

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de História



JANAÍNA GIORDANI LONGHI

**O QUE HÁ ENTRE A ESTADUNIDENSE E A LATINO-AMERICANA? UMA
ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS FILMES
HOLLYWOODIANOS COM PARTICIPAÇÃO DE CARMEN MIRANDA NO
CONTEXTO DA POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA**

PORTO ALEGRE

2015

1

Janaína Giordani Longhi

**O QUE HÁ ENTRE A ESTADUNIDENSE E A LATINO-AMERICANA? UMA
ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS FILMES
HOLLYWOODIANOS COM PARTICIPAÇÃO DE CARMEN MIRANDA NO
CONTEXTO DA POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do
título de Licenciada em História pelo curso de
História da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul – UFRGS.

Orientador: Prof. Dr. Alessandro Kerber

PORTO ALEGRE

2015

Janaína Giordani Longhi

O QUE HÁ ENTRE A ESTADUNIDENSE E A LATINO-AMERICANA? UMA ANÁLISE
DAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS FILMES HOLLYWOODIANOS COM
PARTICIPAÇÃO DE CARMEN MIRANDA NO CONTEXTO DA POLÍTICA DA BOA
VIZINHANÇA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do
título de Licenciada em História pelo curso de
História da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul – UFRGS.

BANCA EXAMINADORA

Alessander Kerber (orientador) - UFRGS

Natalia Pietra Méndez - UFRGS

Cristine Tedesco - UFRGS

*“É muito mais difícil destruir o impalpável do
que o real” (Virgínia Woolf)*

AGRADECIMENTOS

Dedico especial gratidão aos meus pais, que sempre incentivaram minha curiosidade, meus estudos e meus sonhos, através das diversas leituras, filmes e diversas discussões sobre o mundo e a sociedade, o que acabou estimulando meus gostos pela História, Cinema, e outros tipos de conhecimento. Agradeço também a meu pequeno (mas agora nem tanto) irmão, por ajudar a me distrair com jogos, filmes e conversas bobas, e que, com muito esforço, teve paciência e conseguiu esperar a “mana” estar mais livre de seus trabalhos para fazer companhia para jogar *minecraft*.

Agradeço também meus colegas de curso, que através das conversas e dos laços que construímos, me ajudaram a ser a pessoa que sou hoje. Dedico uma grande gratidão também àquela que por muito tempo foi minha orientadora em duas bolsas (uma de extensão e outra PROPESQ-POP), Gema Conte Piccinini, que me mostrou diferentes “mundos” em Porto Alegre e por ter me apresentado a pessoas tão especiais na Ilha da Pintada e na Vila Cruzeiro.

Agradeço muito meus professores, desde a Educação Básica até a faculdade, que ajudaram não apenas no meu crescimento intelectual, mas também como ser humano. Em especial, àquela que foi por muitos anos minha professora no Ensino Fundamental, Gerusa Bondan, que muito estimulou minha criatividade e a ter um pensamento crítico. Agradeço especialmente a meu orientador, Alessandro Kerber, que com muita paciência, apontou o que poderia ser melhorado e me ajudou a desenvolver este trabalho.

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar as representações das mulheres nos filmes hollywoodianos com participação de Carmen Miranda, enfocando nas construções de gênero e na produção da imagem da mulher nos meios de comunicação do período, principalmente no que se refere ao cinema clássico hollywoodiano. O objetivo é analisar o porquê as representações cinematográficas das latino-americanas e das estadunidenses são produzidas de maneiras diferentes. Além disso, as imagens femininas nos filmes abordados por este trabalho serão relacionadas ao contexto político e internacional, de constituição da Política da Boa Vizinhança por parte do governo dos Estados Unidos nos anos de 1930 e 1940.

Palavras-chave: Carmen Miranda, gênero, cinema clássico, Política da Boa Vizinhança

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES E O CONTEXTO POLÍTICO NOS ESTADOS UNIDOS	14
1.1 Mulheres, sua História e suas imagens.....	14
Gênero e mulher na pesquisa histórica.....	14
As imagens e representações das mulheres estadunidenses nos anos de 1930 e 1940.....	17
1.2. O contexto político e internacional.....	24
A Política da Boa Vizinhança e a Segunda Guerra Mundial.....	24
OCIAA e a penetração cultural.....	25
Filmes: a superioridade estadunidense e a atrasada América Latina.....	28
2. AS MULHERES DIANTE DA TELA DO CINEMA: A ESTADUNIDENSE E A LATINO-AMERICANA	32
2.1 Uma abastada amazona vai à Argentina	33
2.2 A refinada estadunidense e a brasileira temperamental.....	37
2.3 Maneiras diferentes de amar.....	41
2.4 O que há entre a estadunidense e a latino-americana?.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
FONTES E BIBLIOGRAFIA	52

INTRODUÇÃO

A carreira de Carmen Miranda nos Estados Unidos está atrelada a um contexto político e internacional específico. O objetivo desse trabalho é analisar como a presença da cantora no cinema hollywoodiano opera dentro desse contexto, tendo como enfoque as construções de modelos femininos nos filmes e nas questões de gênero, mas levando em conta também as circunstâncias políticas. Para tanto, as fontes analisadas serão os três primeiros filmes com participação de Carmen Miranda em Hollywood: *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*, *Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)* e *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)*. A escolha desses filmes justifica-se pelo fato de serem de grande importância na esfera cultural da Política da Boa Vizinhança, e pelo fato de que estabelecem um modelo de mulher latino-americana, representado por Carmen Miranda, que se relaciona e contrata com o modelo de mulher anglo-saxônica estadunidense.

Na década de 1930, os Estados Unidos estavam modificando sua política externa em relação à América Latina, abandonando as antigas ações intervencionistas, e procurando proceder com uma nova conduta nas relações entre as Américas. O governo da terra do Tio Sam estava defrontando-se com novos problemas políticos, e fazia-se necessário ter a cooperação dos seus vizinhos ao sul. A situação torna-se mais urgente com a eclosão e o desenvolvimento da Segunda Guerra Mundial, sendo muito importante ter a América Latina apoiando seu lado. A partir desse momento, a ideia era que as relações interamericanas deveriam se dar através da cooperação e da solidariedade, com respeito à soberania das nações. Esses eram os ideais (ou pelo menos, o discurso) do que se chamou de Política da Boa Vizinhança, que, com suas instituições e estratégias, auxiliou a consolidar a hegemonia estadunidense na América Latina.

Como o governo estadunidense não poderia mais intervir militarmente, era preciso mudar de estratégias, e a penetração cultural mostrou-se bastante eficiente, “visando a implementar, por meio de supostas identidades culturais, um ambiente positivo nas relações diplomáticas entre Estados Unidos e América Latina”¹. O objetivo era de atingir e influenciar ideologicamente os valores, ideias e costumes, através de mensagens e imagens difundidas pelos meios de comunicação em massa, aos quais foram investidos grandes recursos. “Estava inaugurado o período de imperialismo cultural, mas que não havia sido extirpado de sua

¹LEITE, 2004, p. 58.

dimensão política e econômica”². Como observa Antônio Pedro Tota, o projeto de americanização do Brasil (mas que pode incluir também a América Latina como um todo) envolveu dois processos interligados: o uso pedagógico dos meios de comunicação e as forças do mercado³. Essa americanização seria a implantação da ideologia do americanismo, que envolve elementos como democracia, liberdade e direitos individuais, e progressivismo, sendo este último o mais relevante para a “conquista” das “outras Américas”⁴.

Além disso, o cinema não é apenas uma máquina de fabricar ideologias, mas é também parte de uma experiência histórica particular, podendo assim ser considerado um documento histórico, já que revela “contextos culturais, comportamentos, relações sociais e políticas, ao veicular ideias e valores de uma determinada sociedade num determinado período da sua história”⁵.

Douglas Kellner afirma que as grandes mídias tem oferecido material farto para as fantasias e sonhos, delineando o pensamento, o comportamento e as identidades⁶. O cinema, com sua capacidade de influenciar, de seduzir, e de ter um grande alcance na população, foi um importante meio para difundir o *american way of life* e os ideais de solidariedade interamericana. O governo dos Estados Unidos utilizou desse meio de comunicação para seus interesses, que “passou a ser instrumentalizado como bem simbólico; veículo comunicacional e arma de propaganda, destinada a agregar parceiros na empreitada bélica”⁷.

Através do contato e interação com os estúdios cinematográficos de Hollywood, o governo estadunidense incentivou filmes com temas latino-americanos e que transmitissem mensagens vinculadas aos ideais da Política da Boa Vizinhança, imaginando que essa seria uma boa maneira de melhorar as relações e a imagem estadunidense na América Latina. “As produções cinematográficas realizadas nos Estados Unidos buscaram aproximar a audiência latino-americana dos interesses estadunidenses e familiarizar o público estadunidense às significativas diferenças dos vizinhos do sul”⁸. Porém, não se desvencilharam de muitos de seus preconceitos, e os filmes hollywoodianos com temas, locais e personagens latino-americanos representam muito dos estereótipos que existiam sobre estes.

²ZAGNI, 2008, p. 90.

³TOTA, 2000, p. 191.

⁴TOTA, 2000, p. 19.

⁵GARCIA, 2004, p. 147.

⁶KELLNER, 2003, p.5.

⁷MACEDO, 2011, p. 108-109.

⁸VALIM, 2011, p.5.

