópico apenas sobre a marchinha e o samba por terem relação direta com os objetos de estudo e os filmes analisados.

Os primeiros relatos das marchinhas aconteceram no ano de 1553 logo após a introdução do entrudo ao país, entretanto, a primeira marcha carnavalesca foi escrita no final do século XIX, composta por Chiquinha Gonzaga, nomeada “Ô Abre Alas”. Este estilo musical veio das marchas populares de Portugal, mas foi moldando-se aos ritmos de rua cariocas, com suas melodias simples e letras repletas de duplo sentido, teve seu auge de 1920 até 1940, onde foi substituído pelo sucesso avassalador do samba.

Ainda que seja um resultado de estruturas musicais africanas e europeias, o samba brasileiro se desenvolveu e ganhou mais espaço no território nacional com os símbolos da cultura negra. Segundo Diniz (2006) o Rio de Janeiro era o epicentro social, político e cultural do Brasil no século XIX, com um grande volume de pessoas vindo de outros países e mesmo de outros estados, o governo precisou tomar providências sobre a modernização da capital do país e sua higienização para uma melhor recepção dos milhares de pessoas que chegavam a cada dia. Entretanto, sempre tomando como modelo a civilização europeia, a “limpeza” da cidade resultou na exclusão dos habitantes mais pobres e que consigo levaram o samba para o morro, pois “modernizar, para a elite dos primeiros anos do século XX, era retirar do Centro da cidade todos os traços de africanidade e de pobreza, empurrando a população mais humilde para as favelas e subúrbios” (DINIZ, 2006, p. 18).

O samba foi divulgado para todo o país juntamente com outros ritmos como o choro e o maxixe quando em 1920 o rádio surge no Brasil e todas as musicalidades da cidade do Rio de Janeiro são exportadas para outros estados como forma de mostrar a força do novo meio de comunicação de massa (DINIZ, 2006), assim como também afirma Diniz (2008, p.30) “ele foi a mídia que apresentou à sociedade brasileira dos anos de 1930 e 40 uma geração quase inigualáveis de compositores, maestros, instrumentistas e cantores”.

Como já citado no primeiro capítulo desta pesquisa, em meados do século XX, com o governo de Getúlio Vargas em vigor e seu Estado Novo tendo como principal objetivo a centralização do poder e o nacionalismo, a música brasileira (que era representada principalmente pelo o samba) foi exportada para a América do Norte e para a Europa como uma forma de apresentar os símbolos nacionais que representassem a identidade do país nos demais continentes. Nacional e internacionalmente a disseminação da música popular brasileira aconteceu com o surgimento das mídias de comunicação de massa, como o rádio e o cinema,

onde o próprio governo facilitava a transmissão do samba pelas estações de rádios das cidades e a divulgação desses símbolos nacionais através das telas de cinemas e festas populares, como afirma:

Alguns meios de divulgação – como as festas populares, o teatro de revista, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema – constituíram-se em espaços importantíssimos para a popularização das músicas carnavalescas [...], esses meios ajudaram inúmeras músicas a caírem no gosto popular (DINIZ, 2008, p. 24).

O imaginário estrangeiro de que o Brasil é um país de festa iniciou-se exatamente com a divulgação desses símbolos nacionais. No momento em que os estrangeiros tiveram contato com as músicas de ritmos diferentes do curioso carnaval brasileiro como o samba e as marchinhas (que eram cantadas e dançadas por Carmen Miranda e Zé Carioca), a atração pelo exótico atraiu cada vez mais os americanos e europeus para o país tropical de habitantes cordiais que agora também era um país de festas sem fim, amores verdadeiros e felicidade prolongada como prometiam as músicas e os filmes que eram exportados.

No filme analisado “Uma Noite no Rio” (1941) com a participação da artista Carmen Miranda, o estereótipo “país do carnaval” não está explícito em cenas e/ou nos diálogos do longa-metragem, porém, este pode ser identificado na própria figura da cantora que remete as baianas do Estado da Bahia, estas que são estilizadas por Carmen; na vestimenta e na dança de seus bailarinos, cujos figurinos são inspirados na baiana estilizada da cantora brasileira e nos malandros carioca do Rio de Janeiro; no grupo brasileiro, Bando da Lua, e seus instrumentos característicos do samba na cena de abertura do filme como o violão, o pandeiro, a cuíca, o reco-reco entre outros. Ainda no número de abertura, podemos perceber que o carro em que o personagem Larry entra em cena está coberto de serpentinas dando assim a entender que o Rio de Janeiro está em época de carnaval durante os acontecimentos do filme ou que sempre é carnaval no Brasil.

Também é possível notar referências ao carnaval na trilha sonora do filme em que a cantora luso-brasileira faz suas apresentações com ritmos que fazem sucesso no carnaval brasileiro. Carmen canta o samba-rumba “*Chica, chica, boom, chic*” no número de abertura; momentos mais à frente há a performance da batucada “*Cai, cai*” esta que é apresentada em uma festa na mansão do personagem Barão Duarte; logo em seguida dá-se início a marchinha “*I,yi,yi,yi (I like very much)*”, mas, desta vez a letra da música está toda em inglês; e na última performance de Carmen no longa-metragem o cenário do número de abertura é trazido de volta e um trecho da canção “*Chica, chica, boom, chic*” volta a tocar, no entanto, a letra está

em inglês desta vez. Um medley entre os quatro personagens principais e as músicas interpretadas pelos mesmos ao longo do filme dá fim a película.

É inegável que Carmen Miranda contribuiu para que o Brasil fosse visto como o “país do Carnaval”. Como já explanado anteriormente, apesar de ser portuguesa, ela conseguiu incorporar os elementos da cultura do país e expressar em sua imagem que por sua vez, a fez ser a estrela brasileira mais famosa do século XX. Desta maneira, Carmen Miranda foi e é um nome importante para o carnaval brasileiro, primeiramente, devido ao seu sucesso como interprete do rádio brasileiro no período de 1930 à 1939 com diversas marchinhas de Carnaval que a tornou recordista em gravações, além de ser uma cantora aclamada pelo público e imprensa, o que vale ressaltar que neste momento até então ela era a mulher mais famosa da história do país (CASTRO, 2005).

No Brasil, o sucesso de Carmen coincidiu com o momento em que o carnaval se firmava como uma expressão da mistura de raças e da diversidade cultural do país. Carmen foi uma artista de atitude carnavalesca, incorporou a alegria, o prazer e a ironia próprias do carnaval ao seu estilo de interpretar. Essa opção estética se reflete em seus enfeites, em seu modo vibrante de cantar com as mãos, os olhos, o corpo e o sorriso (A EMBAIXATRIZ DO SAMBA, 1991).

Bem como no longa-metragem com a participação de Carmen, no filme de Walt Disney “Você já foi à Bahia?” (1944) o estereótipo de “país do carnaval” está implícito, representado nos sambas, que compõem a trilha sonora do curta-metragem em que Zé Carioca é o guia de Donald pela Bahia; na dança das baianas e dos malandros que descem as ruas da cidade acompanhados pelos protagonistas (Donald e Zé). Em uma cena específica o papagaio brasileiro apresenta as qualidades da cidade baiana através de uma adaptação do samba “Você já foi à Bahia?” de Dorival Caymmi para o amigo Donald.

Em referência a uma das maiores interpretes do carnaval e da música brasileira, o papagaio carioca diminui de tamanho e divide-se em quatro miniaturas. Em seguida, veste-se de baiana estilizada, com tamanco, balangandãs e turbante, transforma-se em Carmen Miranda e samba um trecho da música que o mesmo canta, demonstrando assim como a cantora virou uma forte representação do Brasil e do samba no exterior. Outro *take* que merece destaque neste filme é a sequência de imagens que seguem após Donald ganhar um beijo da personagem Iaiá, interpretada por Aurora Miranda. Na mente do pato americano acontece um “carnaval” com os sentimentos do mesmo, o qual representa alegria, felicidade, excitação, entusiasmo e o aproveitamento do momento presente, assim como os momentos referentes à cultura brasileira quando os malandros viram galos de briga e dançam capoeira.

No filme analisado “Alô, Amigos” (1942) o carnaval é narrado e mostrado explicitamente nos momentos iniciais em um pequeno documentário, com cenas reais gravadas do centro da cidade e do período de carnaval pela expedição de Walt Disney. O narrador comenta sobre o quão diferente o samba lhes pareceu, (este que toca em todos os lugares que foram frequentados), com sua dança (que para os americanos era quase impossível de acompanhar) e seus instrumentos exóticos jamais vistos pelos mesmos.

Entretanto, no curta-metragem analisado, “Aquarela do Brasil”, não há menção direta a festa brasileira, todavia, o carnaval se faz presente na trilha sonora composta apenas por sambas e no jeito boêmio do malandro carioca, representado pelo personagem brasileiro. Em uma cena específica, Pato Donald aparece embriagado pela bebida destilada (cachaça) oferecida pelo amigo Zé Carioca, como consequência o personagem americano começa a soluçar e o som do mesmo logo vira uma melodia quando Zé acompanha o ritmo do soluço batucando em uma caixa de fósforos, dando início ao samba “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, insinuando mais uma vez que tudo no país resulta em samba e festa. O fim do curta se dá com Zé Carioca e Pato Donald sambando junto à silhueta de Carmen Miranda em um dos grandes cassinos noturnos da cidade maravilhosa.

O carnaval se tornou uma das festividades mais esperadas do Brasil, sendo mundialmente famosa e divulgada também como um “cartão-postal” pelo próprio país. Um grande número de brasileiros cria tamanha expectativa pelos quatro dias da grande festa que é realizada como espetáculo visual, cheio de alegria, samba e muita folia, desta forma, por tamanha importância dada a esta festa que outros países acreditam que no Brasil sempre é carnaval.

4.4 – “Cordialidade”

“O Brasil é de todos os brasileiros. Aproveite suas belezas, sua gastronomia e a cordialidade de sua gente” (MINISTÉRIO DO TURISMO, 2011, p. 3).

Conforme a citação acima, a cordialidade é tratada como um aspecto vangloriado por um próprio órgão do governo brasileiro para enaltecer o jeito de sua gente, a qual também foi identificada pela excursão de Walt Disney em nosso solo que personificou tal característica na figura do papagaio animado que exhibe uma representação de como se dá a relação do brasileiro com o outro.

No que tange este estereótipo, identificou-se em Zé Carioca nos filmes analisados anteriormente os dizeres de Sérgio Buarque de Holanda sobre o que viria a ser essa “cordialidade”, para ele é uma característica típica do ser brasileiro onde “[...] a lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representa, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro [...]” (HOLANDA, 1995, p. 146). Tais características são notáveis em Zé Carioca na cena em que descobre que quem está em sua frente é o Pato Donald. Zé que de primeira instância estava tratando Donald com bastante cortesia e educação passa a imitar euforicamente o jeito do personagem americano, este último que estende a mão para cumprimentar o papagaio, recebe um “Ora venha me dar um abraço! Um mesmo daqueles! Um quebra costelas! Um bem carioca! Bem amigo! Seja bem-vindo, meu caro”, desta forma, demonstrando hospitalidade e intimidade diante da presença de Donald, cumprimentando-o de forma calorosa com um abraço bastante apertado.

Em outra passagem do curta-metragem, Zé com seu jeito hospitaleiro convida Donald para sair e lista todos os possíveis lugares que o levará para conhecer o Rio de Janeiro. O que pode-se entender destas cenas de Zé Carioca nos filmes analisados, é que o brasileiro ao conhecer outra pessoa tem o desejo de estabelecer intimidade e logo cria uma relação afetiva com o outro, em vista que na figura de Donald fica claro que sua cultura não possui o mesmo costume, a manifestação de respeito é demonstrada de uma maneira mais culta e até introvertida com apenas um aperto de mão oferecido.

Tal característica também é notada em várias passagens do curta-metragem “Você já foi à Bahia?” (1944), como nas vezes em que o papagaio faz várias perguntas para saber como seu amigo está e levanta seu chapéu panamá para cumprimentar o pato estrangeiro ou pedir perdão pela intromissão do pássaro Aracuã que atrapalha a conversa dos mesmos, e assim como quando canta a canção “Você já foi à Bahia?” aonde vai listando as belezas da Bahia e características do lugar enfatizando que Donald terá muita sorte em conhecer a cidade, desta forma demonstrando novamente as características pontuadas por Sérgio Buarque de Holanda (1995), a lhanza no trato, a generosidade e a hospitalidade em levar seu amigo para uma viagem animada pela Bahia.

Levando-se em consideração os aspectos tratados acima, a cordialidade se torna um estereótipo por demonstrar que os brasileiros são cordiais de uma maneira geral, entretanto, esta generalização de cordialidade pode ser desconstruída rapidamente em vista que esta característica é subjetiva e individual de cada pessoa. Desta forma, podemos notar que nos diferentes Estados e regiões do país, cada um apresenta uma concepção de cordialidade que

pode variar esta maneira de tratar o outro. Além do mais, a cordialidade também é um fator da personalidade do indivíduo, há quem possa expressar a cordialidade de maneira mais introvertida, podendo ser gentil e bem-educado com o outro, mas de maneira contida, e assim como há quem possa ser cordial com um jeito mais extrovertido, como Zé Carioca, ser também cortês, porém expressar mais abertamente sua cordialidade, sendo falante e até mesmo se sentir mais íntimo ao contato com o outro.