Uma das imagens dos latino-americanos produzida pelos filmes, e que contrasta com as imagens dos estadunidenses, é a atuação da mulher. Nos filmes, Carmen Miranda faz a latino-americana, e atrizes como Alice Faye e Betty Grable, loiras de olhos azuis, faziam papéis de mulheres estadunidenses, seguindo as características atribuídas para cada personagem. No filme *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*, Carmen Miranda tem apenas uma pequena participação, interpretando ela mesma se apresentando em uma casa noturna em Buenos Aires, e Betty Grable faz Glenda Crawford, uma rica estadunidense que coleciona cavalos de raça. Em *Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)*, Carmen tem uma participação maior, já como atriz, interpretando Carmen, cantora de uma casa noturna intitulada *Samba*, enquanto a personagem de Alice Faye é a baronesa Cecilia Duarte, esposa de um barão (por mais anacrônico que possa parecer) brasileiro. No terceiro filme, *Aconteceu em Havana (Week-End in Havana, 1941)*, Carmen faz Rosita Rivas, novamente como cantora, e Alice Faye interpreta Nan Spencer, uma vendedora que economiza muito para fazer uma viagem de navio para Havana.

Usaremos esses três filmes nesse trabalho pois demonstram mais enfaticamente os ideais da Política da Boa Vizinhança. Além disso, os locais nos quais se passam os filmes são cidades politicamente importantes, em países que os Estados Unidos tinham mais interesse em atingir. Os outros filmes com participação de Carmen Miranda têm outros temas e enfoques, apesar de que os ideais do contexto também estão presentes.

As representações dos latino-americanos nos filmes já foram bastante pesquisadas e analisadas. Para este trabalho, algumas contribuições são importantes de serem mencionadas. Tânia da Costa Garcia na sua obra *O “it” verde e amarelo de Carmen Miranda (1930-1946)*, percorre o principal período da trajetória artística de Carmen, com o objetivo de analisar “de que maneira a baiana estilizada criada por Carmen dentro da atmosfera nacionalista desse período, ao emigrar para os Estados Unidos, tornou-se em Hollywood um símbolo de identidade nacional e latino-americana”⁹. Kárita Bernardo de Macedo, na sua dissertação de mestrado *Carmen Miranda em Hollywood: filmes para uma Boa Vizinhança*¹⁰, analisa a construção de uma narrativa de identidade latino-americana a partir de um olhar externo, que constitui o *Outro* exótico (em contraste como *Eu* estadunidense) e que expressa uma América Latina a partir das expectativas estadunidenses sobre as relações políticas e econômicas internacionais. Alessandro Kerber, em sua tese *Representações das identidades nacionais*

⁹GARCIA, 2004, p. 13.

¹⁰MACEDO, 2014.

*argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)*¹¹ analisa os filmes de Carmen feitos no Brasil nos anos de 1930 (que não fazem parte do contexto analisado neste trabalho), e analisa também a recepção no Brasil do filme *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*, quando Carmen retornou ao Brasil e foi recebida com várias críticas na imprensa e com vaias e frieza no Cassino da Urca, provavelmente porque sua imagem não manifestava a versão do Brasil que determinados setores da sociedade gostariam que fosse promovida no exterior.

O que este trabalho propõe é analisar a constituição das diferentes feminilidades nos filmes, buscando responder o porquê a latino-americana está vinculada a determinadas percepções, e as estadunidenses, a outras. Consideramos o uso do conceito *gênero* importante para esse objetivo, não apenas por causa da ideia de construção social e cultural das diferenças entre os sexos (ou seja, do que é ser mulher e o que é ser homem), mas também levando em conta a diversidade de experiências e significados do que é “ser mulher”, produzidos no passado, conforme proposto por Joan Scott.

Assim, buscamos perceber as construções sociais e representações em torno das figuras de mulheres, para entender como certos interesses presentes no contexto social e político operam com essas criações relacionadas ao feminino, que acabam de certa forma servindo a esses interesses. Por isso, entendo ser importante compreender as relações de poder entre gêneros, e sua ligação com organizações e ideais políticos. As contribuições de Joan Scott são importantes, já que ela defende que o estudo de gênero não se dá separadamente dos estudos sobre política e poder, afirmando que há reciprocidade entre gênero e sociedade, e que isso opera dentro das relações de poder. Como ela afirma, “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder”¹². Além disso, a autora também afirma que é preciso formular o termo gênero de maneira teórica, para pensar a sua historicização, ou seja, como este é constituído ao longo da história, analisando os variados significados atribuídos às diferenças entre homens e mulheres.

A “história das mulheres não poderia conceber-se sem uma história das representações, decodificação das imagens e dos discursos que dizem da evolução do imaginário masculino e da norma social”¹³. Como o objetivo é estudar as representações das mulheres produzidas nos filmes com a participação de Carmen Miranda no final da década de 1930 e início da de 1940,

¹¹KERBER, 2007.

¹²SCOTT, 1989, p. 21.

¹³THÉBAUD, 1991, p. 10.

utilizar-se-á de trabalhos que analisam as imagens das mulheres nas grandes mídias do período, principalmente em relação ao cinema clássico¹⁴.

No presente trabalho, vamos considerar o cinema de duas formas. Primeiro, como fonte para o estudo da História. Para isso, é preciso ter consciência de algumas peculiaridades, bastante distintas de fontes escritas por exemplo. Marco Napolitano (2014) considera a análise do cinema como um intermédio entre duas perspectivas distintas: uma mais subjetiva, já que um filme seria um documento estético (subjetivo), por seu caráter ficcional e artístico; e outra mais objetiva, já que um filme teria a capacidade de criar e registrar realidades objetivas, e mesmo que as imagens vistas na tela sejam puramente ficcionais, há uma aparência de “realidade”. Uma das características marcantes das fontes audiovisuais seria essa “tensão entre subjetividade e objetividade, impressão e testemunho, intervenção estética e registro documental”¹⁵. Levar isso em conta é evitar “armadilhas”, tanto de conceber um filme como um testemunho objetivo da realidade, sendo analisado em um sentido de “como realmente aconteceu”; tanto de pensar de um modo extremamente subjetivo, considerando o documento como “impenetrável”¹⁶.

As perspectivas historiográficas sobre o estudo das fontes audiovisuais mudaram nas últimas décadas juntamente com as transformações em relação ao estudo histórico das fontes em geral e das questões teórico-metodológicas, fazendo com que se desse mais atenção as representações e significados:

Do testemunho visto como ‘verdadeiro’, desde que ‘autêntico’, os historiadores contemporâneos passaram a enfatizar a análise das representações simbólicas contidas nas fontes. Se a linguagem, para os historiadores tradicionais, era um vínculo neutro das ideias contidas num documento escrito, para os historiadores surgidos a partir dos anos 1950, cada vez mais a linguagem deve ser, em si mesma, objeto de reflexão¹⁷.

Por isso consideramos importante pensar sobre a significação interna do filme, que apresenta “determinada base ideológica de representação do passado”, pouco importando a autenticidade e objetividade consideradas importantes na perspectiva clássica de Ferro, enfatizando os elementos narrativos conforme a problemática: o que o filme diz e como diz¹⁸. Ficção e história não se auto excluem, mesmo no gênero documental. Além disso, a

¹⁴Cinema hollywoodiano que teve seu auge entre os anos de 1930 e 1940.

¹⁵NAPOLITANO, 2014, p.236-237.

¹⁶Ibid., p. 239.

¹⁷Ibid., p. 266.

¹⁸Ibid., p.245.

manipulação faz parte da natureza do cinema. É a partir desse aspecto que o historiador deve pensar o seu trabalho historiográfico, e com as implicações envolvidas¹⁹.

A obra de Jacques Aumont e Michel Marie, *A Análise do Filme*²⁰, com suas contribuições sobre descrição, segmentação e fragmentação na análise fílmica, será usada como base metodológica.

O cinema também será considerado como uma expressão artística com forte capacidade de difundir valores e ideais, usada por muitos governos para influenciar ideologicamente a população, de maneira sutil e prazerosa. O cinema clássico, com o grande alcance de público que conseguiu estabelecer para si, disseminou valores, ideologias e uma forma de produção de filmes, que foram enraizados socialmente, através de um processo contínuo²¹. Por isso, é importante atentar para as construções ideológicas que o cinema é capaz de constituir.

O trabalho será dividido em dois capítulos: o primeiro é dividido em duas partes. A primeira trata das questões de gênero e das imagens e representações das mulheres no período trabalhado, quais os padrões que eram produzidos. Também trata do contexto político e internacional e dos filmes com temas e personagens latino-americanos e sua relação com as questões políticas do período. No segundo capítulo, serão analisadas as fontes selecionadas, enfocando nos “modelos” de mulheres produzidos, além de trabalhar com a questão do audiovisual como fonte histórica.

¹⁹Ibid., p.247.

²⁰MARIE; AUMONT, 2009.

²¹GUBERNIKOFF, 2015, p. 69.

CAPÍTULO 1 – AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES E O CONTEXTO POLÍTICO NOS ESTADOS UNIDOS

1.1 - Mulheres, sua História e suas imagens

Gênero e mulher na pesquisa histórica

As preocupações teóricas relativas ao conceito de gênero apareceram no final do século XX, juntamente com os movimentos feministas e de mulheres, objetivando repensar as diferenças de comportamentos entre mulheres e homens no âmbito cultural. O conceito de gênero dava “ênfase ao caráter fundamentalmente social, cultural, das distinções baseadas no sexo”, e demonstrando também a assimetria e a hierarquia nas relações entre homens e mulheres²².

Porém, esse novo conceito foi sendo revisto e retrabalhado, trazendo algumas questões a serem problematizadas. No caso da História, Scott argumenta que usado de maneira descritiva, o gênero não resolve questões sobre como as relações foram construídas, ou sobre o porquê foram construídas de tal maneira, já que “não tem força de análise suficiente para interrogar (e mudar) os paradigmas históricos existentes”²³. O que Scott pretende é “ultrapassar os usos descritivos do gênero, buscando a utilização de formulações teóricas”²⁴, e refletindo sobre o desafio que se manifesta: conciliar a teoria, que contém uma característica mais geral, com os contextos e mudanças, que são mais específicos²⁵. Ou seja, analisar como e por que as relações de gênero estruturaram-se ao longo da História.