Segundo Holanda (1995), com a cordialidade, as pessoas se identificam pelo nome de batismo a fim de simbolizar uma aproximação com o outro, assim no filme “Uma Noite no Rio” (1941), a personagem brasileira da Pequena Notável é chamada apenas por “Carmen” não tendo um sobrenome explícito, faz-se notar também que a personagem tem seus traços de cordialidade destacados mais nas apresentações musicais com muitos sorrisos e maneirismos ao se aproximar dos espectadores em cena e dos espectadores que assistem ao filme, enquanto que nas demais cenas, se encontra em seus ataques temperamentais. Já no Barão Manuel Duarte, outro personagem brasileiro, pode-se destacar sua cordialidade no trato a outras mulheres nos seus momentos de galanteador. Faz-se notar até mesmo no nome do papagaio, cujo originalmente se chama “Joe Carioca” que significa “José Carioca”, como demonstração da cordialidade com aproximação do personagem que representa sua nacionalidade, no Brasil chama-se este pelo apelido diminuto do nome original, assim ficando popularmente conhecido como “Zé Carioca”.

Segundo Holanda (1995), a cordialidade fez surgir o acréscimo do sufixo “inho” com a finalidade de demonstrar maior proximidade e apreço diante de outras pessoas ou até mesmo quase de modo desrespeitoso no tratamento aos Santos que “resulta muito do caráter intimista que pode adquirir seu culto, culto amável e quase fraterno, que se acomoda mal às cerimônias e suprime as distâncias” (1995, p. 149), acréscimo esse que é encontrado também nas falas de Zé Carioca como “cachacinha”, em “Aquarela do Brasil” (1942), e “baianinha” em “Você já foi à Bahia?” (1944).

Tendo em vista os filmes analisados, principalmente as duas produções de Walt Disney, o Brasil foi concebido no imaginário estrangeiro e representado como um país cordial por justamente ter recepcionado os estrangeiros desenhistas da empresa Disney de maneira bastante hospitaleira como é narrado logo no início do filme “Alô, Amigos” (1942), levados a conhecer as praias, ao samba, as noites boêmias do carnaval, aos cafés ao ar livre, as anedotas contadas sobre papagaios, etc., desta maneira o encontro de Pato Donald e Zé Carioca foi uma junção e representação de tudo que observaram e vivenciaram durante a expedição pelo país.

É válido frisar também neste momento que o “Brasil-cordial” bem como recepcionou Carmen Miranda e toda a sua família em 1909 que temiam a crise que assolava Portugal e aqui conseguiram se estabelecer e não voltaram mais às suas terras de origens, pois “o Rio em que eles desembarcaram era tão português quanto a terra de onde tinham saído” (CASTRO, 2005, p. 13), tanto pela arquitetura deixada pelos seus compatriotas quatrocentos anos antes quanto pelo número de 200 mil natos de Portugal residentes no Rio de Janeiro - número esse maior que o da própria cidade que nascera a Pequena Notável, com cerca de 150 mil - do número de 1 milhão de habitantes da cidade (CASTRO, 2005).

Tendo em vista este quesito de ser um país cordial por recepcionar à todos, o Brasil por certo é como uma “nação-mãe” por ao longo dos tempos receber estrangeiros não somente para visitar sua casa, entretanto, os acolhe para fazerem dela sua morada também, sendo isto inclusive constado nas leis do país. De acordo com a “Lei de Migração”³² sancionada em 2017, é concedido o “acesso igualitário e livre do migrante a serviços, programas e benefícios sociais, bens públicos, educação, assistência jurídica integral pública, trabalho, moradia serviço bancário e seguridade social” (Art. 3, inciso XI), assim é assegurado ao estrangeiros os mesmos direitos individuais dos cidadãos brasileiros e visa incluir este na sociedade brasileira em circunstâncias de igualdade com os nacionais.

Sem dúvidas, estes são direitos humanitários que fazem parte das premissas da ONU (Organização das Nações Unidas) da qual o Brasil faz parte, entretanto, neste sentido o país é cordial por facilitar a entrada destes estrangeiros, decerto, isso não significa que eles podem entrar em território nacional sem o visto, aquele que deseja adentrar no país precisa de um, assim como os brasileiros precisam de visto para entrar em qualquer outro país. Assim, podemos citar a cidade de São Paulo como exemplo desse sentido de cordialidade do Brasil como uma “nação-mãe”, onde há a presença de muitos povos imigrantes como italianos, portugueses, espanhóis, japoneses, estes últimos que por sua vez tem uma notável presença cultural no bairro da Liberdade, situado na zona central da capital da cidade.

Agora, se levarmos em consideração a etimologia da palavra “cordialidade” que vem originalmente do latim “*cordialis*” que significa “referente ao coração” (SCARBOROUGH, 1992) podemos desmanchar essa visão de Brasil cordial facilmente se levarmos em consideração os altos índices de violência que o país apresenta.

³²BRASIL. Lei 13.445, de 24 de maio de 2017. Câmara dos Deputados. Legislação. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2017/lei-13445-24-maio-2017-784925-veto-152813-pl.html>. Acesso em: 02 de abr. de 2019.

IMAGEM 85 – PROTESTO CONTRA A LGBTFOBIA EM BRASÍLIA



Fonte: www.politize.com.br

A imagem acima exibe um protesto realizado em 2008 para chamar a atenção para violência contra a comunidade LGBTQ+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, e outros), onde sobre a bandeira do movimento estão cruzes que simbolizam as mortes destas pessoas. Em conformidade com o relatório elaborado pelo Grupo Gay da Bahia³³, no ano de 2018 foram cerca de 420 mortes e “a cada 20 horas um LGBT morre de forma violenta vítima da LGBTfobia, o que faz do Brasil o campeão mundial de crimes contra as minorias sexuais” (2018, p. 4). Com este exemplo, podemos observar que a cordialidade é um estereótipo, pois ser cordial é algo pessoal que implica em tratar bem o outro e ser gentil e conseqüentemente vai de encontro ao respeito. Com esse alto número de mortes citados acima, além dos altos números de violência contra as mulheres, feminicídios, estupros, intolerância religiosa, *bullying*, e etc., se considerarmos isso, o Brasil não é um país tão cordial como gabam os estrangeiros e os próprios órgãos governamentais do país, por haver muita violência tanto física quanto verbal e psicológica que acabam matando apenas por ódio e preconceito, desta forma, indo ao contrário do sentido etimológico e da prática de ser cordial com o outro, em vista que isso vem da essência de cada pessoa.

4.5 – “Mulher brasileira”

O estereótipo de “mulher brasileira” é comumente associada à sensualidade não somente sob o ponto de vista do estrangeiro observado nos filmes analisados, entretanto, bem como sob o olhar dos próprios brasileiros em relação ao corpo feminino brasileiro como um dos aspectos de representações de identidade nacional, dentre os quais estão músicas, propagandas, novelas, filmes e claro, o carnaval, que alimentam esta imagem sensual e sexual dos corpos das mulheres

³³Como os órgãos federais brasileiros não fazem relatórios sobre os dados de LGBTfobia, outros órgãos não-governamentais se prontificam em levantar tais dados para mostrar os altos índices desse tipo de violência. O Grupo Gay da Bahia é uma dessas principais instituições que estudam, levantam e disponibilizam tais dados no país, atuando desde 1980. (GRUPO GAY DA BAHIA – GGB. Mortes violentas de LGBT+ no Brasil – Relatório 2018. Disponível em: <https://homofobiamata.files.wordpress.com/2019/01/relatorio-2018-1.pdf>. Acesso em: 02 de abr. de 2019.

brasileiras dentro do próprio imaginário da população nacional. Tendo isso, eis que surge a dúvida: Por que nós, mulheres brasileiras, acabamos sendo bastante objetificadas sobretudo no período do carnaval?

É uma pergunta um tanto difícil de ser respondida, entretanto, devemos ter em vista que estas imagens são resultantes de um grande processo histórico e social da formação do país que desde o primeiro olhar estrangeiro sobre as terras brasileiras e seus habitantes construíram visões e imaginários que perpassam os tempos e ainda são refletidas nas representações de Brasil.

Para termos noções de onde surgiu este estereótipo de “mulher brasileira” que identificamos não somente nos filmes estadunidenses analisados, mas na própria mídia brasileira que em muitas vezes utiliza-se do corpo feminino como produto para promover o consumo, faz-se necessário refletirmos sobre a objetificação³⁴ da mulher brasileira em quatro pontos centrais destas reflexões: o primeiro olhar sobre a mulher nativa da terra; a mulher negra escrava; a mulher no carnaval; e a mulher representada nas mídias visuais e sonoras.

Diante dessas tantas imagens midiáticas e representações de “mulher brasileira” podemos perceber que há uma grande presença no imaginário das pessoas sobre as brasileiras de “bons corpos” como já escrevia Caminha em 1500, a mulher brasileira é representada também pelas mídias nacionais como a mulher “corpo de violão”, aquela de cintura fina com um quadril grande e bumbum avantajado, logo, vista como “exuberante”. Sendo assim, percebemos durante o processo de pesquisa deste trabalho que são percepções que já povoavam os imaginários tanto dos estrangeiros quanto dos próprios brasileiros sobre as brasileiras, que tem suas origens na ausência de vergonha das índias ao deixarem se ver nuas e por não se importarem com os olhares dos europeus sobre o seu corpo.

Caminha ao se referir acerca delas na carta ao rei de Portugal, usa termos como “bons corpos” e compara a mulher indígena à mulher de sua terra afirmando que suas compatriotas fazem vergonha por não terem “suas vergonhas tão bem feitas” como as das índias. Em consequência disso, as mulheres brasileiras acabam sendo representadas com este imaginário já pré-estabelecido na mente dos estrangeiros, como podemos observar na imagem abaixo extraídas do desenho animado, “Os Simpsons”:

³⁴A objetificação, termo cunhado no início dos anos 70, consiste em analisar um indivíduo a nível de objeto, sem considerar seu emocional ou psicológico. A objetificação da mulher, na mídia, pode ser encontrada “em propagandas que só focam no atributo sexual ou físico, sem outro tipo de apelo emocional” (HELDMAN, 2012 apud LOURENÇO *et al.*, 2014, p.5). Corpos femininos são vendidos em partes e não associados a outros atributos da mulher: músculos bem torneados e grandes ganham as mídias, enquanto seu poder intelectual pouco é abordado (BELMIRO *et al.*, 2012, p. 2).

IMAGEM 86 - REPRESENTAÇÃO SENSUAL E SEXUAL DA MULHER BRASILEIRA



Fonte: *Print screen* do desenho animado “Os Simpsons”

Recorremos ao desenho animado para mostrar que este é um imaginário estrangeiro que perpassa os tempos ao representarem uma mulher brasileira, onde dão ênfase nos corpos vistos com exuberância por eles. A imagem acima exhibe dois quadros do episódio “A Culpa é da Lisa”³⁵ (2002), onde ela e sua família vem ao Brasil procurar um amigo órfão que desapareceu, assim ao se hospedarem em um hotel do Rio de Janeiro, Bart (irmão de Lisa) liga a televisão e assiste ao programa que está passando, em suas palavras “é o programa preferido das crianças brasileiras”. Claramente é uma representação extremamente sexista, ao estereotipar a mulher brasileira com um comportamento sensualizado demais, explicitamente, ao ponto de agirem desta maneira o tempo inteiro, mesmo em um programa infantil. Assim, tais imaginários e representações são sexistas por utilizarem dos corpos femininos como uma objetificação sexual generalizada de um possível comportamento padrão – imaginados por eles - de todas as mulheres brasileiras com conotações de sensualidade e sexualidade focando apenas nos atributos físicos femininos e não levando em consideração o emocional, psicológico e intelectual das mulheres.

Outro detalhe observado são as vestimentas utilizadas pela mulher brasileira representada em “Os Simpsons” que assim como a figura feminina central da construção deste trabalho, Carmen Miranda, remetem ao imaginário construído sobre as brasileiras no Carnaval. Analisando em dias de hoje, Carmen Miranda com todas suas indumentárias carnavalescas de baianas estilizadas, talvez não fosse considerada mais como uma mulher “exuberante”, pois devemos levar em consideração os contextos. A cantora despontou como uma representante brasileira no exterior entre os anos de 1939 e 1955, neste período existiam muitos tabus sobre

³⁵Episódio nº 284 da 13ª temporada do seriado estadunidense de animação “*The Simpsons*”, onde em pouco mais de 20 minutos de duração, há uma grande presença de diversos estereótipos e clichês sobre o Brasil, com cenas de macacos correndo pelas ruas atrás das pessoas (Brasil selvagem), futebol (País do Futebol), samba como ritmo dançado o tempo inteiro (País do Carnaval) e sensualização/sexualização da mulher brasileira. Disponível em: <http://videos.sapo.pt/zd3RQfBmnfrS9StKnlFu>. Acesso em: 15 de abr. de 2019.

casamento e corpo, e Carmen Miranda “ao mostrar parte da barriga, os ombros e braços, se coloca de forma bastante sensual para a época, mostrar a barriga era extremamente erótico” (MACEDO, 2011, p. 27). A pequena notável de origens portuguesas que se “abrasileirou” ao chegar e crescer no Brasil, foi representada nos filmes hollywoodianos como uma mulher brasileira sedutora e maliciosa (MACEDO, 2011), reforçando este imaginário que logo tornou-se um estereótipo sobre as brasileiras.