Com as contribuições de Scott, a História voltada para as mulheres deixa de ter como objetivo complementar o registro do passado, que até então havia sido feito, para “compreender criticamente como a história opera enquanto lugar de produção do saber de gênero”²⁶. O uso do termo “gênero” para a História permitiu que se estudassem as relações entre homens e mulheres (mas também entre mulheres e entre homens) analisando como, em diferentes momentos, as tensões e os acontecimentos foram produtores do gênero²⁷. A História das mulheres então utiliza o gênero para teorizar a questão da diferença sexual, afastando-se das visões essencialistas e percebendo como os sistemas de gênero estão

²²PEDRO; SOIHET, 2007, p. 288.

²³SCOTT, 1989, p. 8.

²⁴PEDRO; SOIHET, op. cit., p. 289.

²⁵SCOTT, op. cit., p. 8.

²⁶PEDRO; SOIHET, op. cit., p. 291.

²⁷PEDRO, 2005, p. 88.

relacionados aos contextos social e cultural e com categorias como raça, classe e etnia, além de levar em conta a mudança. O reconhecimento das diferenças na categoria “mulheres” e das diversas experiências fez com que as análises fossem além das diferenças entre os sexos, mostrando assim a inviabilidade de reivindicar uma identidade feminina particular e universal²⁸. Para este trabalho, estas perspectivas auxiliam para pensar a produção de noções de gênero em um determinado momento da história dos Estados Unidos e do cinema hollywoodiano.

Scott explica que essa abordagem em relação ao gênero pluralizou a categoria das “mulheres”, “mas também esbarrou em um conjunto aparentemente intratável de problemas que se seguiram ao reconhecimento das diferenças entre mulheres”. Assim, algumas problemáticas apareceram, como, por exemplo: qual seria o elo conceitual para a História das mulheres? Haveria uma identidade comum e uma história delas? Para resolver essas questões, Joan Scott baseou-se no pós-estruturalismo, que reflete sobre o significado, apontando para a variedade e a natureza política deste. A utilização desse campo teórico afasta a ideia de oposição binária entre mulheres e homens e de uma essência da mulher, para investigar o processo de construção destas ideias, e analisar os contextos e práticas em que os significados das diferenças sexuais são produzidos, tornando a significação como objeto de estudo²⁹. A autora sustenta que a análise pós-estruturalista das feministas apresenta “interpretações dinâmicas do gênero que enfatizam a luta, a contradição ideológica e as complexidades das relações de poder em mutação”³⁰.

Assim, o gênero passa a ser utilizado por muitas historiadoras e historiadores que estudam temáticas referentes às mulheres, principalmente inspirados por Joan Scott, para quem “gênero é constituído por relações sociais: estas estavam baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e, por sua vez, constituíam-se no interior de relações de poder”³¹. Sobre esse conceito de poder, Scott utiliza a definição foucaultiana, que define poder como “constelações dispersas de relações desiguais constituídas pelo discurso nos ‘campos de forças’”, substituindo assim uma noção de poder como unificado e centralizado³².

Scott aponta para quatro elementos que constituem as relações sociais de gênero, que não são separados, e sim interligados. O primeiro são “símbolos culturalmente disponível que

²⁸SCOTT, 1992, p. 86-87.

²⁹SCOTT, 1992, p. 89.

³⁰Ibid., p. 91.

³¹PEDRO, 2005, p. 86.

³²SCOTT, 1989, p. 20.

evocam representações múltiplas”, nesse caso, para o historiador é interessante questionar “quais as representações simbólicas evocadas, quais suas modalidades, em que contextos?”³³. O segundo³⁴, “conceitos normativos que colocam em evidência interpretações do sentido dos símbolos que tentam limitar e conter as suas possibilidades metafóricas”, expressos em diversas doutrinas, como a política por exemplo, havendo uma categorização binária e uma normatização do feminino e masculino, e a rejeição de outras alternativas, e aqui autora propõe que nesse sentido o pesquisador procure os conflitos existentes, pondo em questão o aparente consenso social que essas perspectivas dominantes parecem ter tido (já que assim foram escritas pela história)³⁵. O terceiro elemento refere-se ao aspecto político, sendo necessário ampliar nossa visão em relação ao estudo de gênero, que inclua instituições/organizações econômicas, políticas, e de outros âmbitos da sociedade. E por último, a identidade subjetiva³⁶, ou seja, os modos pelos quais as identidades de gênero são construídas. O primeiro e o terceiro elementos são os principais para este trabalho, já que o objetivo de analisar as mulheres nos filmes de Carmen Miranda significa investigar as representações simbólicas evocadas em relação à mulher latino-americana e à mulher estadunidense, além dessas representações estarem ligadas ao contexto da Política da Boa Vizinhança.

Quando se estuda as formas como o gênero constroi e legitima as relações sociais, percebe-se a natureza recíproca do gênero e da sociedade, e as especificidades presentes em cada contexto. Scott utiliza a política como um exemplo dos domínios em que o gênero pode ser utilizado para análise, afirmando que o “gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político foi concebido, legitimado e criticado”³⁷.

Para a análise das representações das mulheres nos filmes de Carmen Miranda, as questões de gênero servem para esclarecer que essas são construções sociais, que criam e perpetuam padrões de feminilidades, e que tem relação com questões de poder. As imagens que se mostram na tela, a exemplo da mulher latino-americana e da mulher estadunidense,

³³Ibid., p. 21.

³⁴Ibid., p. 21.

³⁵Essa problemática proposta não faz parte do foco do trabalho, apesar de ser importante assinalar que as imagens e representações femininas construídas nos filmes com participação de Carmen Miranda foram interpretadas e apropriadas de maneiras diversas, como Balieiro, no artigo *Seria Carmen Miranda uma drag queen? Uma análise queer da trajetória e recepção da cantora e entertainer brasileira* (2014) demonstra com a apropriação simbólica das representações da cantora por parte do público homossexual masculino.

³⁶SCOTT, 1989, p. 22.

³⁷Ibid., p. 27.

estão envoltas de diversos significados, estabelecidos não apenas para servir a interesses do contexto político, mas também para servir a um domínio patriarcal.

As imagens e representações das mulheres estadunidenses nos anos de 1930 e 1940

A história das imagens e representações das mulheres no início do século XX envolve situações e elementos contraditórios e complexos. Novas oportunidades culturais surgiram para elas, muitas conseguiram ter o controle de suas identidades, e levaram isso além dos limites anteriores; outras muitas, por outro lado, participaram de manifestações que ao mesmo tempo em que as glorificavam, também as despojavam de seu poder. “Mas quanto mais completamente as mulheres se representavam a si próprias ou eram representadas por homens tanto mais problemáticas se tornavam as suas imagens”³⁸.

Luisa Passerini explica que os modelos propostos pela cultura de massa têm como objetivo uniformizar certos aspectos das mulheres. Por causa da intensificação de dois fenômenos, a crescente entrada das mulheres na vida pública e a expansão da cultura de massas, acabam aparecendo outras formas de pretensa feminização. Além disso, a autora observa que, “sem atribuir à cultura de massas a capacidade de fomentar conspirações diabólicas, há no entanto que reconhecer a sua tendência para a inversão e a camuflagem dos problemas reais”³⁹. Ou seja, as representações construídas sobre as mulheres não condizem com as diversas identidades do feminino.

A autora defende interpretações que coloquem em evidência a relação contraditória entre o feminino e a cultura de massas, já que isso possibilitaria reconhecer os aspectos de real conexão entre o desenvolvimento da cultura de massas ou com as formas de emancipação das mulheres, ou com a permanência de velhas formas de feminilidade. Esta última diz respeito às identificações do feminino com o natural, com o biológico, e também como a personificação/representação do “exótico”, do “outro”, o que facilmente integra-se com o turismo e a aparência (*look*)⁴⁰. No caso deste trabalho, essas ideias auxiliam na compreensão das contradições que se percebe em torno das mulheres nos filmes, principalmente em relação às estadunidenses.

Passerini explica as muitas possibilidades de como se deu a transformação das mulheres em massa, através de um processo que começa no final do século XIX e continua pelo

³⁸HIGONNET, 1991, p. 403.

³⁹PASSERINI, 1991, p. 384.

⁴⁰Ibid., p.385.

começo do século XX⁴¹. Uma das áreas em que se deu essa massificação foi na esfera privada e doméstica, em que modelos insistiram na “modificação e uniformização de aspectos cruciais da mulher tradicional e dizem respeito ao cuidado da casa e da própria pessoa”. Incentiva-se a racionalização do trabalho doméstico pela nova dona de casa, considerada consumidora e administradora da casa. A ideia da autora é que este um fenômeno de massificação é contraditório. Ao mesmo tempo em que houve a construção de modelos e representações das mulheres pela cultura de massa, esta mesma proporciona novos olhares e comportamentos, já que abriu possibilidades para a auto-afirmação de muitas mulheres⁴².

Para a nova mulher estadunidense, a transformação das mulheres em massa significou também uma maior exigência em relação ao cuidado com a aparência física, através da indústria cosmética e da uniformização da aparência feminina. “Tais processos apoiam-se largamente nos meios de comunicação em massa, como os periódicos, a publicidade, o cinema; e é sobretudo este último que reforça a ‘cultura da beleza’”. A partir dos anos 1920, o cinema de Hollywood contava com atrizes de grande carisma, que atuavam como modelos nesse sentido⁴³, como é o caso de atrizes como Alice Faye, Betty Grable e Carmen Miranda.