Desta maneira, no filme “Uma Noite no Rio” (1941), se faz presente a sensualidade das mulheres brasileiras na figura da personagem Carmen pelos aspectos mencionados acima de expor partes de seu corpo consideradas “eróticas” para a época, e como já abordado anteriormente no estereótipo de “exótico/exuberante”, podemos notar uma diferença nas representações entre a mulher brasileira e a mulher americana, ou seja, entre Carmen e a Baronesa Cecília, onde é nítido um comportamento distinto destas mulheres de nacionalidade diferentes.

Enquanto Cecília é uma esposa compreensível, fina e apresenta uma certa superioridade com o seu “generoso coração norte-americano” como é destacado no filme por Barão Duarte (seu marido), Carmen além de ser uma atriz e cantora brasileira com um exotismo presente em suas roupas e acessórios que deixam a vista seus ombros e parte de sua barriga, causa assim um ar de sensualidade que tende a carregar bem como o estereótipo da mulher latina temperamental que oscila entre a ira e a calma, que chega a destruir camarins e atirar tamancos em Larry. Carmen apesar de ser uma mulher de grande beleza, durante os 14 filmes em que estrelou sempre ficou no papel cômico com números musicais, isso se dá pelo papel que assumiu desde que chegara a Hollywood, o de comediante, devido seu jeito próprio de ser e assim como pelo seu estilo de dançar e cantar “ágil, dinâmico e malicioso” (CASTRO, 2005, p. 439), com muitos movimentos de mãos, quadris e pés, característicos de sua extroversão de espontaneidade alegre e festiva.

O estereótipo da mulher brasileira sensual que possui grande beleza atraindo os olhares e despertando o desejo dos estrangeiros, é perceptível também no filme “Você já foi à Bahia?” (1944) com a personagem Iaiá, interpretada pela cantora brasileira Aurora Miranda, irmã de Carmen Miranda. Iaiá, nas palavras de Zé Carioca, “a baianinha tão bonita”, que ao ser vista logo desperta uma cobiça do pato americano por alguns beijos seus. Desta forma, tal atitude de Donald se torna uma demonstração de um forte desejo sexual do estrangeiro ao defrontar-se com as mulheres brasileiras, embora estejam vestidas de maneira não tão expositiva de seus corpos, acabam vistas com exuberância, sendo isso advindo desde a percepção dos primeiros

européus em terras brasileiras acerca das nativas nuas, visão essa que se difere das mulheres e culturas conhecidas até então pelos mesmos, cujas “civilizadas” escondiam seus corpos fazendo uso de vestimentas.

Como falado logo no início desta reflexão, este imaginário advém do longo processo histórico e social da formação do povo brasileiro. Não foi somente do corpo da mulher indígena que surgiu este imaginário, entretanto o corpo da mulher negra que chegou posteriormente na “Terra da Vera Cruz” também foi objetificado pelos senhores das casas grandes. “Bonitas de cara e de corpo” (FREYRE, 2005, p. 206) eram estas as características físicas que os senhores de engenho buscavam por elas em anúncios de compra e venda de escravos para serviços domésticos nas casas-grandes com uma família patriarcal que em seus interiores acabam por estigmatizar a mulher negra que acabam submetidas ao domínio dos senhores e de seus filhos.

Como afirma Freyre (2005), as escravas das casas-grandes – mucamas- eram objetificadas sexualmente tanto pelos senhor quanto pelos filhos, estes últimos que na maioria das vezes iniciavam sua vida sexual com estas mulheres escravizadas que, obrigadas, tinham de assentir à violência física e moral, não somente dos senhores, mas das senhoras que por ciúmes e crueldade “mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco [...]” (FREYRE, 2005, p. 218). Ainda de acordo com Freyre (2005), este imaginário sexual criado na mente dos filhos dos senhores sobre os corpos das negras poderia ter se formado quando ainda eram crianças, devido ao fato de terem sido amamentados pelos seios fartos das mulheres escravizadas como amas-de-leite, e assim, guardaram este instinto sexual sobre os corpos das escravas.

À vista disso, o estereótipo construído sobre as mulheres brasileiras advém dos olhares sobre corpos das mulheres indígenas e negras que compõe a miscigenação do país. Retomando às mulheres brasileiras presentes nos filmes analisados, Carmen Miranda e Aurora Miranda apesar de serem filhas de portugueses, acabaram fazendo referência às mulheres brasileiras, principalmente à imagem feminina brasileira no Carnaval. Infelizmente, não temos como comprovar quando de fato as mulheres brasileiras passaram a desfilarem apenas de biquínis, em vista que o Carnaval era brincado por meio do Entrudo e dos Bailes de Máscaras, onde as mulheres não se vestiam com poucas roupas, mas a festa aos poucos foi se moldando ao modo que conhecemos hoje.

Como abordado anteriormente, o Carnaval é a festa popular brasileira que mais tem destaque internacional e atrai muitos turistas estrangeiros, logo é um forte meio que ajuda a reforçar este imaginário sobre as mulheres brasileiras. Os estrangeiros levavam/levam consigo a concepção de que a mulher brasileira era/é essa exata representação do carnaval, e além disso, também tem-se a questão histórica já abordada das mulheres negras e indígenas vistas como objetos sexuais, visão esta que por muitos anos podemos ver refletidas nos comerciais de cervejas na televisão brasileira, onde eles se apropriaram dos corpos femininos para vender seus produtos a base da sensualidade e sexualidade da imagem da mulher, utilizando-se de ambiguidades maliciosas. Como por exemplo, os comerciais da cerveja Itaipava com a personagem “Verão” com os bordões como “Vai Verão! Vem Verão!” subtende-se que é a figura feminina (Aline Riscado) que se chama Vera e que seu nome é falado no grau aumentativo sintético com o “ão”, remetendo não só a estação verão, mas a ela como um “mulherão”, logo objetificando seu corpo como “exuberante”. Por enquanto, nesta primeira metade do ano de 2019 não há uma presença tão forte dessa imagem das mulheres brasileiras nestes comerciais, deste modo percebemos que há uma mudança das marcas em não utilizar a imagem do corpo da mulher para induzir ao consumo da bebida destilada.

A mulher brasileira “exuberante” representada por Carmen Miranda e Aurora Miranda nos filmes estadunidenses analisados de certo não mostram as brasileiras de modos tão expositivos quanto elas são representadas hoje, entretanto, como já falamos anteriormente devemos levar em consideração o contexto em que estes filmes estavam inseridos e o contexto atual, onde temos a cantora Anitta como representante brasileira que está ganhando notoriedade no exterior:

IMAGEM 87 – VAI MALANDRA



Fonte: www.youtube.com

IMAGEM 88 – BOLA REBOLA



Fonte: *Print screen* do vídeo clipe de Bola Rebola

Primeiramente, devemos ponderar que não estamos usando a imagem da cantora para desprestigiar sua carreira, entretanto, a trazemos para discussão como exemplo dos aspectos já

abordados anteriormente e a fim de problematizarmos o estereótipo de “mulher brasileira” a partir de sua imagem em dois clipes: “Vai Malandra” (2017) e “Bola Rebola” (2019). O primeiro, filmado na favela do Vidigal no Rio de Janeiro, e o segundo na Bahia, que por coincidências são os mesmos Estados os quais representam o Brasil nas produções cinematográficas estadunidenses analisadas, exibem explicitamente a imagem “sensual/sexual” de um eventual comportamento de todas as mulheres brasileiras.

O que queremos dizer com isso, é que Anitta enquanto brasileira pode estar alimentando tal estereótipo, que já povoa o imaginário estrangeiro há séculos, sobre as mulheres brasileiras, como por exemplo, tanto em “Vai Malandra” quanto em “Bola Rebola” há uma hipersensualização sobre os corpos femininos dando destaque para o atributo comumente relacionado às brasileiras tanto no exterior quanto em nosso próprio país, o “bumbum”, o qual é enfatizado tanto nas letras das músicas quanto nos clipes musicais, além de ser também tanto na figura da própria cantora quanto das demais mulheres brasileiras que aparecem em cena. Enquanto Anitta “bola rebola” em contexto contemporâneo, Carmen Miranda já “rebolava a bola”³⁶ no exterior nos anos de 1940 e 1950, e o que ambas representam em comum além dos títulos quase semelhantes das canções? O estereótipo de mulher malandra brasileira com seu corpo “exuberante”, maliciosa por apresentar sensualidade ao dançar rebolando representado o calor, as cores e a festividade, e até mesmo um certo “despudor”, já associados à imagem do Brasil no imaginário estrangeiro.

Não podemos ser também tão enfáticos e afirmar que a cantora Anitta em contexto contemporâneo é a única mulher no mundo a passar essa imagem “sensual/sexual” em seus clipes musicais. Como falamos, os contextos mudam, em dias atuais são inúmeras as cantoras estrangeiras que utilizam desta imagem em seus vídeos clipes também, entretanto, no caso de nós brasileiras, já é um processo histórico e social que está enraizado em nossa imagem e mesmo com o passar dos anos ainda há este imaginário que sobrevoa nossos corpos. E isto é algo preocupante. É preocupante sentir medo de usar um short. É preocupante ter medo de sair de casa. É preocupante temer por nossa própria segurança na rua devido aos assédios, e estes são de todos os jeitos. Buzinas de carros, olhares invasivos, comentários indesejáveis, assovios de desconhecidos que nos deixam desconfortáveis, constrangidas e amedrontadas. É preocupante sim, estarmos em pleno século XXI e ainda sermos assombradas pelos fantasmas da “sociedade patriarcal” que imperou nos tempos de escravidão com a dominação masculina sobre as mulheres que acabavam sendo vistas e tratadas como “objetos sexuais”, objetificação

³⁶Referência a música “Rebola a bola” que Carmen Miranda apresenta em um número musical do filme “Aconteceu em Havana” (1941).

que se faz presente nos imaginários tanto dos estrangeiros quanto dos próprios brasileiros.

IMAGEM 89 – ASSÉDIOS

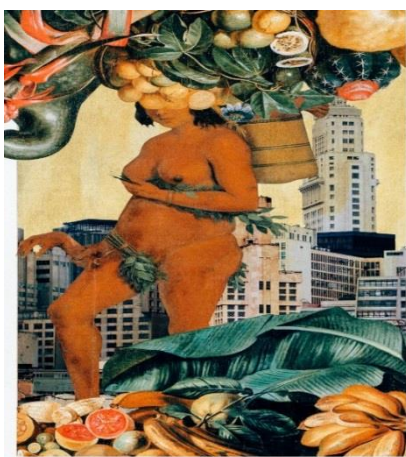


Fonte: www.institutomana.com

É difícil ser mulher diante dessa objetificação que muitas vezes o medo restringe a nossa liberdade e mobilidade em espaços públicos. Aquele medo de estar andando em uma rua deserta e escura e sentir que vem alguém se aproximando até perceber que esse alguém é uma outra mulher e assim se sentir aliviada, é uma sensação que talvez os homens nunca sentirão, pois são questões que já estão enraizadas na imagem das mulheres, são tantas notícias que saem a cada dia de mulheres sendo assediadas fisicamente e verbalmente nas ruas, nos ônibus e metrô, no trabalho que nos preocupa e que também fere o nosso direito de ir e vir assegurado por lei, além da nossa própria liberdade de vestir o que sentirmos vontade.

4.6 – “Selvagem”

IMAGEM 90 – SELVAGEM CIVILIZADO



Fonte: www1.folha.uol.com.br

O último estereótipo elencado na categoria é outro que já remonta desde os primeiros séculos do país. A imagem acima³⁷ corresponde a uma colagem produzida a partir das obras do

³⁷BUARQUE, Daniel. Imaginário sobre o Brasil no exterior permanece marcado por estereótipos. Jornal Folha de São Paulo. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/02/1855524-imaginario-sobre-o-brasil-no-externo-permanece-marcado-por-estereotipos.shtml>. Acesso em: 09 de abr. de 2019.

artista holandês Albert Eckhout que foi um dos diversos pintores viajantes que desembarcaram no Brasil “recém-descoberto” e retratou a biodiversidade do país e seus habitantes, tais registros de suas expedições pelas terras culminaram no livro “As visões do paraíso selvagem” que contam com quase 800 imagens, dentre pinturas e desenhos. Desta maneira, o próprio título do livro carrega e afirma o país como um “paraíso” – como já discutido anteriormente esta visão – entretanto, este “Brasil-paraíso” na visão de Eckhout é “selvagem” que é representado por ele nas figuras dos índios presentes nas terras brasileiras.

A obra original “Índia Tapuia” (1641) de Eckhout presente na colagem acima, mostra a percepção dos estrangeiros acerca de um “povo incivilizado” que já desponta desde a carta de Caminha em 1500. Desta forma, tendo em vista esta noção de “selvagem” identificamos na personagem de Carmen Miranda no filme “Uma Noite no Rio” (1941) aspectos que condizem com este imaginário acerca do país.

Logo no número musical de abertura do filme “Uma Noite no Rio” (1941) identificamos em um trecho da música “*Chica chica boom chic*” cantado pelo ator Don Ameche, que surge em um carro vestido como um oficial da Marinha dos EUA, dando felicitações aos sul-americanos e afirmando um “Brasil-selvagem” ao proclamar o samba como advindos das selvas da Amazônia com nativos hospitaleiros e festivos. Ora em contextos de 1941 com os primeiros passos do cinema em technicolor, para quem não conhecia o país tal afirmação poderia fertilizar o imaginário do estrangeiro, pois ao se falar em selvas logo pode ser associado e generalizado à todos os habitantes como selvagens e ao país como uma grande floresta tropical.

Segundo Goulão (2000), selvagens são relacionados a “habitantes de paragens distantes e exóticas, convenção essa existente na literatura de viagens anteriores aos descobrimentos”. Sendo o Brasil um país rico em recursos naturais e a maior floresta no mundo estar localizada no Norte do país, a Floresta Amazônica, permite que os estrangeiros mantenham em mente que, não apenas o Brasil, bem como outros países da América Latina, permaneça “selvagem” aos seus olhos.

Tomando como base também para a discussão o significado da palavra “selvagem” no dicionário³⁸ podemos compreender que tal percepção presente no imaginário estrangeiro exibidos nos filmes analisados são advindos desde o primeiro olhar estrangeiro sobre os habitantes das terras brasileiras. “Selvagem” seria aquele ser proveniente das selvas, bravo, que

³⁸SELVAGEM. In: Dicionário do Aurélio Online. 2018. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/selvagem>. Acesso em: 09 de abr. de 2019.

nelas cresceu, agora, ao aplicar esta noção ao ser humano refere-se ao comportamento bruto deste e sua “falta de civilidade” que não apresenta entendimentos sociais agindo apenas pelos seus instintos.

Como já explanado no primeiro capítulo deste trabalho, a visão dos estrangeiros acerca do país foi era de um povo “sem cultura” e “incivilizado” que precisava ser “salvos” por eles com seus dogmas religiosos e ensinamentos de civilidade. A cultura, os costumes e o modo de vida dos indígenas foram vistos sobre o olhar de uma hierarquia, onde o homem branco com sua cultura, religião, leis e “modos civilizados” eram superiores àquele estado que encontraram os nativos, pois, como bem relatou Caminha, não tinham vergonha por deixarem se ver nus, não tinham um rei para comandá-los, não tinham leis para obedecer e logo não tinham cultura justamente pela falta desses aspectos “civilizados”.

Neste enlace entre portugueses e indígenas, vale observarmos este aspecto de “incivilizados”, pois ora, os nativos não se viam desta maneira em vista que eles tinham sua própria civilização com seus costumes, cultura, crenças e modos de compreensão do mundo já estabelecidos antes da chegada dos europeus. Logo, este sentido de falta de civilidade ocorre pelo julgamento proveniente do olhar estrangeiro que os colocaram como superiores e os indígenas como inferiores por aparentarem viver como “selvagens” nas florestas tropicais das terras. Tanto é que a própria língua tupi falada pelos indígenas no país, foi praticamente extinta posteriormente durante o processo de colonização por um decreto de Marquês de Pombal³⁹ em 1755 que substituiu o idioma dos índios pelo idioma português como língua geral para assim “banir” dos “povos rústicos a barbaridade dos seus antigos costumes”, como consta no decreto, para que pudessem civilizá-los, com isso demonstrando a soberania do povo português ao impor sua própria cultura e menosprezar a já existente no local, nem mesmo considerando ela como cultura, mas como um modo “selvagem” e “incivilizado”.

O selvagem também se faz presente na personagem Carmen, onde em seus momentos explosivos de raiva – lembrando que o inglês era o idioma original falado na película - começa a discutir pronunciando rapidamente as palavras em português, enquanto seu namorado Larry ressalta que jamais aprenderá o inglês se continuar sempre exaltada, demonstrando assim a soberania dos povos ditos civilizados diante do “primitivismo” dos países latinos, classificando assim o inglês como uma língua civilizada e o português e o espanhol como “exaltada” e “selvagem”.

³⁹GAMA, Filipe J. Diretório dos Índios, Marquês de Pombal, 1755. Disponível em: https://www.nacaomestica.org/diretorio_dos_indios.htm. Acesso em: 09 de abr. 2019.

Esse instinto de “selvageria” que a personagem Carmen possui todas as vezes em que sente ciúmes de seu companheiro é demonstrado no filme em seus momentos de fúria ao ponto de arremessar tamancos, bolsas e até mesmo a arranhar Larry com suas unhas, lhe rendendo o apelido de “Bela Fera” e até mesmo ser chamada por ele de “onça”: “E veja o que você fez sua onça! Quase me deixa em pedaços! Me dá o iodo Afonso, antes que isso infeccione!”. Com isso, Carmen ao ser chamada assim é comparada a um animal feroz de “maus instintos” que dificilmente aprenderá a língua inglesa por tal comportamento, como ressalta Larry.

Esta visão do personagem Larry sobre ela não conseguir aprender o inglês já remonta desde a chegada de Carmen Miranda aos Estados Unidos dois anos antes para fazer parte de “*Streets of Paris*”, pois a cantora não sabia falar o idioma deles, sabia poucas palavras e foi aprendendo aos poucos em sua estada, neste contexto a música “*South American Way*” interpretada por ela na revista musical, apesar destas serem as únicas palavras em inglês na letra adaptada por Aloysio de Oliveira do Bando da Lua para uma música de temática baiana, lhe rendeu este estereótipo de não saber falar o idioma corretamente:

Da letra em inglês conservou-se apenas o verso-título ao fim das primeiras estrofes. Verso esse que Carmen, sem querer, pronunciou “Souse American Way” – e provocou uma explosão de risos em todos os americanos no recinto. “Souse” queria dizer bêbado. Era uma piada tão natural que Carmen foi orientada a manter essa pronúncia durante toda a duração de *Streets of Paris* – até muitos meses depois, quando já poderia, se quisesse, pronunciar “South” perfeitamente. E desse inocente “souse” surgiria, mais tarde, a idéia de Carmen falar errado – o que também iria definir toda a sua vida profissional nos Estados Unidos (CASTRO, 2005, p. 206).

Sendo assim, os próprios produtores dos filmes norte-americanos que ela participou contribuíram para esta visão sobre a Carmen Miranda como alívio cômico das películas ao desejarem que ela pronunciasse seu inglês de forma fonética e até mesmo errada, mesmo ela já falando perfeitamente o idioma. De certo, Hollywood não representou os brasileiros como indígenas que viviam nus, porém utilizaram-se deste imaginário perpassados pelos viajantes estrangeiros que pintavam, escreviam e comercializavam as coisas das terras brasileiras. O “Brasil-selvagem” representado nos filmes com a participação de Carmen Miranda é no sentido mesmo de “incivilizado”, os brasileiros como gente que não possui modos civilizados, comportamentais, com outras pessoas, no caso, os estrangeiros.

A cultura brasileira é até enaltecida nos filmes por meio da Pequena Notável com suas personagens brasileiras com baianas estilizadas e números musicais de sambas, entretanto, nossa cultura é representada de modo que não é levada a sério, está mais para um alívio cômico da história dos filmes, as músicas divertem aos presentes, mas os assuntos sérios – negócios financeiros, romances, etc.- ficam a cargo dos personagens estadunidenses, assim, esta

representação não é somente com o Brasil, mas com todos os países que fazem parte da América do Sul por ter sua cultura julgada por outra cultura que se colocou como superior.

Desta forma, essa visão de um “Brasil-selvagem” advém desde o início da colonização portuguesa no Brasil que logo foi retratada em pinturas, gravuras e desenhos por diversos artistas que desembarcaram no país como Albert Eckhout já citado anteriormente, Jean Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas e diversos outros, assim como os relatos dos viajantes levados e passados no exterior contribuíram para este imaginário de um povo incivilizado que séculos depois ainda foi representado nas telas de cinema com as personagens de Carmen Miranda.

À vista das discussões apresentadas, com o auxílio da cultura visual podemos instigar a dimensão cultural do olhar sobre as imagens filmicas contidas em “Uma Noite no Rio” (1941), “Aquarela do Brasil” (1942) e em “Você já foi à Bahia?” (1944) com problemáticas que foram surgindo em conformidade com os estereótipos listados, onde a representação de “Brasil” em Carmen Miranda e Zé Carioca mostram imaginários que despontam desde o “descobrimento” do país. O que vale ser ressaltado também neste trabalho é que Carmen Miranda na época tinha noções de tais estereótipos, onde apesar de carregar em si representações generalizadas da cultura brasileira no exterior, a mesma fazia questão de tentar “[...] explicar que suas roupas eram fantasias e que as mulheres brasileiras não se vestiam como ela; que não falávamos espanhol e não gostávamos de ser confundidos com outros sul-americanos [...]” (CASTRO, 2005, p. 322). Em uma crônica publicada em 1942, na coluna do jornalista americano Walter Winchell, a cantora enfatizava que assim como existem imaginários fixos na mente estrangeira sobre os brasileiros, há bem como generalizações acerca dos americanos no imaginário brasileiro:

Eu costumava pensar que os Estados Unidos era um país onde tudo era cromado, metálico e brilhante, com automóveis trafegando em alta velocidade e arranha-céus por toda parte, como nos filmes e revistas. Talvez o mesmo se dê aqui quando se fala do Brasil. “Cafê!”, exclamam logo. “E gente que dança samba. E que usa chapéus com frutas e flores exageradas”. São equivocadas, umas e outras. [...] Quando você [...] me vir com um exótico turbante comicamente enfeitado, dançando e cantando um samba [...] isso não significa que esteja diante de uma verdadeira imagem da vida e dos costumes brasileiros [...]. Sou apenas uma mulher brasileira que canta alguma coisa a respeito das cores e da beleza de sua terra. O que há de teatral nessa apresentação exprime muito pouco do meu país (CASTRO, 2005, p. 339-340).

Outra queixa pública de Carmen Miranda mostra também seu incômodo a respeito destes estereótipos contidos nos filmes estadunidenses. De acordo com Castro (2005), em entrevista ao colunista Lowell E. Redelings, do *Hollywood Citizen-News*, em 25 de julho de 1947, ela enfatiza sobre como queria evitar certos estereótipos e clichês a respeito da representação do brasileiro:

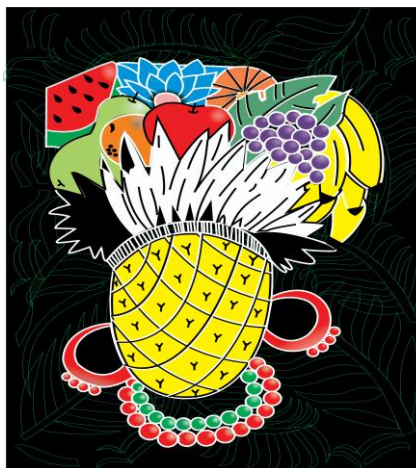
O que me incomoda nos quase dez anos em que estou neste país é a maneira como a América do Sul é mostrada nos filmes. Somos apresentados como um povo desligado, meio selvagem, que deixa tudo para *mañana* [amanhã] e que canta músicas sensuais em cenários de luxo. Não somos absolutamente desse jeito. Damos duro em tudo que fazemos. Se dormimos a *siesta*, é porque o clima obriga. Mas começamos a trabalhar todos os dias muito cedo e trabalhamos até mais tarde do que as pessoas aqui. Os estúdios deveriam pesquisar melhor a América do Sul para tentar mostra-la como realmente é. As pessoas na América do Sul não gostam do jeito que aparecem na tela. Não as culpo (CASTRO, 2005, p. 439).

A fala de Carmen Miranda deixa evidente que suas músicas e suas baianas estilizadas eram uma homenagem ao Brasil, e também podemos ver que ela enfatizou aos estrangeiros que sua figura era um personagem que não representava verdadeiramente a vida cotidiana dos brasileiros. Entretanto, mesmo a Pequena Notável estando ciente de que sua imagem generalizava o ser brasileiro, estrelou 14 filmes em Hollywood interpretando sempre um papel cômico e musical além de diversos shows realizados nos Estados Unidos, acabou reforçando muitos estereótipos que já haviam sido criados desde o dito “descobrimento” do Brasil.

Neste contexto, além dos muitos produtos associados comercialmente à sua imagem, como turbantes, plataformas, bonequinhas de papel, etc., a reprodução em massa dos quadrinhos do papagaio brasileiro, Zé Carioca, acabavam vendendo e alimentando esta representação que se apossa de poucas características e simplifica todo Brasil ao Rio de Janeiro, malandros, baianas estilizadas, samba e às festividades do carnaval, subjugando todas as tradições e particularidades presentes nos demais Estados da nação que caracterizam diversos jeitos de ser brasileiro.

4.7 – A docência com o auxílio de filmes: ensino e aprendizagem através de imagens e cinema

IMAGEM 91 - UM COCAR QUE VIROU UM ABACAXI QUE VIROU A CARMEN MIRANDA



Fonte: Acervo da Pesquisa.
Anne Furtado, Tainar Vilhena, 2017.

A cultura visual é uma metodologia que está presente neste trabalho desde seu início, pois ele nasce a partir das práticas do ver de suas autoras, como pode ser observado na imagem acima, a qual foi o canal que nos possibilitou chegar na construção da discussão central desta monografia. Emergiu-se a motivação em produzir esta pesquisa por meio de um exercício do olhar proposto em sala de aula na disciplina de Fundamentos e Práticas do Ensino de Artes Visuais II, ministrada pela Professora Dr. Silvia Carla Marques no 5º semestre do curso, o qual consistiu em experiências visuais através da desconstrução de uma primeira imagem para construção de uma nova, decorrente das visualidades dos acadêmicos que se misturaram e criaram novos significados para a nova imagem.