Junto à economia de consumo em expansão, houve o crescimento da publicidade e o uso da imagem da mulher, fazendo surgir uma associação entre uma identidade consumidora e as características femininas que a publicidade promovia, mostrando mulheres como dependentes das mercadorias para realizarem “suas tarefas domésticas, atraírem os homens, educarem os filhos ou conseguirem aceitação social”⁴⁴.

Porém, como já mencionado, havia uma ambivalência na imagem feminina na cultura de massas do ocidente naquele momento. Passerini afirma que a mulher poderia ser representada como um sujeito potencial e como objeto, e ao mesmo tempo em que existiam incentivos libertadores políticos e sociais, havia também as tradições e permanências de estereótipos envolvendo as mulheres⁴⁵. Thébaud demonstra um pouco dessas contradições quando afirma que “a revalorização da sexualidade e a aceitação do desejo feminino são acompanhadas por uma pressão normativa em prol da conjugalidade e de modelos de aparência, inspirados por modelos e manequins”. Ou seja, ao mesmo tempo em que há certa emancipação, há definições

⁴¹No final século XIX, as mulheres foram envolvidas no processo industrial de produção e distribuição de massa, e isso é acentuado e acelerado no período entre as duas guerras (no mundo europeu e estadunidense) (PASSERINI, 1991, p. 386).

⁴²Ibid., p. 388-400.

⁴³PASSERINI, 1991, p. 388.

⁴⁴HIGONNET, 1991, p. 407-409.

⁴⁵PASSERINI, op. cit., p. 381-382.

visuais de feminilidade sendo instituídas (pelos diversos tipos de propaganda), com ênfase na beleza e na dona de casa profissional. As mulheres tornam-se consumidoras, mas não só de objetos, como também de representações e modelos, além de tornarem-se objetos sexuais a se possuir⁴⁶.

Uma das posições que a maioria das historiadoras e historiadores tenta evitar quando se pensa a história da imagem das mulheres na cultura visual é uma “posição essencialista que procura restituir ou definir uma sensibilidade ou uma estética comum a todas as mulheres independentemente da sua classe social ou da sua raça”⁴⁷. Higonnet observa que as representações das mulheres também são influenciadas por questões raciais e de classe, já que a cultura de massas (e a alta cultura também) procurava determinar valores universais em relação às mulheres, mas também diferenciá-las⁴⁸. No caso das representações envolvendo Carmen Miranda, o seu diferencial era a nacionalidade, o que envolvia valores diferenciados e implicações políticas características do período, exemplificados nas caracterizações de suas personagens e no contraste com as estadunidenses.

O cinema, como um meio de comunicação importante nessa cultura de massas, teve um papel crucial para as definições dos gêneros, e dos comportamentos relacionados. Como veremos a seguir, o cinema clássico colocou as mulheres como objetos para o olhar masculino, relacionando-as ao prazer visual, “como mensagens cifradas através dos quais os homens elaboram os guiões da sua busca de identidade e satisfação”; colocou também as mulheres, nos “finais felizes” hollywoodianos, em seus “devidos lugares”, conforme a ordem patriarcal consentia: junto ao herói, uma morte nobre como um auto-sacrifício, ou um castigo adequado caso se desvia-se das normas femininas⁴⁹.

Na Primeira Guerra Mundial, ressurgiram modelos femininos, mas também despontaram novas imagens das mulheres entrando no mundo do trabalho. Isso ocorreu não de maneira revolucionária, mas sim visando à modernização, fazendo com que as competências femininas tradicionalmente aceitas ganhassem um novo alcance. Como, por exemplo, a possibilidade de mulheres empreenderem carreiras brilhantes e inovadoras em setores que lhes eram tradicionalmente concedidos, como as áreas do vestuário, do mobiliário, do têxtil, do design gráfico e da decoração⁵⁰. A Segunda Guerra Mundial retomou muitas

⁴⁶THÉBAUD, 1991, p. 11.

⁴⁷HIGONNET, 1991, p. 424.

⁴⁸Ibid., p. 409.

⁴⁹Ibid., p. 415- 416.

⁵⁰Ibid., p. 404-406.

dessas tendências. Os modelos “tradicionalistas foram mais uma vez ressuscitados para finalidades de propaganda”, em que coincidiam dois tipos de imagem e valores: a dona de casa, responsável pelo lar; e a mulher adentrando no trabalho industrial. Diante das pressões econômicas e culturais do contexto, houve a necessidade de remodelar a feminilidade⁵¹. Porém, cada país teve suas peculiaridades, e o modelo americano de mulher caracterizava-se por ter sido mais “doméstico, maternal, individualista e consumista”⁵², apesar de haver um incentivo para que durante a guerra as mulheres ocupassem os postos de trabalho, enquanto os homens estavam lutando na guerra.

Conforme surgiu a necessidade de colocar as mulheres nos postos de trabalho, o governo começou uma intensa campanha de propaganda de apoio à guerra e de recrutamento das mulheres para o trabalho, fazendo parte dos esforços de guerra no *homefront*⁵³, contrastando bastante com o que era disseminado antes dos Estados Unidos entrarem na guerra, no final do ano de 1941. Anteriormente, as mulheres eram consideradas mais aptas para trabalharem no âmbito doméstico, já que eram consideradas menos capazes em relação aos homens em certos domínios, e os trabalhos que eram aceitos para elas (enfermeira, secretária, professora, etc.) envolviam salários mais baixos⁵⁴. “*The war allowed women to enter more skilled jobs that had not been available to women in decades prior due to the reigning stereotypes against women and their ability to function as effectively as men*”⁵⁵. O contraste com as imagens produzidas antes da entrada da guerra mostra-se, por exemplo, nas representações negativas das mulheres casadas e trabalhadoras, consideradas egoístas e destrutivas para suas famílias, e que depois, eram mostradas como heroínas que lidavam exitosamente com as duas responsabilidades (familiar e profissional)⁵⁶. A ideia que se pretendia disseminar era a cooperação das mulheres através do trabalho, como parte de um esforço de guerra, indicando a grande responsabilidades que estavam em suas mãos e exaltando sua participação para servir a pátria. Havia uma diferenciação entre as mulheres da classe trabalhadora e da classe média, seguindo diferentes estratégias e ênfases na propagação de ideias, não existindo um modelo único na maneira como as propagandas e as mídias disseminavam as representações das mulheres trabalhadoras em ocupações não-tradicionais⁵⁷.

⁵¹Ibid., p. 412.

⁵²Ibid., p. 415.

⁵³PUSCHECK, 2010, p. 2.

⁵⁴Ibid., p. 6.

⁵⁵PUSCHECK, 2010, p. 41.

⁵⁶HONEY, 1983, p. 677-678.

⁵⁷Ibid., p. 687.

Além disso, considerava-se a participação no trabalho de guerra pouco feminino, e por isso os anúncios também objetivavam apaziguar as preocupações sobre a feminilidade e aparência das mulheres, utilizando a “estratégia do glamour”, mostrando que as mulheres não perderiam suas características trabalhando para servir o país. “Presenting a glamorous image of the female war worker essentially enabled the federal government to ensure that women industrial workers remained fundamentally ladylike”⁵⁸.

Apesar de o governo querer convencer as mulheres a se juntarem no esforço de guerra, os anúncios eram cuidadosamente projetados para protegerem a imagem tradicional das mulheres como dedicadas donas de casa, esposas e mães⁵⁹, apresentando a natureza temporária da participação das mulheres na força de trabalho, tranquilizando assim a opinião pública, demonstrando que as mulheres iriam retornar a sua domesticidade com o findar da guerra⁶⁰. Com o final da guerra se aproximando, as mensagens foram mudando, e incentivando as mulheres a deixarem seus empregos e retornarem a seus afazeres tradicionais domésticos, “rather than promoting women in strong, powerful positions in factories as in the months after Pearl Harbor”⁶¹.

Esses usos das imagens femininas desenvolvem-se um pouco depois dos filmes aqui analisados, a partir do momento que os Estados Unidos entram para a guerra, mas são importantes para demonstrar o peso da vida doméstica, da feminilidade e da aparência em torno da ideia do que era ser mulher naquele período. Noções já arraigadas sobre a feminilidade, que diferenciavam conforme o grupo social, tiveram de ser cuidadosamente e sutilmente transformadas e adaptadas pelas mídias, para tentarem se adequar às mudanças sem causar uma revolução na situação social da mulher (o que não significa que obtiveram um completo sucesso nesses objetivos).

As imagens por si só não são causa da violência ou da objetificação das mulheres, mas elas originam-se das identidades desiguais que a nossa cultura atribui às mulheres e aos homens, além de participarem e perpetuarem essas identidades⁶², que são adaptadas, e de certa forma modificadas, através das mídias. A questão que se coloca aqui é demonstrar que as relações de gênero, envolvendo as construções sociais sobre as mulheres e os sistemas de submissão e dominação, atuam na produção das imagens pela mídia. O que se vê na tela, no

⁵⁸SNYDER, 1997, p. 6-8.

⁵⁹Ibid., p. 2.

⁶⁰Ibid., p. 6.

⁶¹PUSCHECK, 2010, p. 43-44.

⁶²HIGONNET, 1991, p. 423-424.

caso do cinema, não surge do nada, deve-se ter em mente que é concebido e elaborado por indivíduos, que no caso das grandes mídias dos anos 1930 e 1940, via de regra são homens. Por isso, o patriarcado acaba colocando suas representações para o espectador, dando continuidade a sua dominação, através de recursos simbólicos. O campo teórico que trabalha com essa ideia é a Teoria Feminista do Cinema, que traz uma perspectiva feminista sobre o cinema voltada para pensar as representações cinematográficas produzidas sobre as mulheres em uma sociedade patriarcal, que tem interesse em colocar o feminino de modo objetificado, passivo, servindo aos interesses dominantes masculinos.

Essa teoria do cinema teve seu início na chamada segunda onda feminista, no final dos anos 1960, em que se estava levando em conta “la relevancia de los factores culturales en la consideración del sistema sexo/gênero”⁶³; e objetivou analisar como as mulheres eram retratadas nos enredos cinematográficos (principalmente de Hollywood): não como sujeitos, mas sim como o “outro”, como objetos do voyeurismo masculino⁶⁴. Além disso, os estereótipos construídos funcionavam como forma de opressão⁶⁵. Por isso, Kuhn afirma que “la unión del feminismo y del cine podría proporcionar una base para ciertos tipos de intervención en la cultura”, o que significaria também uma intervenção política⁶⁶.

O cinema clássico refere-se aos filmes feitos por Hollywood principalmente entre os anos 1930 e 1940, e firmou-se como o dominante em relação aos modos de produção e de representação do cinema do mundo todo. Adquiriu suas formas concretas através da relação entre as condições econômicas (instituições encarregadas da produção, distribuição, etc.) e as ideológicas (representações)⁶⁷, e baseado nos ideais dos grandes estúdios, o cinema clássico produziu significados que circularam e foram incorporados socialmente com o passar do tempo⁶⁸. O movimento industrial cinematográfico instalado em Hollywood chamado de *star system*, “assentou as bases da construção narrativa clássica cinematográfica e os elementos formadores do imaginário ocidental”⁶⁹.

O cinema clássico caracteriza-se pelas produções de gênero delimitado (aventura, drama, ficção científica, etc.), voltadas ao grande público; pela construção de tipos específicos

⁶³KUHN, 1991, p. 19.

⁶⁴Essa teoria baseia-se em conceitos e ideias do pós-estruturalismo, da semiótica e principalmente da psicanálise. Não é objetivo aqui trabalhar com esses campos teóricos, apenas demonstrar as bases para as afirmações das teóricas sobre os significados envolvidos nos filmes.

⁶⁵GUBERNIKOFF, 2005, p. 65-66.

⁶⁶KUHN, 1991, p. 19.

⁶⁷KUHN, 1991, p. 36.

⁶⁸GUBERNIKOFF, 2005, p. 69.

⁶⁹Ibid., p. 65.

de personagens (protagonista, antagonista, vilão); pela ideia de “continuidade narrativa”, baseada na clareza, no realismo, e na linearidade, com uma edição que enfatiza a relação entre causa e efeito entre as partes do filme⁷⁰. Essas características formam a chamada “impressão de realidade”, já que através dessas técnicas e códigos da linguagem cinematográfica, constitui-se a representação de um mundo coerente, criando uma verossimilhança com a realidade⁷¹.

A Teoria Feminista do Cinema dedica-se principalmente a duas críticas sobre o cinema clássico: a imagem da mulher como “objeto” e o predomínio dos homens na indústria (sendo os responsáveis pela construção dessa imagem)⁷².

Na nossa cultura é profundamente arraigada a ideia de diferença sexual, que, segundo Kaplan, gira em torno de um complexo aparato de olhar e de modelos de domínio-submissão. Ela argumenta que no cinema os posicionamentos assumidos privilegiam o homem, por causa de mecanismos psíquicos como voyeurismo e fetichismo, fazendo com que o desejo masculino detenha o poder/ação⁷³. O “olhar” dominante e controlador nos filmes hollywoodianos, portanto, é o masculino, e isso quer dizer que esses conceitos freudianos operam como mecanismos de construção do espectador masculino (ou seja, de acordo com seu inconsciente), e da construção do feminino através do que é mostrado na tela.

Em consequência, a mulher é apenas mais uma estrutura dentro da narração, e sua função narrativa está ligada a algum elemento masculino. Se houver alguma ruptura no seu papel feminino ao longo do filme, no final ela deverá voltar a seu devido lugar social e familiar (que é o que acontece com as personagens dos filmes analisados, como veremos mais adiante), mas se continuar a transgredir as normas será de alguma forma castigada, e a ideia é de que “o corpo da mulher é um espetáculo a ser olhado, e que essa deve conhecer o seu lugar”⁷⁴. Além disso, outra característica dos filmes do período clássico era que os enredos trabalhavam constantemente com estereótipos ou modelos, como, por exemplo, a *vamp*, a prostituta, a inocente, a divina, e, no caso deste trabalho, a latino-americana.

Os filmes com a participação de Carmen Miranda fazem parte do cinema clássico, e seguem os padrões patriarcais que foram descritos acima. As personagens seguem as

⁷⁰NAPOLITANO, 2014, p.275.

⁷¹GUBERNIKOFF, op. cit., p. 69.

⁷²Além disso, essa imagem está relacionada com a auto-imagem da mulher, ou seja, com a forma com que esta acha que deve ser, agir e se comportar. Ou seja, a mulher tenta se enquadrar em uma imagem projetada, que é aquela que segue o ideal patriarcal (GUBERNIKOFF, 2005, p. 67).

⁷³KAPLAN, 1991, p. 52.

⁷⁴GUBERNIKOFF, 2005, p. 72-73.

características aceitas pelo “olhar” dominador masculino, mas com peculiaridades, já que a mulher latino-americana e a mulher estadunidense não são vistas da mesma forma.

1.2 O contexto político e internacional

A Política da Boa Vizinhança e a Segunda Guerra Mundial

A Política da Boa Vizinhança constituiu-se a partir de novas circunstâncias no contexto político e econômico internacional a partir da década de 1930, que trouxe novos desafios para a política externa do governo dos Estados Unidos em relação a seus vizinhos latino-americanos.

A América Latina era essencial naquele momento para a política externa estadunidense, que concentraram seus esforços na região procurando recursos políticos e materiais que formariam a base para sua projeção na política mundial⁷⁵. Porém, desde os anos de 1920, estavam despontando questionamentos e protestos, os quais se tornaram mais intensos entre 1930 e 1940, por parte de alguns segmentos das sociedades latino-americanas em relação à política externa estadunidense (até o momento, caracterizada pelo intervencionismo), que a consideravam agressiva, hostil. O descontentamento manifestou-se desde protestos diplomáticos nas conferências pan-americanas, até as defesas feitas por intelectuais latino-americanos pela resistência frente à dominação e a influência estadunidense⁷⁶. O que estavam exigindo era a não-intervenção e o direito de autodeterminação dos povos. Nesse contexto, Franklin Delano Roosevelt elegeu-se presidente dos Estados Unidos⁷⁷, anunciando uma nova política externa, baseada no reconhecimento da igualdade jurídica entre todas as nações do continente, no não-intervencionismo⁷⁸, e nos ideais de “convívio harmônico e respeitoso entre os países do continente” e “de troca generalizada de mercadorias, valores e bens culturais”⁷⁹.

O governo dos Estados Unidos estava empenhado em apagar as marcas do passado “deixadas nos inquietos vizinhos do sul pela política do ‘porrete grande’ (big stick) e suas variantes, que Tio Sam adotara nos primeiros trinta anos do Século XX”⁸⁰. Porém, como afirma Moura, “os métodos mudaram, mas os objetivos permaneceram os mesmos: minimizar

⁷⁵MOURA, 1985, p. 19.

⁷⁶LEITE, 2004, p.58.

⁷⁷Ele foi presidente entre 1933 a 1945.

⁷⁸MOURA, 1985, p. 17.

⁷⁹Ibid., p. 8.

⁸⁰Ibid., p. 15.

a influência européia na América Latina, manter a liderança norte-americana e encorajar a estabilidade política do continente”⁸¹.

Outra preocupação estadunidense era o aumento, a partir da década de 1930, dos investimentos alemães em países latino-americanos, e também certos posicionamentos políticos de algumas dessas nações que simpatizavam com os fascismos europeus. Além disso, a iminência da guerra tornou-se outra preocupação que influenciou ainda mais essa nova política dos EUA em relação à América Latina. “Hitler solidificara seu poder nas eleições alemãs no dia seguinte à posse de Roosevelt, e os enviados europeus de FDR imediatamente soaram os primeiros alarmes”⁸². O governo americano executou um trabalho político-diplomático em escala continental através das conferências interamericanas, “que prepararam o terreno para posições de consenso no caso de uma guerra que atingisse a América”, e quando esta começou na Europa (1939), “procurou também obter a concordância dos militares latino-americanos para os seus planos de defesa continental”⁸³.

Com a Segunda Guerra Mundial, surgiu a urgência de ter os países latino-americanos ao lado dos aliados, o que significou não apenas maior pressão política, mas também o uso de novas estratégias.

OCIAA e a penetração cultural

Depois que a guerra começou e que a situação na Europa agravou-se, com a Alemanha adentrando a Polônia, a França e os Países Baixos, foi criada, como uma contra-ofensiva propagandística, a *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA)⁸⁴, em agosto de 1940. A agência tinha como responsabilidade gerenciar as relações comerciais e culturais entre os Estados Unidos e os países latino-americanos, trabalhar para fortalecer os laços entre as nações americanas e assegurar assim a coordenação apropriada da defesa hemisférica⁸⁵. “Na formulação do governo Roosevelt, estava em jogo a própria segurança da nação americana, assim como sua posição econômica no hemisfério”. Por isso, a agência estava diretamente ligada ao Conselho de Defesa Nacional do governo estadunidense, fazendo parte assim do esforço de preparação para a guerra. O governo Roosevelt sabia da inevitabilidade da participação do seu país, e mesmo quando esta efetivamente aconteceu, em 1941, a

⁸¹Ibid., p. 18.

⁸²SCHOULTZ, 2000, p. 339.

⁸³MOURA, op. cit., p. 18.

⁸⁴A agência a princípio chamava-se *Office for Coordinator of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*, e um ano mais tarde foi simplificado.