O próprio título dado⁴⁰ a esta nova imagem advém das visualidades de uma das autoras, o qual consegue explicar perfeitamente o processo deste exercício do olhar, “Um cocar que virou um abacaxi que virou a Carmen Miranda”, desta forma, foram três processos visuais até chegar no resultado final com uma nova narrativa visual que deu origem a este trabalho, assim não poderíamos escolher outra a não ser essa como a imagem força deste trabalho. Tendo isto, Carmen Miranda e Zé Carioca surgem neste processo em que as autoras foram instigadas em sala de aula pela professora a enxergar para além do que a imagem criada mostrava, por esta forma aguçou a nossa curiosidade em pesquisar mais a fundo sobre nossa própria cultura e neste desenvolvimento de práticas do ver, chegamos ao que de fato nos propomos a fazer nesta monografia: analisar a imagem estereotipada do país representada nas figuras da cantora Carmen Miranda e do personagem Zé Carioca.

Desse jeito, este trabalho tornou-se uma continuação do exercício do olhar acerca da imagem criada possibilitando percorrer por caminhos que de primeira instância não foram notados. Com o primeiro olhar sobre a imagem finalizada, ela logo nos disse com o conjunto de símbolos que a constitui, os quais surgidos a partir de visualidades guardadas no imaginário, a respeito de um forte teor de tropicalidade presente na imagem do Brasil. Tendo isso como base, nosso olhar passou a ser um olhar inquieto que buscava desvendar mais e mais narrativas sobre a imagem, que apesar de ser criação nossa, não teve naquele momento uma mensagem pronta e acabada que não abrisse mais espaço para outras discussões sobre o que ela “falava

⁴⁰Durante o processo de construção da imagem, uma frase-título de um capítulo do livro “O Menino do Pijama listrado” de John Boyne (2007) ficava-se repetindo na mente “O ponto que virou uma mancha que virou um vulto que virou uma pessoa que virou um menino” (p. 94), tendo isto, podemos perceber que eram visualidades guardadas na memória que queriam naquele momento externar-se de outra forma, pois o processo visual em que estávamos sendo instigados acionou estas memórias que estavam guardadas por de certa maneira associar-se à formação de uma imagem distante a qual Bruno, personagem principal da história, estava observando e descobrindo o que de fato estava a sua frente à metros de distância enquanto explorava os arredores de sua casa. Desta maneira, nós acadêmicos assim como Bruno, estávamos buscando ver com clareza o que estava em nossa frente para assim formar uma imagem nítida, nossa própria imagem, explorando nosso próprio “terreno visual”.

visualmente”, entretanto, muito pelo contrário, com isso fomos instigadas a desvelar mais pontos de convergências, onde nossas visualidades “falaram” mais alto outra vez e nos levaram até as produções cinematográficas dos estúdios Disney.

Essa dimensão cultural do nosso olhar, acionaram lembranças de infância que estavam guardadas e que nem nos lembrávamos, porém agora renasceram em nosso imaginário nos mostrando as animações de Walt Disney em que havia uma representação da tropicalidade brasileira. Para nós, quando crianças, ao assistirmos na televisão tais “desenhos animados” em que Zé Carioca aparecia ao lado de personagens clássicos da Disney era algo bastante divertido, pois eramos seduzidos pelo espetáculo das imagens alegres e musicais em que o Pato Donald passeava pelo Brasil e sambava ao lado de Carmen Miranda, Aurora Miranda e o personagem animado brasileiro Zé Carioca, assim eramos contagiados não somente pelas músicas, mas por ver referências ao nosso país em um filme de Walt Disney, era como se tivesse uma aura, pois quando crianças os filmes dessa empresa nos passava a sensação de magia, na verdade é o que ainda sentimos ao assistir tais produções desse estúdio cinematográfico.

Logo, continuamos nosso exercício do olhar acerca destas películas e assim as práticas do ver sobre tais imagens em movimento nos possibilitaram a chegar neste trabalho com um mais olhar crítico acerca destas imagens que antes quando crianças não conseguimos enxergar tais representações como estereótipos de Brasil. Desta maneira, tendo como exemplo a nossa própria experiência visual com exercícios do olhar, convidamos nosso leitor agora a refletir sobre Cultura Visual e assim como enfatizar a importância de levar tais questões que ela abarca para dentro do campo de ensino das Artes Visuais como prática educativa de desconstrução e construção do olhar diante de uma imagem, além do mais, o cinema é um dispositivo que também merece nossa atenção, pois as imagens analisadas nestes trabalho são de mídias cinematográficas, assim, se faz importante também destacar a importância de levá-las para a sala de aula.

Discutir sobre os aspectos visuais é algo que nos abre múltiplos caminhos e possibilidades de nos enxergarmos como seres pensantes sobre o mundo, e as imagens neste contexto apresentam-se como um canal de acesso ao conhecimento (MARTINS, 2007), entretanto, elas não se autoproclamam como via de aprendizado, pois isto depende de quem a observa, podendo ser apenas pelo simples ato de ver uma imagem, ou em nosso caso, se deixar seduzir pelas mídias que as produzem e nos fornecem. Sendo assim, a cultura visual toma as imagens como seu objeto de estudo e investigação se apresentando como uma metodologia que

permite “educar o olhar” dos indivíduos e assim poderemos enxergar as imagens como meio de saber, pois:

A cultura visual como campo transdisciplinar ou pós-disciplinar, é o espaço de convergência que congrega discussões sobre diversos aspectos da visualidade, buscando fomentar e responder questões que se entrecruzam a partir de campos como a história da arte, a estética, a teoria fílmica, os estudos culturais, a literatura e antropologia (MARTINS, 2007, p. 24).

Portanto, a cultura visual busca estimular uma nova compreensão sobre as visualidades suscitando uma transdisciplinaridade que perpassa por diferentes campos de estudos, assim possibilitando a construção de um olhar mais crítico que busca “compreender o papel social da imagem na vida da cultura” (MARTINS, 2007, p.26). Em função disso, como aponta Fernando Hernández (2013), podemos pensar a cultura visual como uma “metodologia viva”, pois seus estudos estão em constantes transformações devido aos fatores sociais, como política, documentos históricos, dilemas estéticos, viradas conceituais, artefatos, e mídias, que acabam afetando as visualidades do observador.

Além disso, tomar ela como uma metodologia viva permite que nós, professores (as) e futuros professores (as) de artes visuais, sejamos cada vez mais inventivos na prática docente, em vista que ela não se apresenta como uma fórmula precisa com métodos que devem ser seguidos em passo a passo, mas entender a mesma como um campo de estudo em movimento que nos permite descobrir novos meios de aprender, exercitar e ensinar através das imagens com um viés intelectual e ao mesmo tempo prezar o campo da sensibilidade e da subjetividade do indivíduo. Tendo como bases estas reflexões expostas acima de Raimundo Martins (2007) e Fernando Hernández (2013), pensamos a cultura visual como um campo vivo de estudo que move-se por meio de algumas “engrenagens” principais:

IMAGEM 92 – CULTURA VISUAL COMO METODOLOGIA VIVA



Fonte: SmartArt – Microsoft Word
Elaborado pelas autoras, 2019.

A figura acima, nos ajuda a visualizar tais conceitos como “engrenagens” fundamentais para o funcionamento e entender a cultura visual como uma metodologia viva, pois são aspectos que estão em constante movimento e que mudam de acordo com o olhar de cada indivíduo e de como este olhar é instigado pelos que a tomam como campo de estudo. Com este processo em movimento de peças que funcionam juntas, a cultura visual é um campo de estudo que não permite mais que a visão seja estática e se satisfaça apenas com a condição de observar, entretanto ela possibilita que as imagens observadas sejam questionadas.

Tomando como exemplo novamente este trabalho, as visualidades e experiências visuais de suas autores diante de uma imagem foram de grande importância para a sua construção, onde as práticas do ver por meio de exercícios do olhar instigaram a formação de um olhar mais crítico e assim, surgindo novas narrativas visuais a medida que tais imagens eram problematizadas, historiadas e teorizadas. O que almejamos com isso é considerar que a cultura visual também seja vista e incluída na prática docente, pois tomando o processo visual como sua fonte de discussão, ela mostra a importância de uma “educação da visualidade” que permite as pessoas irem além do que veem de primeira instância.

O (a) professor (a) de artes é um importante condutor (a) para que esta educação da visualidade seja construída. Ao levar para a sala de aula imagens que vão além de obras de artes canônicas, o docente passa a educar a visualidade com imagens e nelas, pode-se identificar pontos de convergência e divergência que possam auxiliar tanto no aprendizado quanto no desenvolvimento subjetivo de cada aluno. Neste trabalho, a cultura visual concedeu as imagens midiáticas como via de aprendizado, oportunizando identificar um discurso oculto presente nas imagens, desta maneira, a educação da visualidade nada mais é do que educar o olhar. Posto isto, o (a) professor (a) pode ensinar seus alunos a olharem de uma maneira mais crítica e indo para além do visual diante de uma imagem.

Retomando as concepções de Raimundo Martins (2007) expostas no segundo capítulo deste trabalho, a imagem é uma condição que está vinculada ao modo como uma pessoa se posiciona em um ambiente ou situação, logo, por ser uma condição ela está aberta a ser compreendida de acordo com a compreensão de mundo que o observador tem e de como ele se comporta em seu meio, tendo isso, as imagens podem ganhar múltiplos significados, sendo assim polissêmica. Por conseguinte, ao levar imagens para o ensino das artes visuais, o (a) professor (a) poderá/deverá utilizar-se das visualidades e experiências visuais de seus educandos e assim inventariar (listar, detalhar, esmiuçar aspectos destas visualidades e

experiências que podem ser importantes para a discussão) diante de uma imagem, e disso poder “experimentar” uma diversidade de olhares (MARTINS, 2007), que podem contribuir para uma troca de conhecimentos entre educadores (as) e alunos (as).

Os (as) docentes de artes visuais precisa ser provocadores de experiências que reconheçam as sensibilidades sensoriais, afetivas e imaginativas dos alunos para que este ensino não permaneça pautado apenas na história da arte, porém, que haja uma relação entre propostas contemporâneas, como a cultura visual, juntamente com o ensino dos assuntos históricos das artes visuais, desta forma valoriza o conhecimento sobre o passado, mas sem esquecer da valorização do presente e contextos em que os educandos estão inseridos. Com isso, devemos provocar nos alunos (as) um olhar mais crítico em relação as suas visualidades, pois só assim contribuiremos para uma educação pensante e autônoma.

Imagens, visualidades, experiências visuais, práticas do ver e narrativas visuais são os alicerces da cultura visual que ao serem colocados na educação oportuniza novos modos de olhar uma imagem, isso é relevante pelo fato de vivermos rodeados por elas em nosso cotidiano, logo, educar a visualidade nos permite ver com outros sentidos, por essa razão “[...] ver é – deve ser – um processo ativo e criativo” (MARTINS, SÉRVIO, 2012, p. 271 apud MARTINS, TOURINHO, 2010, p. 54). Assim, tendo como base da discussão deste trabalho as imagens midiáticas extraídas de produções cinematográficas, a cultura visual nos auxilia como uma prática educativa de desconstrução e construção do olhar diante de imagens em movimento que por seu espetáculo podem até mesmo alimentar imaginários e estereótipos, desta forma, refletir sobre este tipo de imagem também é de grande importância para os docentes e discentes.

É comum estar em um ambiente e ouvir alguém dizer que divertiu-se ao assistir um filme ou mesmo que esta não foi uma boa experiência. De primeira instância o cinema é percebido como fonte de entretenimento, não deixa de ser, entretanto pode ir além de um simples momento de lazer. Tais imagens em movimento podem ser problematizadas, assim perceberemos que estas possuem uma função ativa na formação dos sentidos de nossas vidas cotidianas ao apresentar também uma educação moral e política que geralmente, nós enquanto expectadores, acabamos deixando passar despercebido (VALLE, 2014, p. 141 apud GIRAUX, 2003, p. 28).

Assistir a um filme é uma experiência que se constrói subjetivamente uma vez que são convocados significados e sentidos particulares a cada expectador, estes que já possuem um olhar social e culturalmente pronto para compreender as imagens cinematográficas a partir de

experiências anteriores adquiridas (VALLE, 2014). Posto isso, pretendemos agora destacar algumas ideias acerca da importância de levar as mídias cinematográficas e outras imagens midiáticas para dentro da sala de aula e expor também como estas mesmas imagens midiáticas – destacando o cinema – podem ser trabalhadas no Ensino das Artes de maneira positiva ajudando o aluno a ver além do que é mostrado.

De mesmo modo que as imagens em movimento do cinema podem influenciar o olhar do espectador moral, social e politicamente, outras imagens de diversos meios visuais de comunicação de massa podem ter a mesma função, onde seduzem os indivíduos com seus diálogos e imagens espetaculares, ações que vão envolvendo os mais profundos sentimentos e inserindo-se lentamente nas práticas e experiências cotidianas dos espectadores (MARTINS. SÉRVIO, 2012). As imagens midiáticas podem ser encontradas em espaços como a televisão, o cinema, as revistas, os brinquedos, os jogos eletrônicos, etc. Essas “imagens/mídias” segundo Raimundo Martins e Pablo Passos Sérgio (2012, p. 256) são “[...] formas simbólicas que se manifestam através de ideias, ações, artefatos e produções de diferentes seguimentos da sociedade e que se constroem através de processos históricos específicos e socialmente situados”.

As produções fílmicas, estas com grande propagação em nossa cultura, estão presentes desde a nossa infância e são detentoras de diversas visões de mundo e de condutas cotidianas variadas. Com essas imagens/mídias “aprendemos a olhar e a compreender as narrativas visuais [...], mas também a nossa forma de ver passa a ser articulada a partir do lugar que ocupamos – seja ele social, cultural ou histórico” (VALLE, 2014, p. 142). As imagens divulgadas pelos meios de comunicação de massa podem ser visualmente iguais para todos os espectadores que a recebem, entretanto a absorção e entendimento, a mensagem armazenada no imaginário dos indivíduos será subjetiva a cada um.

Em vista dessa diversidade de entendimentos e inúmeras compreensões da visualidade, retomamos a reflexão de Lutiere Dalla Valle (2014) citada anteriormente, onde ao tomarmos o cinema como dispositivo nos permite destrinchar as imagens que são vistas, como elas se encaixam em nossos imaginários no momento em que nos deparamos com elas e a partir disso pensamos sobre as mesmas com nossas próprias concepções. É importante pensar que as diversas imagens produzidas pelas mídias cinematográficas, entre outras, são essenciais como instrumentos da Cultura Visual para os docentes de arte que utilizam desta metodologia dentro de sala, pois estas produções imagéticas oportunizam novas maneiras de ver as experiências visuais cotidianas dos alunos, uma vez que “[...] os jovens e crianças de hoje nasceram e vivem

em um tempo em que o conhecimento, saberes, valores, cresças são formulados, em grande escala, pelas representações visuais” (CUNHA, 2012, p. 108).

Torna-se essencial então educar a visualidade, pois nada mais é do que ensinar via visualidade, ir para além de uma imagem pronta, é destrincha-la, levar para os contextos, é analisar de fato, é conseguir montar um discurso que não está explícito, está implícito. Desta forma os arte-educadores podem/devem ajudar os seus discentes no processo de “aprender a ver” e ir além do visual, lhes alfabetizando visualmente e assim evitando que os jovens tornem-se insuficientes para as evoluções tecnológicas, como informa HERNÁNDEZ:

Neste momento, a alfabetização visual é restabelecida, pois a identificação de códigos e elementos de linguagem visual resulta não apenas inadequada a partir de um ponto de vista teórico, mas insuficiente para relacionar-se com a complexidade das atuais representações e tecnologias da visão (2007, p. 58).

Como mencionado anteriormente, o cinema ainda é visto nas escolas apenas como entretenimento e pouco utilizado como instrumento de ensino nas salas de aula. Entretanto, esta monografia se apresenta como uma possibilidade de trabalhar essas imagens, uma vez que educar a visualidade auxilia na construção de um olhar mais crítico e ajuda no surgimento de outras narrativas visuais. No momento em que o (a) professor (a) de Artes leva para a sua classe materiais visuais que são familiares aos alunos (fotografias feitas pelos próprios discentes, mídias cinematográficas, imagens televisivas, videogames, histórias em quadrinho, etc.), essas produções imagéticas que mais se aproximam do cotidiano dos jovens, facilitam trabalhar de maneira positiva com a educação da visualidade, onde eles veem essas imagens e conseguem ir para além do visual por se identificarem com as mesmas.

As análises e reflexões aqui realizadas são exemplos de como é possível através dos mecanismos disponíveis pela Cultura Visual aprofundar as ideias captadas durante a visualização de um filme e criar outras narrativas baseadas nos signos e representações encontrados. Analisar os longas-metragens escolhidos nos permitiu encontrar representações – antes não percebidas – do Brasil aos olhos dos estrangeiros e como os brasileiros por muitas vezes acabam confirmando esses estereótipos.

A docência *examinada/(re)vista/compreendida* e articulada a partir da perspectiva educativa da cultura visual oferece pistas e evidências para interrogarmos a sua construção e também estereótipos que contribuem para definir condutas, delinear posições hierárquicas e legitimar papéis sociais. Refiro-me, sobretudo, ao olhar produzido pela cinematografia hollywoodiana – de maior difusão em nossa cultura – que se caracteriza como forte veículo de construção e produção de identidades (VALLE, 2014, p. 142).

Assim, o (a) professor (a) que utiliza da perspectiva educativa da cultura visual facilita a sua compreensão e também a compreensão de diversos estereótipos criados pelas imagens midiáticas, esses que influenciam na definição da conduta dos indivíduos, e assim determinando, por vezes sem perceber, as hierarquias e definindo os papéis sociais. Como exemplo, temos o olhar que é produzido especificamente pelo cinema hollywoodiano, pois este é um dos meios de comunicação que mais tem contato com as massas, desta forma acabou se tornando um dos mais fortes veículos de produção e concepção de identidades.

Infelizmente, não há uma maneira de desconstruir, efetivamente, na mente estrangeira os estereótipos já fixados sobre o Brasil, pois estes, como já exposto no segundo capítulo desta monografia estão enraizados historicamente no imaginário de diversas civilizações, entretanto, a docência re/vista pela perspectiva do cinema auxilia na desconstrução destes estereótipos, em um sentido de desmontar, destrinchar e despedaçar os elementos que estas narrativas fílmicas nos apresentam, pois “estimular a perspicácia crítica através de filmes implica em desvelar aquilo que está oculto ou disfarçado nas narrativas” (VALLE, 2014, p. 151).

Desta maneira, engaja o educando a refletir, teorizar e se posicionar sobre os estereótipos que generalizam toda sua nação, fazendo então ele perceber-se como sujeito inquieto que problematiza a sociedade em que está inserido, logo, podemos provocar e incentivar os jovens a constantemente questionarem-se sobre os signos e representações que se escondem nas entrelinhas de simples imagens midiáticas cotidianas como as vistas em revistas, em outdoors, em propagandas, programas de TV, seriados e novelas, desenhos animados e principalmente nas narrativas visuais das mídias cinematográficas devido a sua grande influência e forte presença nas experiências visuais cotidianas dos seres humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vista dos argumentos apresentados, o desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma análise da representação da imagem estereotipada do ser brasileiro durante a década de 1940 em três produções cinematográficas que tinham Carmen Miranda e Zé Carioca como personagens brasileiros. Além do mais, com o tema emergido a partir das visualidades de suas autoras diante de um exercício do olhar proposto em sala de aula da Universidade Federal do Amapá, a presente pesquisa tornou-se pertinente por ser construída a partir de uma “educação do olhar” que ao tomar as imagens em movimento de três filmes, foi permitido olhar para além do que estas imagens mostraram/mostram de primeira instância, logo, podemos constatar que as imagens também são um canal de conhecimento capaz de envolver tanto um viés intelectual quanto ao mesmo tempo prezar as sensibilidades e subjetividades dos sujeitos.

Dada a importância do assunto, nos propomos analisar a representação da imagem do brasileiro reforçada no imaginário estrangeiro por meio das mídias cinematográficas com a presença da baiana estilizada de Carmen Miranda e do personagem animado Zé Carioca, tendo isso, com auxílio das metodologias de Análise de Conteúdo, Análise Fílmica e Cultura Visual, pudemos explorar as imagens em movimento do filme “Uma Noite no Rio” (1941), e dos curtas-metragens “Aquarela do Brasil” (1942) e “Você já foi à Bahia?” (1944) de maneira mais consistente, onde realizamos a análise dos conteúdos visuais, verbais e sonoros contidos nestas películas, sinalizando tanto os contextos históricos, políticos e sociais em que estavam inseridas quanto os elementos que representavam o Brasil na tela. Desta maneira, acreditamos que atingimos o objetivo geral desta monografia por apresentar os argumentos diante destas imagens de modo analítico, descritivo, crítico e reflexivo com problematizações que mostraram o que estava implícito ao espectador e indo além disso, pontuando as possíveis origens destes estereótipos e bem como trazendo estes para o contexto contemporâneo.

Assim como o objetivo geral, os específicos também foram alcançados, onde no primeiro capítulo pudemos analisar a historiografia da gênese do ser brasileiro pontuando o primeiro olhar sobre as terras brasileiras que foi a base de quase todos os estereótipos identificados, e depois os “mitos” que estão presente em nossa formação étnica e a busca pelo o que de fato fosse a identidade nacional do país, onde este processo de valorização do nacional e exportação dos elementos que a compõe também foi um dos fatores para a fortificação dos imaginários estereotipados sobre o Brasil. Ademais, conseguimos identificar os elementos de “brasilidade” que estavam contidos em Carmen Miranda e Zé Carioca que se solidificaram como tipicamente brasileiros justamente por notarmos a presença dos mesmos nos três filmes

analisados e também historiá-los descobrindo que são elementos já relatados pelos primeiros estrangeiros que aportaram no país e que séculos mais tarde, o próprio governo brasileiro almejava firmá-los como símbolos da identidade do país, sem esquecer que no âmbito das Artes também se deu essa busca pelas raízes nacionais. Com a análise dos filmes, conseguimos problematizar a imagem homogênea com que o Brasil foi e é representado e com isso, demonstramos que os mesmos acabavam reforçando a disseminação desta imagem estereotipada devido ao espetáculo da grande tela em tecnicolor que era novidade naquela época, logo, com a sedução pela explosão de cores e do samba, o consumo desta imagem se deu tanto pelo cinema quanto pelas demais mídias que aproveitavam o sucesso da cantora e comercializavam produtos associados a ela, e assim, da mesma maneira se deu com Zé Carioca.

Além do mais, como este trabalho foi concebido a partir de um exercício do olhar, foi fundamental refletirmos sobre Cultura Visual, onde temos este trabalho como exemplo, e com isso podemos enfatizar a importância de se trabalhar com imagens em sala de aula e que elas também podem educar, onde o professor pode se tornar mais inventivo ao ensinar via visualidades com práticas educativas de desconstrução e construção do olhar diante das imagens que nos circundam cotidianamente, como as televisivas, artísticas, de entretenimento, virtuais e em nosso caso, as fílmicas. Sendo isso, é significativo também considerarmos o cinema como um dispositivo que também auxilia no aprendizado se observado, pensado e estudado sob a perspectiva da Cultura Visual, pois nos permite olhar as imagens em movimentos, que antes víamos somente para o nosso entretenimento, com mais atenção e selecionarmos pontos que de alguma maneira já estavam contidos em nossas visualidades para desta forma serem analisados criticamente podendo entrar em outros campos de ensino que vão além das Artes Visuais.

Diante deste exercício do olhar em observar de maneira mais crítica e consistente para além do visual das imagens midiáticas que nos circundam, especialmente o cinema da década de 1940, no caso deste trabalho, discutimos sobre os estereótipos de ser brasileiro que tanto estão presentes em nossa imagem contida no imaginário estrangeiro, assim, notou-se dois “Brasis”: o “Brasil” com “s” como o “Brasil brasileiro”; e o “Brazil” com “z” como o “Brasil dos estrangeiros”. O que nos leva a questão título do último capítulo deste trabalho, “afinal, o que é que o brasileiro tem?”, mesmo depois deste longo processo de análise sobre tais estereótipos, essa interrogação é algo que nós, próprios brasileiros, ainda buscamos “decifrar” e entender quais as nossas particularidades em meio a nossa formação étnica originária das contribuições de três culturas distintas, europeia, africana e ameríndia. O “Brasil brasileiro” buscava definir e firmar uma cultura genuinamente brasileira que expressasse suas

manifestações locais e populares assim como valorizar a diversidade tropical, e é neste contexto que surge a dúvida: até que ponto os próprios brasileiros alimentam tais representações? Como discorreremos nas reflexões, tais representações são reafirmadas e divulgadas nas mídias como atrativos turísticos pelos próprios brasileiros e é nesta altura que o “Brazil” do estrangeiro surge. O “Brazil” com “z” é o país dos imaginários já existentes na mente do estrangeiro, imaginários que como podemos observar nos filmes e nos demais exemplos discutidos anteriormente que se transformam em representações e por consequência da repetição destas imagens midiáticas, surgem os estereótipos de ser brasileiro.

Enquanto “Uma Noite no Rio” (1941) apresenta apenas Carmen Miranda e o Bando da Lua como representação de Brasil na tela, que por sinal estavam mais para agradar não somente os brasileiros, mas todos os latino-americanos, os curtas-metragens “Aquarela do Brasil” (1942) e “Você já foi à Bahia?” (1944) têm aspectos em comum de representação do país que estão mais para uma homenagem ao lugar, principalmente o curta dedicado a Bahia com músicas saudosas que apresentavam as riquezas do local, além das técnicas visuais utilizadas que antes não haviam em nenhuma animação desse estúdio. Porém, mesmo soando como uma homenagem e tendo a Política da Boa Vizinhança atuando subliminarmente por trás destas produções, o país inteiro acabou sendo exibido em todas com os mesmos modos de um povo que vive em festa sem se preocupar com os problemas da vida.

Dado o exposto, retornamos à questão norteadora desta pesquisa: Como os filmes com as participações de Carmen Miranda e Zé Carioca reforçaram a representação do brasileiro que se fixou no imaginário estrangeiro? Podemos concluir que as três produções cinematográficas de Hollywood analisadas não criaram tais estereótipos, entretanto, reforçaram imaginários já existentes, onde muitos destes têm origem desde o “dito” descobrimento do Brasil, além disso, o cinema utilizado com seu espetáculo pela ação diplomática da Política da Boa Vizinhança em estreitar os laços para ganhar a simpatia do vizinho sul-americano com elementos de “Brasil” contidos nestes filmes, ajudou a reforçar a representação estereotipada do ser brasileiro por meio da reprodutibilidade em massa de tais imagens com a presença dos mesmos elementos em tela: tropical, samba, carnaval, malandros, baianas e mulheres bonitas, assim, uma imagem estereotipada, como um “cartão-postal” convidando os estrangeiros para visitar o país.