⁸⁵SCHOULTZ, 2000, p.341.

agência, também chamada de Birô Internacional, já estava trabalhando no sentido de afastar a influência do Eixo das Américas e assegurar a “posição internacional” dos EUA⁸⁶. Moura define o Birô⁸⁷ como “um *front* da guerra: o *front* comercial, político e psicológico. Nesse *front*, o objetivo era obter o apoio decisivo dos governos e das sociedades latino-americanas para a causa dos Estados Unidos”⁸⁸. Para isso, era preciso melhorar a imagem dos Estados Unidos na América Latina e cultivar os ideais da “amizade interamericana”⁸⁹.

O governo dos Estados Unidos e a OCIAA reconheciam o potencial de penetração ideológica dos grandes meios de comunicação em massa, e estavam conscientes dos mecanismos que tinham em mãos. O cinema foi percebido como “uma arma poderosa na difusão de gostos, comportamentos, opiniões políticas e visões de mundo”⁹⁰, recebendo portanto grandes investimentos por parte do governo Roosevelt. As intervenções da OCIAA nesse meio abarcavam documentários e filmes de ficção, e uma das estratégias era a articulação dos estúdios de Hollywood na política do governo estadunidense para a América Latina, incentivando-os a produzir filmes com temas latino-americanos, orientando-os a evitar filmes que ridicularizassem ou questionassem qualquer instituição estadunidense, ou que ferissem suscetibilidades dos latino-americanos. Além disso, a agência poderia vetar filmes ou cenas, obter mudanças do roteiro e refilmagens, sugerir temas que gostaria de ver nos filmes para a América Latina⁹¹.

Para obter o apoio da América Latina, tornou-se importante ter um cuidado maior para que não denegrissem o que eles consideravam como cultura e modo de vida latino-americano, tentando evitar qualquer constrangimento que pusesse em risco as novas relações de cooperação⁹². Em Hollywood, um dos objetivos da OCIAA era de tentar reparar a imagem de “bandoleiros” que apareciam nos filmes sobre os latino-americanos, principalmente os mexicanos, chegando a sugerir que se fizessem pesquisas sobre os costumes da América Latina⁹³. Porém, pelo menos no caso dos filmes de Carmen Miranda, o que se percebe é uma despreocupação em diferenciar as culturas latino-americanas, por causa, por exemplo, das misturas dos gêneros musicais, mais adequadas ao gosto do público médio estadunidense. Os

⁸⁶MOURA, 1985, p. 21-22.

⁸⁷A OCIAA era composta por três divisões: Divisão Comercial e Financeira, Divisão de Comunicações e Divisão de Relações Culturais (TOTA, 2000, p. 51).

⁸⁸MOURA, op. cit., p. 23.

⁸⁹MACEDO, 2014, p. 43-44.

⁹⁰MOURA, op. cit., p. 83.

⁹¹Ibid., p. 36.

⁹²ZAGNI, 2008, p.77.

⁹³TOTA, 2000, p.63.

executores da Política da Boa Vizinhança não estavam preocupados com a autenticidade da “cultura” das “outras Américas”, já que o importante era que isso contribuía para obter o alinhamento do Brasil (e de outros países latino-americanos) com o esforço de guerra estadunidense⁹⁴.

Ou seja, não conseguiram evitar estereótipos e a insatisfação de muitos latino-americanos, como veremos mais adiante. Outro objetivo, não menos importante, era a elaboração e difusão de imagens positivas a tudo que se associasse aos EUA, como valores e costumes⁹⁵, pois “demonstrava as vantagens de se viver o *American way of life* e de ser um aliado dos Estados Unidos, ao mesmo tempo que possibilitava os encontros de culturas, tudo isso em um formato bastante impressionante e realista”⁹⁶. A ideia dos Estados Unidos como modelo de progresso era um dos pontos centrais da OCIAA, e que os *yankees* estavam “dispostos” a compartilhá-lo. Mas isso não deveria ser feito de modo prepotente, já que se procurava “atenuar a imagem de vitoriosos com a mediação de artistas, músicos e intelectuais”. Em vez de submissão militar, utilizou-se a estratégia de “conquista dos corações e mentes”⁹⁷.

A guerra também estava afetando os lucros do mercado externo da indústria cinematográfica estadunidense (correspondente a cerca de um terço da arrecadação). Nesse sentido, era pertinente adequar os filmes à nova conjuntura política e ao novo mercado de exportação que se ampliava⁹⁸. Por isso, os estúdios acataram as deliberações e censuras do governo, pois atingir positivamente o mercado latino-americano significava aumentar o público consumidor e seus lucros, o que possibilitou “uma combinação de interesses entre as iniciativas privada e o Estado”⁹⁹, e transformando atores e produtores “em sutis agentes políticos, em favor da posição dos Estados Unidos na Guerra e da Política da Boa Vizinhança”¹⁰⁰.

A carreira de Carmen Miranda nos Estados Unidos está associada a esse panorama político e internacional, ou seja, da Política da Boa Vizinhança e da criação do Birô Internacional. Porém, é importante observar que a ida de Carmen Miranda para os EUA não se deveu ao OCIAA, já que este surgiu um pouco depois, mas sim pelo magnata do *show*

⁹⁴Ibid., p.118-119.

⁹⁵ZAGNI, 2008, p74.

⁹⁶MACEDO, 2014, p.45.

⁹⁷TOTA, 2000, p.180.

⁹⁸MACEDO, op. cit., p. 65.

⁹⁹MACEDO, 2014, p.47.

¹⁰⁰ Ibid., p. 59.

business, Lee Schubert, que estava na América Latina à procura “de tipos exóticos para atuar nas revistas de Nova York”. Schubert conheceu Carmen em uma apresentação no Cassino da Urca, em 1939. Ela usava o traje de baiana estilizada que usou no filme *Banana da Terra*, correspondendo “exatamente à imagem exótica que os *yankees* tinham do povo latino-americano”, e Schubert sabia que faria sucesso nos EUA¹⁰¹.

Nos filmes de ficção de Hollywood, os discursos políticos e ideológicos eram transmitidos de maneira sutil, através da fantasia e do espetáculo, e a parte responsável pelo cinema da OCIAA empenhava-se em promover a inclusão de artistas latino-americanos nos filmes e em supervisionar a forma como eram retratados¹⁰². Através dos recursos visuais e financeiros que dispunham, o cinema hollywoodiano conseguiu “pintar um belo quadro da imagem que desejava para si e como enxergava os Outros, criando representações da sociedade ideal naquela conjuntura e dos lugares que os sujeitos deveriam ocupar nela”¹⁰³.

Filmes: a superioridade estadunidense e a atrasada América Latina

Os filmes com a participação de Carmen não foram os primeiros a representar personagens e temas latino-americanos. Em 1933, quando começou a Política da Boa Vizinhança, foi produzido o filme *Flying Down to Rio*, pela RKO, no qual participou a atriz mexicana Dolores Del Rio. Porém, embora houvesse filmes voltados para o público latino-americano, os investimentos nessa área tornaram-se realmente significativos com os incentivos do OCIAA e com a conciliação dos interesses da indústria cinematográfica estadunidense com a política do governo Roosevelt para a América Latina¹⁰⁴. Nos filmes em que Carmen participou, especificamente entre os anos de 1940 e 1945, “existia um esforço para se criar representações de latinidade a partir dos enredos, cenários, personagens, figurinos, performances e de toda a complexidade da linguagem cinematográfica”¹⁰⁵. Os principais filmes que se dedicaram a essas imagens se passaram nas cidades de Buenos Aires, com o filme *Serenata Tropical* (1940); Rio de Janeiro, com o filme *Uma noite no Rio* (1941); e Havana, com o filme *Aconteceu em Havana* (1941). Essas cidades eram os principais destinos turísticos dos estadunidenses na América do Sul, e eram as capitais dos países que despertavam maior interesse político por parte do governo dos Estados Unidos.

¹⁰¹GARCIA, 2004, p. 107-108.

¹⁰²MACEDO, op. cit., p.61.

¹⁰³Ibid., p. 108.

¹⁰⁴GARCIA, 2004, p. 143.

¹⁰⁵MACEDO, 2014, p.14.

Esses filmes foram concebidos segundo os ideais delineados pelo governo estadunidense. Em alguns casos, as representações estereotipadas acabaram desagradando os latino-americanos, ocasionando até mesmo o efeito contrário do desejado. O filme *Serenata Tropical*, “por exemplo, contribuiu para acirrar ainda mais as relações entre governos da Argentina e dos Estados Unidos”¹⁰⁶. Na terra do Tio Sam, “onde o público cinematográfico desconhecia as peculiaridades de cada país da América do Sul, o filme foi um sucesso”, mas por causa do grande descontentamento dos argentinos com o filme, uma das responsabilidades da Divisão de Cinema da OCIAA era fazer com que se prestasse mais atenção sobre o que aparecia no filme, e o que poderia desagradar o público ao sul do continente¹⁰⁷. Entretanto, nem mesmo as fortes pressões da OCIAA, a fiscalização direta em Hollywood e os manuais que orientavam o que deveria aparecer nas películas foram capazes de superar as percepções e estereótipos já naturalizados e arraigados.

As produções desses filmes relacionam-se com as necessidades do contexto, ou seja, com a circulação dos ideais de modernidade estadunidense e de que os Estados Unidos eram o “irmão mais velho” da América Latina¹⁰⁸. Essa circulação constituiu-se por uma abordagem cultural que pretendia convencer os latino-americanos da capacidade de liderança dos Estados Unidos e da superioridade do *American way of life*. “Para tanto, os Estados Unidos queriam apresentar-se como um país voltado ao progresso, competente e economicamente estável, junto com todos os produtos”¹⁰⁹. Segundo Macedo, “o sentimento da supremacia cultural estava cada vez mais arraigado como parte de uma narrativa identitária estadunidense e dessa forma se constituíam como sujeitos, no confronto com o Outro, com o índio, com o latino-americano, etc.”¹¹⁰.

Na perspectiva do governo estadunidense, era preciso convencer não apenas os latino-americanos, mas também os estadunidenses sobre o valor da América Latina como aliada, “sobre os quais poderiam manter uma posição de domínio e de controle”. Por isso, o cinema hollywoodiano, e principalmente os filmes de Carmen Miranda, deveria promover o mútuo reconhecimento entre América Latina e Estados Unidos. As representações latino-americanas selecionadas estavam vinculadas à própria perspectiva dos Estados Unidos em relação a América Latina como um território agrário, mestiço, pobre e atrasado. A partir dessa

¹⁰⁶Os motivos foram desde a mistura de ritmos, até a maneira como o povo argentino foi retratado.

¹⁰⁷LEITE, 2004, p.59.

¹⁰⁸ZAGNI, 2008, p.71-72.

¹⁰⁹MACEDO, 2014, p.17.

¹¹⁰Ibid., p. 52-53.

concepção a América Latina tornava-se valiosa, através da “possibilidade da extração de recursos minerais, da sua agricultura, na ignorância de seu povo que serve para o trabalho e para o entretenimento dos ‘verdadeiros americanos’”¹¹¹.

A ideia de América Latina também estava bastante atrelada à ideia de turismo, prazer e entretenimento, e isso se mostra bastante claro nos filmes, com a repetição de imagens relacionadas ao “paraíso tropical” e aos espetáculos, o que tornava até mesmo a própria América Latina como mais um produto a ser consumido pelos estadunidenses¹¹². Nesses *edens* tropicais, é possível desvencilhar-se das regras da sociedade civilizada, “encontrar um refúgio, um lugar onde se possa, temporariamente, dar vazão aos desejos e viver o proibido. A moral social não impera nesse tempo e espaço determinados”¹¹³.

A baiana estilizada de Carmen nos Estados Unidos foi constantemente reinventada, sendo acrescentados elementos característicos de outras culturas, o que não mais atendia às identificações do receptor do cinema brasileiro, ou seja, Carmen Miranda não eram mais um símbolo de identidade nacional. A ideia era de que a baiana exótica, produzida no Brasil, ao ser veiculada pela indústria cultural estadunidense, responderia às expectativas do imaginário *yankee* sobre a América Latina, e seria capaz de agradar o diversificado público latino-americano, através das identificações fragmentadas de suas personagens¹¹⁴. Como já foi comentado, essa estratégia não obteve o sucesso desejado.

As três primeiras comédias de Carmen Miranda em Hollywood envolviam uma história de amor mal resolvida entre um casal principal. Próximo a este havia outro casal, ou latino-americano ou multicultural, e o fato deste casal ter um estilo de vida diferente, caracterizado pelo desvio e até pela promiscuidade, fazia com que não detivessem uma posição de protagonista. Além disso, havia outra diferenciação entre os casais: o casal principal é a personificação do “Eu estadunidense”, racional, masculino; enquanto o casal latino-americano é o “Outro”, emocional, feminino¹¹⁵. Mas isso não quer dizer que não há simpatia e entendimento entre os casais. Como observa Leite, no final do filme *Aconteceu em Havana* (*Week-end in Havana*, 1941), por exemplo, ambos os casais aparecem unidos, “demonstrando que as diferenças de temperamento não impediram o nascimento uma grande amizade”¹¹⁶.

¹¹¹MACEDO, 2014, p. 65-66.

¹¹²Ibid., p. 110.

¹¹³GARCIA, 2004, p. 158-159.

¹¹⁴Ibid., p. 135.

¹¹⁵MACEDO, 2014, p.89-90.

¹¹⁶LEITE, 2004, p.60.

Garcia afirma que as imagens estereotipadas da indústria cultural estadunidense serviam como justificativa para a presença civilizatória nas regiões latino-americanas, e as características destas eram destacadas de forma depreciativa, com o objetivo de contrastar ao *american way of life*¹¹⁷, o que “advogava, em última instância, a subordinação da América Latina inferior à ‘superior’ nação norte-americana”¹¹⁸. A diferença, porém, era positiva, já que fundamentava a solidariedade hemisférica. A América Latina possuía uma rica natureza e era a terra dos prazeres e da impulsividade. Os Estados Unidos possuíam a civilização, e era onde se levava a sério o trabalho e a disciplina. Dessa maneira, um completa o outro.

No caso da representação das mulheres, Carmen é um exemplo da construção identitária em torno da mulher latino-americana, formada de modo exógeno. Ela era “a selvagem que arranhava homens civilizados maravilhados por sua sensualidade e exotismo”¹¹⁹. As mulheres latino-americanas, “tão exóticas quanto a própria ideia de América Latina”, poderiam satisfazer os desejos dos homens, que eram impróprios para as estadunidenses. Carmen era identificada enquanto objeto de desejo e fruição, sua latinidade definia-se principalmente por seu corpo e sua sensualidade¹²⁰. Porém, também havia em torno da figura de Carmen certa ambiguidade, como observa Garcia. Ela era impulsiva, descontrolada, uma “fera”, mas quando interpretava “uma canção sua feminilidade reaparece na graça das suas mãos dançando no ar, na brejeirice do seu gingado e nos seus olhos sedutores que hipnotizam a plateia”¹²¹. Para a brasileira, não eram oferecidos outros papéis que não o da “baiana”, e, além disso, a atriz teria que representá-lo também em sua vida pública. “O *star system* fazia de suas estrelas ficções tanto em cena como fora dela”, o que acabava legitimando as representações de latino-americanidade¹²².

¹¹⁷GARCIA, 2004, p. 175.

¹¹⁸Ibid., p. 178.

¹¹⁹ZAGNI, 2008, p. 77.

¹²⁰MACEDO, 2014, p.122-124.

¹²¹GARCIA, 2004, p. 156.

¹²²MACEDO, op. cit., p.101.

CAPÍTULO 2 – AS MULHERES DIANTE DA TELA DO CINEMA: A ESTADUNIDENSE E A LATINO-AMERICANA

Como explicado anteriormente, apesar da “impressão de realidade”, o cinema não traz imagens objetivas do “real”. O que ocorre é que são obras que contém significados, e estes constituem-se através dos criadores e desenvolvedores das produções cinematográficas, o que quer dizer que as imagens que passam na tela não são neutras. Analisar a questão da manipulação (consciente ou não), da parcialidade e da constituição ideológica das imagens cinematográficas requer entender, nesse caso, a linguagem, a produção e os recursos do cinema, principalmente do chamado cinema clássico hollywoodiano.

A Europa liderava o mercado mundial de produções cinematográficas até a ascensão econômica e cultural dos Estados Unidos após a Primeira Guerra Mundial. O cinema feito pelos estadunidenses não atraía apenas pela trama em si, mas também pelas “estrelas de cinema”. O sucesso também estava associado a outros elementos como uma nova linguagem cinematográfica, a fabricação de filmes e de artistas (através do chamado *star system*), entre outros, fez com que os Estados Unidos dominassem o mercado mundial¹²³. Desenvolve-se na terra do Tio Sam o chamado cinema clássico, que através da dominação do mercado cinematográfica internacional, tornou-se o exemplo preponderante nas formas de se fazer e de pensar o cinema.

Os filmes, principalmente os hollywoodianos, são espetáculos que fazem parte da cultura da mídia da nossa sociedade ocidental, como argumenta Kellner, que define, nesse sentido, os espetáculos como fenômenos “que representam os valores básicos da sociedade contemporânea, determinam o comportamento dos indivíduos e dramatizam suas controvérsias e lutas, tanto quanto seus modelos para a solução de conflitos”¹²⁴. O cinema de Hollywood tem sido um campo vasto para o espetáculo, trazendo um mundo de glamour, publicidade e moda, e representando os “deuses e deusas da vida cotidiana”, ou seja, as celebridades, que são produzidas e viram ícones da mídia. O culto à celebridade proporciona os padrões da moda, do visual e da personalidade, e assim a experiência e a vida cotidiana são moldadas e mediadas por esses (e muitos outros) espetáculos da cultura da mídia¹²⁵. Como vimos anteriormente, as mídias deram bastante enfoque nas mulheres e nas características

¹²³RODRIGUES, 2003, p. 3.

¹²⁴KELLNER, 2003, p.5.

¹²⁵KELLNER, 2003, p.6-7.

consideradas femininas, indicando a grande influência que a cultura do espetáculo exerceu sobre o “mundo” feminino.

É importante refletir sobre estes aspectos, não apenas para atentarmos para a capacidade de difusão de ideias do cinema, mas também para perceber que desde aquela época já havia o conhecimento sobre essa capacidade (como já tratamos anteriormente, sobre o uso do cinema para a aproximação interamericana). Além disso, o papel das celebridades é fundamental nesse contexto, influenciando comportamentos e práticas não somente através dos personagens na tela, mas também através da própria vida desses artistas. Não é a intenção trabalhar com este aspecto, mas é importante salientá-lo para conscientizar sobre a relevância das presenças de atrizes como Betty Grable, Alice Faye e Carmen Miranda nos filmes, enfatizando e difundindo ainda mais os padrões e valores construídos através de suas personagens.

A seguir, serão analisados os filmes propostos¹²⁶, cujos enredos trazem diferentes questões. Serão selecionadas e analisadas sequências que representam questões gerais que queremos evidenciar. Em *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*, Carmen Miranda não será analisada, apenas a personagem de Betty Grable, enfocando na sua independência e autonomia. As personagens de Alice Faye e de Carmen Miranda em *Uma Noite no Rio (That Night in Rio, 1941)* serão analisadas a partir das diferentes atitudes em relação a seus parceiros. No último filme, *Aconteceu em Havana (Week-end in Havana, 1941)*, as personagens das mesmas atrizes do filme anterior serão pensadas a partir dos diferentes tipos de envolvimento romântico.