No contexto em que os filmes estão inseridos, década de 1940, haviam interesses políticos envolvidos, era tanto os Estados Unidos com a sua política diplomática como o Brasil com seu desejo de “exportar” os elementos que definiam sua identidade justamente para firmá-la no exterior, assim, são fatores que também influenciaram para a fortificação de tais

estereótipos que já habitavam os imaginários dos estrangeiros, como vimos, muitos surgidos no primeiro olhar estrangeiro sobre o país, porém, nossos personagens, Carmen e Zé, apresentam uma imagem folclórica do povo brasileiro com o samba, a baiana, o malandro, a culinária, a língua, as danças, as festas, assim, tudo fruto da mestiçagem brasileira. Desta maneira, nesse contexto de firmamento das raízes nacionais, as maiores representações que se tinham eram as baianas e os malandros, por isso tamanha foi a presença destes em ambos os filmes analisados, porém, não consideramos ambos como estereótipos devido atentarmos para o contexto que tais representações estavam inseridas e com isso reconhecemos neles os comportamentos com características que no geral compõe o “jeitinho” de ser brasileiro, porém, acabam generalizando tais percepções e imaginários que tomam uma parte pelo todo de Brasil.

Diante disso, as conclusões alcançadas neste estudo, primeiramente, referem-se a ambos os filmes apresentarem uma visão limitada da diversidade cultural do país e pôr o americano como superior e o brasileiro como “incivilizado” através dos estereótipos produzidos, mesmo que o intuito destas produções fossem fortalecer e atrair o mercado sul-americano. Além do mais, tanto Carmen Miranda quanto Zé Carioca mostram representações bastante similares de “brasilidade” através da tropicalidade, da festividade e do samba. No caso de Carmen Miranda, ela começou a usar estas indumentárias que nos remetem ao que chamamos de “brasilidade” por acaso, como somente um número musical em um filme brasileiro, além do mais, o país estava no processo de divulgar sua identidade nacional, assim com sua fama internacional suas baianas ganharam novas estilizações por Hollywood fazendo ela ser vista como “americanizada” no Brasil.

Já em Zé Carioca, percebemos que ele também era uma representação de “brasilidade” nos curtas-metragens e com isso, era quem acabava definindo a mesma nestas produções ao agregar todos os elementos brasileiros, tanto na ambientação de um espaço físico tropical do país quanto em seu próprio jeito malandro e cordial. Tendo a excursão de Walt Disney como fio condutor para tal representação do papagaio, podemos dizer, portanto, que ele foi construído a partir de um sentido de brasilidade de seu autor, pois com suas experiências em algumas cidades brasileiras, especialmente o Rio de Janeiro, Walt Disney foi inspirado e influenciado a criar esta representação de brasileiro que os próprios brasileiros demonstraram explicitamente a ele com a festividade do samba, os abraços calorosos nas ruas, a diversidade da fauna e da flora, a grande presença das anedotas contadas a ele sobre os papagaios das terras e, é claro, a própria figura da Carmen Miranda já famosa e bem aceita nos Estados Unidos.

O que é que o Brasil tem? Tem tropicalidade? tem! Tem carnaval? Tem! Tem cordialidade? Tem! Tem mulheres bonitas? Tem! Em referência ao samba de Carmen Miranda, entendemos que nossos personagens surgem em tempos que tanto no campo das artes brasileira quanto o governo brasileiro buscavam os sentidos de identidade nacional, logo, nomeada por nosso próprio povo como “brasilidade”. Por ela, entendemos que realmente são todos os elementos identificados neste trabalho, entretanto, se torna negativo quando viram estereótipos que acabam repetidos corriqueiramente afetando não somente todas as demais culturas que compõe a nação, mas até mesmo alimentando imagens que podem até ferir os sujeitos, como no caso do estereótipo de “mulher brasileira”, objetificada nos imaginários tanto dos estrangeiros quanto dos próprios brasileiros.

Assim, concluímos com este estudo que a imagem brasileira representada nos filmes hollywoodianos por Carmen Miranda e Zé Carioca não foi construída por ambos, entretanto, esta imagem de Brasil foi formada através de um longo processo histórico, político, social e cultural de construção do país, pois é uma representação materializada de imaginários estereotipados que já habitavam a mente estrangeira, muitos relatados já por Pero Vaz de Caminha em sua carta, desta maneira, são questões que estão além do surgimento de Carmen Miranda e Zé Carioca nos filmes estrangeiros que até hoje, os próprios brasileiros “vendem” esta imagem estereotipada através do turismo, da publicidade, do entretenimento, etc. fortificando isso não somente no imaginário dos estrangeiros, porém, dos próprios brasileiros.

Ainda que se tenha atingindo o objetivo geral desta pesquisa, encontramos algumas limitações e dificuldades pelo caminho, consistindo em que este estudo não pôde apresentar outros dados como entrevistas e grupo focal com estrangeiros para de fato ouvi-los e verificar seus imaginários sobre o Brasil, entretanto, sabemos que esta metodologia acabaria modificando totalmente o desejo inicial deste trabalho. Sendo assim, o tema desta pesquisa pode ser ampliado não somente sob a perspectiva das Artes Visuais, porém, como ele contempla discussões sociais e históricas do país, pode ter continuidade com visões de outras áreas de pesquisa e estudo, pois é um tema importante por se tratar de imagens cinematográficas com personagens brasileiros que representaram nossa formação étnica e histórica. Com isso, consideramos nosso estudo relevante para o meio acadêmico, para a sociedade e até mesmo para nós, autoras, como um crescimento pessoal, acadêmico e profissional.

Embora não ousemos dizer que esta é uma discussão finalizada com este trabalho, pois como vimos uma discussão leva a outras e novas portas se abrem com novos olhares e posicionamentos, acreditamos ter dado mais uma contribuição para as diversas já existentes

sobre este tema que nunca deixa de ser atual, além do mais, o caminho que nos levou a esta discussão é mais uma contribuição deste trabalho para o campo de ensino das Artes Visuais, onde com o auxílio da Cultura Visual podemos educar o olhar sobre imagens como estas de produções cinematográficas. Assim, desejamos ter despertado o interesse e a importância de considerar a Cultura Visual como uma metodologia viva que auxilia na construção do saber, abrindo acesso a novos modos de aprender e a novas possibilidades de práticas de ensino em Artes Visuais, pois, como mostramos as imagens também são vias de conhecimento.

REFERÊNCIAS

ABAPORU. **In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu>. Acesso em: 27 de fev. de 2019.

A Cuca. **In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1618/a-cuca>. Acesso em: 27 de fev. de 2019.

A EMBAIXATRIZ do Samba. Direção: Cristina Fonseca. Produção: **TV Cultura**, 1991. (72m19s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0IMCfQpeMIQ>. Acesso em 21 de fev. de 2019.

AMARAL, Tarsila. **‘A Cuca’ de Tarsila do Amaral na exposição Jardim Infini no Centre Pompidou-Metz**. 2017. Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/cuca-de-tarsila-do-amaral-na-exposicao-jardin-infini-no-centre-pompidou-metz/>. Acesso em 27 de fev. de 2019.

ANITTA. Mc Zaac. Maejor. Tropikillaz. DJ Yuri Martins. **Vai Malandra**. 2017. (3m27s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI. Acesso em: 19 de abr. de 2019.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 1. Ed. São Paulo: Edições 70, 2016.

BELMIRO, Dalila M. M. *et al.* **Empoderamento ou objetificação**: Um estudo da imagem feminina construída pelas campanhas publicitárias das marcas de cerveja Devassa e Itaipava. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Internacionais da Comunicação nº 38, 2015, Rio de Janeiro.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Os pensadores. Abril Cultural: Rio de Janeiro, 1955.

BOZZANO, Hugo B. FRENDA, Perla. GUSMÃO, Tatiane Cristina. **Arte em interação**. 1. Ed. São Paulo: IBEP, 2013.

BRAICK, Patrícia R. MOTA, Myriam B. **História das cavernas ao terceiro milênio**: Do avanço imperialista no século XIX aos dias atuais. 3. Ed. Moderna: São Paulo, 2013.

BRASIL, Governo do. **Centro de Salvador (BA) é exemplar da influência portuguesa**. 2014. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/noticias/cultura/2014/11/centro-historico-de-salvador-ba-e-exemplar-da-influencia-portuguesa>. Acesso em 09 de mai. de 2019.

BRASIL. **Lei de Migração** nº 13.445, de 24 de maio de 2017. Câmara dos Deputados, Brasília, 2017. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2017/lei-13445-24-maio-2017-784925-veto-152813-pl.html>. Acesso em: 02 de abr. de 2019.

BRASIL **no olhar dos viajantes**. Ep. 2. Direção: João Carlos Fontoura. Produção: Tv Senado, 2014. (59m17s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9dpxixVWrQQ>. Acesso em: 21 de jan. de 2019.

BRITO, Danilo L. BONA, Fabiano D. **Sobre a noção de estereótipo e as imagens do Brasil no exterior**. Revista Graphos, UFPB/PPGL, v. 16, nº 2, p. 15-28, 2014.

BUARQUE, Daniel. **Imaginário sobre o Brasil no exterior permanece marcado por estereótipos**. Jornal Folha de São Paulo. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/02/1855524-imaginario-sobre-o-brasil-no-externo-permanece-marcado-por-estereotipos.shtml>. Acesso em: 09 de abr. de 2019.

CACHAÇA. In: **APPCA** - Associação Paulista Dos Produtores De Cachaça De Alambique. 2019. Disponível em: http://www.appca.com.br/Diret%C3%B3rioPaulistaAlambiques_Hist%C3%B3ria.pdf. Acesso em: 14 de abr. de 2019.

CAIPIRA Picando Fumo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14057/caipira-picando-fumo>. Acesso em: 28 de fev. 2019.

CASTRO, Ruy. **Carmen: Uma biografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

CAMINHA, Pero Vaz. **A carta de Pero Vaz de Caminha, 1500**. Ministério da Cultura. In: Fundação da Biblioteca Nacional. 2018. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 10 de nov. de 2018.

CENA de Carnaval. In: **História hoje**. 2014. Disponível em: <https://historiahoje.com/o-carnaval-de-jean-baptiste-debret/>. Acesso em: 01 de abr. de 2019.

CHAVES, Renan P. **País Tropical e seu mimetismo**: o discurso ufanista associado a Wilson Simonal e a desinvenção tropicalista. Revista de Ciências Humanas (Florianópolis), v. 44, n. 2, p. 293-311, out. 2010.

CUNHA, Susana R. V. da. **Questionamentos de uma professora de arte sobre ensino de arte na contemporaneidade**. In: Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação. MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (organizadores). Ed. UFSM: Santa Maria, 2012. p. 99-121.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

DAMATTA, Roberto. **Digressão**: A Fábula das Três Raças ou o Problema do Racismo à Brasileira. In: Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 58-85.

DESCOBERTA do Brasil. **Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6248/descoberta-do-brasil>. Acesso em: 07 de jan. 2019.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**: A história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 4. Ed. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2006.

DINIZ, André. **Almanaque do carnaval**: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

DIRAMI, Vitor. **Carmen Miranda: a explosão brasileira**. In: OBVIOUS. 2012. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/vitor_dirami/2012/02/carmen-miranda-a-explosao-brasileira.html. Acesso em: 13 de mar. de 2019.

DOMINGOS, Norma. **O Imaginário**. Itinerários, UNESP (Araraquara), v. 23. p. 237-242, 2005.

EXÓTICO. In: **Dicionário do Aurélio Online**. 2018. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/exotico>. Acesso em: 01 de abr. de 2019.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2. Ed. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

FICHEIRO: **Alô, Amigos** (1942). In: THE Movie DB. 2018. Disponível em: <https://www.themoviedb.org/movie/14906-saludos-amigos?language=pt-BR>. Acesso em: 27 de nov. de 2018.

FICHEIRO: **Carmen Miranda, Banana da Terra** 1939. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. 2018. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pinhata>. Acesso em 10 de dez. de 2018.

FICHEIRO: **Factores corrigindo negros**. In: OBVIOUS. 2013. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/cafe_amargo/2013/05/debret-e-a-negacao-do-neoclassicismo-brasileiro.html. Acesso em: 20 de fev. de 2019.

FICHEIRO: **Historia-Naturalis-Brasiliae**. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Historia_Naturalis_Brasiliae#/media/Ficheiro:Historia-Naturalis-Brasiliae.jpg. Acesso em: 21 de jan. de 2019.

FICHEIRO: **Uma Noite no Rio** (1941). In: THE Movie DB. 2018. Disponível em: <https://www.themoviedb.org/movie/43746-that-night-in-rio/images/posters?language=pt-BR>. Acesso em: 26 de nov. de 2018.

FICHEIRO: **Você já foi à Bahia?** (1944). In: THE Movie DB. 2018. Disponível em: <https://www.themoviedb.org/movie/15947-the-three-caballeros?language=pt-BR>. Acesso em: 28 de nov. de 2018.

FICHEIRO: **Zé Carioca**. In: AGÊNCIA Ambiental Pick-upau. 2018. Disponível em: http://www.pick-upau.org.br/ong/noticias/noticias_2018/2018.09.25_ong-materia-disney/materia-projeto-aves-disney-pato-donald-ze-carioca-pick-upau.htm. Acesso em: 14 de mar. de 2019.

FIGURA de linguagem. **Onomatopeia – Figura de Linguagem – Exemplos e O que é?**. 2019. Disponível em: <https://www.figuradelinguagem.com/onomatopeia/>. Acesso em 28 de nov. de 2018.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala em quadrinhos**. 2. Ed. São Paulo: Global, 2005.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. Ed. São Paulo: Global, 2003.

GAMA, Filipe J. **Diretório dos Índios**, Marquês de Pombal, 1755. Disponível em: https://www.nacaomestica.org/diretorio_dos_indios.htm. Acesso em: 09 de abr. 2019.

GAUCHO argentino. In: **Experiência Mendoza**. 2018. Disponível em: <http://www.experiencemendoza.com/pt/destaques/a-figura-do-gaicho-argentino/>. Acesso em: 22 de mar. de 2018.

GGB - Grupo Gay da Bahia. **Mortes violentas de LGBTQ+ no Brasil – Relatório 2018**. Bahia, 2018. Disponível em: <https://homofobiamata.files.wordpress.com/2019/01/relatorio-2018-1.pdf>. Acesso em: 02 de abr. de 2019.

GOULÃO, Maria José. **Do homem selvagem ao índio brasileiro**: a construção de uma nova imagem da humanidade na arte europeia de Quinhentos. In: A Carta de Pero Vaz de Caminha: documentos e ensaios sobre o achamento do Brasil. Rio de Janeiro: Xerox do Brasil, 2000. p. 173-195.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. Ed. São Paulo: DP&A Editora, 1999.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual**: transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Coleção Educação e Arte, v. 7. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens**: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. In: Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação. MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (Organizadores). Ed. UFSM: Santa Maria, 2013. p. 77-93.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**: Os motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 2000.

IBGE. **Fauna ameaçada de extinção**. 2019. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias/informacoes-ambientais/biodiversidade/15810-fauna-ameacada-de-extincao.html?=&t=o-que-e>. Acesso em: 25 de mar. de 2019.

IBRAC. **Instituto Brasileiro da Cachaça**. Brasília, 2013. Disponível em: <http://www.ibrac.net/>. Acesso em 14 de abr. de 2019.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 11. Ed. Papyrus Editora: São Paulo, 2007.

JULIAN, J. LOPES, V. **Como a mídia influenciou na construção de uma nova identidade do Brasil?**. [online]. SciELO em Perspectiva: Humanas, 2016 [viewed 03 September 2017]. Disponível em: Available from: <http://humanas.blog.scielo.org/blog/2016/09/19/como-a-midia-influenciou-na-construcao-de-uma-nova-identidade-do-brasil/>. Acesso em 03 de set. de 2017.

LGBTFOBIA no Brasil: **Fatos, números e polêmicas**. In: politize! Revista Online. 2019. Disponível em: <https://www.politize.com.br/lgbtfobia-brasil-fatos-numeros-polemicas/#toggle-id-1>. Acesso em: 02 de abr. de 2019.

MACEDO, Kárita Bernardo de. **Eis que nasce a baiana**: relações entre Carmen Miranda, identidade e estado. *Travessias* (UNIOESTE. Online), v. 5, p. 101-142, 2011.

MACEDO, Kárita Bernardo de. **Carmen Miranda, uma expressão da modernidade**. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)* (Santa Catarina), v.3, n.1, jan.2014-jun.2014.

MARTINS, Raimundo. **A cultura visual e a construção da arte, da imagem e das práticas do ver**. In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. *Arte, Educação e Cultura*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007. p. 19-40.

MARTINS, Raimundo. SÉRVIO, Passos Pablo. **Distendendo relações entre imagens, mídia, espetáculo e educação para pensar a cultura visual**. In: *Culturas das Imagens: desafios para a arte e para a educação*. MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (organizadores). Ed. UFSM: Santa Maria, 2012. p. 255-282.

MATHIAS, Herculano Gomes. **J. B. Debret e a Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S. A, 1968.

MONTEIRO. Débora Paiva. **O mais querido “fora da lei”**: um estudo sobre o entrudo na cidade do Rio de Janeiro (1889-1910). In: *Encontro Regional da UNPUH – RIO Memória e Patrimônio*. nº 14, 2010, Rio de Janeiro.

MOVIMENTO Pardo-mestiço brasileiro. **Leis Antimestiças**. Disponível em: https://www.nacaomestica.org/leis_antimesticas.htm. Acesso em: 12 de abr. de 2019.

O FEITIÇO da Lisa. **Os Simpsons**. Eps. 284. Temp. 13. Escrito: Bob Bendetson. Produzido: Al Jean, 2002. (20min.). Disponível em: <http://videos.sapo.pt/zd3RQfBmnfrS9StKnlFu>. Acesso em: 15 de abr. de 2019.

OLIVEIRA, Myriam A. R. de. PEREIRA, Sonia G. LUZ, Angela A. da. **História da arte no Brasil**: textos de síntese. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

OS Retirantes. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3329/retirantes>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

PEGORARO, Celbi Vagner. **Zé Carioca 70 anos**. v. 01. São Paulo: Editora Abril, 2012.

PEQUENA **Moenda Portátil**. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61279/engenh-manual-que-faz-cal-do-de-cana>. Acesso em: 14 de abr. de 2019.

PINHATA. In: **Wikipédia: a enciclopédia livre**. 2018. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pinhata>. Acesso em 13 de dez. de 2018.

PISO, Willem. MARCGRAVE, George. ECKHOUT, Albert. **Historia Naturalis Brasiliae**. 1648. Disponível em: http://biblio.wdfiles.com/local--files/marcgrave-1648-historia/marcgrave_1648_historia.pdf. Acesso em: 21 de jan. de 2019.

PRESTES, Keth R. B. **FIU, FIU NÃO É ELOGIO**: assédio sexual contra mulher nos espaços públicos e suas implicações na saúde da vítima. Instituto mana. Manaus, 2017. Disponível em:

<https://www.institutomana.com/single-post/2017/09/05/FIU-FIU-N%C3%83O-%C3%89-ELOGIO-ass%C3%A9dio-sexual-contra-mulher-nos-esp%C3%A7os-p%C3%BAblicos-e-suas-implica%C3%A7%C3%B5es-na-sa%C3%BAde-da-v%C3%ADtima>. Acesso em: 19 de abr. de 2019.

PRIMEIRA Missa no Brasil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1260/primeira-missa-no-brasil>. Acesso em: 22 de jan. 2019.

QUINDIM. A origem do Quindim. 2017. Disponível em: <http://omelhorquindim.com.br/como-surgiu-o-quindim/>. Acesso em: 10 de mai. de 2019.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil.** 2. Ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

ROCHA, Everardo. **O que é mito.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

ROSSETTI, Micaela Ludke. **Uma discussão sobre a arte contemporânea na sociedade do espetáculo.** Sessões do Imaginário (Porto Alegre), v. 20, n° 33, p. 77 – 86, 2015.

SA JUNIOR, M. T. **Baianos e Malandros: a sacralização do humano no panteão umbandista do século XX.** Fronteiras (Campo Grande). v.8, p.9 - 29, 2004.

SAMBA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2558/samba>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

SCARBOROUGH, John. **Medical and Biological Terminologies: Classical Origins.** Oklahoma: University of Oklahoma, 1992.

SCHWARCZ, L. K. M. **Complexo de Zé Carioca: Sobre Uma Certa Ordem da mestiçagem e da Malandragem.** Revista brasileira de ciências sociais (São Paulo), v. 29, n.10, p. 17-30, 1995.

SELVAGEM. Dicionário do Aurélio Online 2018. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/selvagem>. Acesso em: 09 de abr. de 2019.

SOUSA, Rainer Gonçalves. **A origem da cachaça.** Brasil Escola. 2019. Disponível em <https://brasilescola.uol.com.br/curiosidades/a-origem-cachaca.htm>. Acesso em 14 de abr. de 2019.

SOUZA, Glaucia Galvão Pereira de. **O Rio de Janeiro de Carmen Miranda: o poder de influência do cinema na construção da imagem turística da cidade.** 2016. 160 f. TCC (Graduação) – Curso de Turismo, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

STRAUSS, Claude Levi. **Mito e Significado.** Lisboa: Edições 70, 1978.

TROPKILLAZ. J Balvin. Anitta. Mc Zaac. **Bola Rebola.** 2019. (3m15s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lby6qH2WYXY>. Acesso em: 19 de abr. de 2019.

TROPICAL. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2046/tropical>. Acesso em: 27 de fev. 2019.

TURISMO, Ministério do. **Revista roteiros do brasil.** Programa de Regionalização do Turismo. Brasília, 2011. Disponível em:

http://www.turismo.gov.br/sites/default/turismo/o_ministerio/publicacoes/downloads_publicacoes/Revista_Roteiros_do_Brasil_-_internet.pdf. Acesso em: 25 de mar. de 2019.

VALLE, Lutiére Dalla. **Aprendendo a ser docente através de filmes**: possíveis trânsitos entre cinema e educação. In: Pedagogias Culturais. MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (Organizadores). Ed. UFSM: Santa Maria, 2014. p. 141-163.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. Ed. São Paulo: Papyrus Editora, 1994.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira. 2. Ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

Filmes

ACONTECEU em Havana. Direção de Walter Lang. Intérpretes: Alice Faye, Carmen Miranda, John Payne, Cesar Romero. Roteiro: Darrell Ware e Karl Tunberg. Los Angeles: 20th Century Fox, 1941. (81 min.).

ALÔ, Amigos!. Direção de Bill Roberts, Hamilton Luske, Jack Kinney e Wilfred Jackson. Roteiro: Dick Huemer, Homer Brightman, Ralph Wright, Ted Sears, William Cottrell, Harry Reeves, Joe Grant, Roy Williams, Webb Smith. Estados Unidos da América: Walt Disney Productions, 1942. (42 minutos).

CARMEN Miranda: Bananas Is My Business. Direção de Helena Solberg. Roteiro: Helena Solberg. Rio de Janeiro: Channel Four Films, Riofilme, 1995. (91 min.).

UMA NOITE no Rio. Direção de Irving Cummings. Intérpretes: Alice Faye, Don Ameche, Carmen Miranda. Roteiro: George Seaton, Hal Long, Bess Meredyth. Los Angeles: 20th Century Fox, 1941. (91 min.).

VOCÊ já foi à Bahia?. Direção de Norman Ferguson. Roteiro: Homer Brightman, Ernest Terrazas, Ted Sears, Bill Peet, Ralph Wright, Elmer Plummer, Roy Williams, William Cottrell, del Connell, James Bodrero. Lost Angeles: Walt Disney Productions, 1944. (71 min.)

Musicas

ABREU, Zequinha de. **Tico-tico no Fubá**. Instrumental. Rio de Janeiro, 1931. Presente no filme Alô, amigos (1942).

BARRIOS, Pedro; MARTINS, Roberto. **Cai, cai**. Intérpretes: Bando da Lua, Carmen Miranda. New York: Decca Records, 1941. LP. Presente no filme Uma Noite no Rio (1941).

BARROSO, Ary. **Aquarela do Brasil**. Intérpretes: Francisco Alves, Carmen Miranda, Nestor Amaral. Rio de Janeiro: Odeon Records, 1939. Presente no filme Alô, amigos (1942) e Entre a Loura e a Morena (1943).

BARROSO, Ary. **Na baixa do sapateiro**. Intérpretes: Carmen Miranda e Nestor Amaral. Rio de Janeiro: Odeon Records, 1938. Presente no filme Você já foi à Bahia? (1944).

BARROSO, Ary. **Os quindins de Iaiá**. Intérprete. Aurora Miranda. Rio de Janeiro, 1941. Presente no filme Você já foi à Bahia (1944).

BEN JOR, Jorge. **País Tropical**. Intérprete: Jorge Bem Jor. Rio de Janeiro: Odeon, 1969.

CARVALHO, Joubert. **Pra você gostar de mim** (“Taí”). Intérprete: Carmen Miranda. Rio de Janeiro: Victor Records, 1930.

DUBIN, Al. MCHUGH, Jimmy. OLIVEIRA, Aloysio. **South American Way**. Intérprete: Carmen Miranda, Bando da Lua. New York: Decca Records, 1939.

FILHO, André. **Cidade Maravilhosa**. Intérprete: Aurora Miranda e André Filho. Rio de Janeiro: Odeon, 1934.

GORDON, Mack; WARREN, Harry. **Chica Chica Boom Chic**. Intérpretes: Carmen Miranda; Bando da Lua; Don Ameche. New York: Decca Records, 1941. LP. Presente no filme Uma Noite no Rio (1941).

GORDON, Mack; WARREN, Harry. **I, Yi, Yi, Yi, Yi (I Like You Very Much)**. Intérpretes: Bando da Lua; Carmen Miranda. New York: Decca Records, 1941. LP. Presente no filme Uma Noite no Rio (1941).

GORDON, Mack; WARREN, Harry. **They Met in Rio (A Midnight Serenade)**. Intérpretes: Alice Faye; Don Ameche. New York: Decca Records, 1941. LP. Presente no filme Uma Noite no Rio (1941).

OLIVEIRA, Aloysio. HORTA, Brant. AMARAL, Nestor. **Rebola a bola**. Intérpretes: Carmen Miranda, Bando da Lua. New York: Decca Records, 1941.