Como foi mencionado anteriormente, esses três filmes são os principais que demonstram as ideias propagadas pela Política da Boa Vizinhança, já que referem-se mais diretamente às relações interamericanas. Além disso, são esses primeiros filmes de Carmen Miranda que estabelecem um modelo de latino-americanidade que se tornará uma constância nos filmes. É através dessa repetição que se perpetuará as ideias e estereótipos sobre a América Latina.

2.1 Uma abastada amazona vai à Argentina

Diego Quintana (Henry Stephenson) e seu filho Ricardo (Don Ameche) são argentinos criadores de cavalos, e vão para os Estados Unidos para fazer negócios. Na ida, Diego recebe uma carta de Binnie Crawford (Charlotte Greenwood), dizendo que estava interessada em

¹²⁶Os filmes foram acessados através do site *YouTube*.

comprar seus cavalos, e se enfurece ao ler o nome da remetente. Ele explica a seu filho que o irmão dela, Willis Crawford, o traiu a muito tempo, e por isso não tinha nenhum interesse em fazer negócios com os Crawford. Já nos Estados Unidos, a rica colecionadora de cavalos, Glenda Crawford (Betty Grable), filha de Willis e sobrinha de Binnie, em uma exibição de cavalos se interessa por um cavalo dos Quintana, e vai falar com Ricardo para tentar comprá-lo. Os dois combinam de fazer o negócio a noite, em um clube chamado *Westchester*. Além dos interesses pelos negócios, Glenda e Ricardo começam a se envolver em um romance. Quando Binnie aproxima-se deles e se apresenta, Ricardo entende com quem está fazendo negócios. Por isso, mente para elas, dizendo que o cavalo não poderia ser vendido. Porém, Glenda descobre que Ricardo o vendeu para outra pessoa, e fica inconformada com a situação.

Depois que os Quintana voltam para Argentina, Glenda decide viajar para o país sul-americano, junto de sua tia, alegando estar a procura de mais cavalos, mas desejando encontrar com Ricardo. Chegando na Argentina, Glenda é acompanhada por um guia de turismo um tanto quanto oportunista, Tito Acuna (Leonid Kinsky), que a leva a restaurantes e clubes, sendo que um deles, chamado *El Tigre*, tem como atração principal Carmen Miranda. Ali, ela encontra com Ricardo, e vai conversar com ele. Em um local reservado, Glenda em um primeiro momento diz que está tudo bem apesar do deslize de Ricardo, porém ao final lhe dá um tapa, mostrando que veio manifestar sua indignação. No outro dia acabam se acertando, quando ela vai até a estância da família Quintana. Binnie, junto com o guia Tito, também vão à estância e são expulsos por Diego Quintana, quando este descobre se tratar de uma Crawford. Quando ele encontra com Ricardo e Glenda, esta mente seu nome, sendo bem recebida pelo velho argentino.

Binnie e o guia participam de uma festa popular, com música, dança, e corrida de cavalos. Ricardo e Glenda admiram a festa, até que percebem que um dos cavalos que participa da corrida e das apostas é *Furioso*, o cavalo mais valioso dos Quintana, que a princípio participaria apenas de competições de salto, mas que demonstra um “talento” para correr. O jovem argentino vai tirar satisfação com *Casiano* (J. Carrol Naish), um dos *gauchos* trabalhadores da fazenda. Este afirma que *Furioso* serve para correr, que este é o verdadeiro dom do cavalo, e não para saltar como Diego Quintana tanto insistia. Glenda convence Ricardo a inscrever o animal em uma importante competição de corrida, para fazer o teimoso argentino mudar suas perspectivas. No final, foi o que acabou acontecendo, não apenas em

relação ao cavalo, mas também em relação aos antigos inimigos Crawford, formando uma nova amizade.

Glenda Crawford é uma estadunidense, rica, decidida e independente, controlando as situações conforme seu interesse. Se ela cobiçou algum cavalo, ela vai atrás para comprá-lo, e demonstra habilidade em negociar. Se ela sentiu-se traída ou lograda, não se submete a situação e busca de certo modo alguma vingança. Não se constrange em demonstrar sua sensualidade, dançando, rebolando e usando roupas com parte da barriga ou das pernas a mostra (tendo de certo modo alguma semelhança com as performances de Carmen Miranda). Possivelmente foi uma maneira de compensar as qualidades consideradas “masculinizadas” da personagem, algo parecido com a “estratégia do glamour”, mencionado anteriormente, para enfatizar as características femininas da personagem.

A primeira sequência analisada (*Serenata Tropical*, 1940, 00:06:05) é quando Glenda aparece pela primeira vez no filme, durante a exibição dos cavalos. Nos primeiros momentos, vemos em planos gerais um grande campo em que os cavalos desfilam; e demonstrando se tratar de um evento de classes mais abastadas, uma fileira de carros próxima ao campo e uma plateia de pessoas muito bem vestidas. Willis Crawford aparece em uma bancada com seu nome, acima do resto do público, juntamente com Binnie Crawford, indicando certa importância da família. Eles estão assistindo aos cavalos saltarem, e Glenda aproxima-se elegantemente vestida de amazona, juntando-se a eles para assistir a prova. Ricardo aparece em seu cavalo, fazendo a prova de saltos. “Maravilhoso!”¹²⁷, exclama Glenda, e sua tia pergunta: “o homem ou o animal?”. O cavalo dá mais um salto, e a moça diz, entusiasmada: “é lindo!”. Seu pai pede se ela está pensando em comprar o animal, e Glenda diz que não, afinal já tem doze. “Disse isso quando tinha onze”, diz sua irônica tia.

A exultante jovem estadunidense sai rapidamente do local onde está o público. Em seguida, encontra-se com Ricardo, que havia montando o cavalo que ela havia admirado, e o parabeniza, e os dois começam a negociar. Glenda pergunta o valor, e Ricardo responde que seria dez mil, mas já que o cavalo foi o vencedor, ficaria por vinte mil. A estadunidense diz que pagaria cinco mil. Ricardo tenta negociar por quinze e depois por dez, mas Glenda continua firme na sua proposta. O galanteador argentino admite que ela sabe barganhar. “Mas, se quiser jantar comigo...”, ele propõe. “Eu sinto muito, mas eu tenho um compromisso para jantar no *Westchester*”, ela responde. Ricardo propõe um martíni antes do jantar, e Glenda responde sorridente “ótimo, nove horas no *Westchester*”, indo embora em seguida. Um

¹²⁷Como o filme estava dublado, as falas foram transcritas através da escuta.

homem vestido de *gaucho*, que trabalha para a família Quintana, aproxima-se de Ricardo e fala que pode vender o cavalo por uma fortuna. “Eu já o vendi, *Esteban*, por cinco mil dólares... E um martini” responde o argentino, sorrindo.

A próxima sequência (*Serenata Tropical*, 1940, 00:38:05) é quando Glenda encontra Ricardo na Argentina, no clube *El Tigre*. Ela o avista, e diz para o guia que a acompanha: “com licença, eu tenho de falar com um cavalheiro sobre cavalos”, e aproxima-se de Ricardo, que fica bastante surpreso, mas alegre. Glenda mente que ganhou um cruzeiro, mas disse também, em um tom sutilmente irônico, que estava à procura de cavalos, já que não estava indo muito bem em Nova Iorque. Ricardo diz que sente muito por ela não poder ficar com o cavalo, e a estadunidense pede para ele não ligar para isso. Depois de conversarem mais um pouco, o argentino fala que a orquestra tocando ao fundo estava atrapalhando o entendimento do que Glenda dizia, e a leva para um lugar reservado. O guia turístico, observando a ação dos dois, pergunta para o garçom onde o casal estava indo, que responde, com certa malícia: “para mim não há mistério nenhum, sei onde vai dar aquela escada”.

O local era um pouco mais escuro, com algumas poltronas, plantas decorativas e uma vista para um rio. Glenda senta-se na poltrona dupla, e Ricardo senta em seguida a seu lado, comentando “parece até *Westchester*, não?”. Eles juntam as mãos, e ela comenta “só que *Binnie* não virá nos interromper”. Ricardo complementa: “e eu não vou ter de pegar um avião”. “E nem há mal-entendidos sobre cavalos” fala a estadunidense, sendo novamente um pouco irônica. Depois de conversarem mais um pouco, Glenda pergunta se ele anda pensando nela. Porém, depois de trocarem palavras amorosas, quando estão prestes a se beijar, a moça dá um tapa no rosto do argentino. Eles levantam, e ele questiona, indignado, por que ela havia feito isso. “Foi o que vim fazer aqui”, ela responde, indo rapidamente em direção a saída.

Essas sequências são significativas, pois demonstram bem como Glenda não se coloca em uma posição passiva durante a narrativa, mas sim como sujeito ativo, tomando suas próprias decisões, sem depender tão diretamente de uma figura masculina (apesar de que sua decisão de viajar para a Argentina tenha sido motivada pelo desejo de encontrar com Ricardo). Ela manifesta interesse em envolver-se em um romance, mas seus interesses não estão limitados apenas a isso, mostrando-se dedicada a seu *hobby*: colecionar cavalos de raça e praticar hipismo.

As características de agência da personagem poderia ter um certo limite, já que a estadunidense acaba perdoando o argentino, porém, dentro do relacionamento dos dois ela demonstra ter ideias próprias e ser influente, já que foi a responsável por convencer Ricardo a

ir contra seu pai e inscrever o cavalo saltador *Furioso* em uma corrida, contrastando com as próximas personagens estadunidenses que veremos a seguir.

2.2 A refinada estadunidense e a brasileira temperamental

Uma Noite no Rio (*That Night in Rio*, 1941) se passa no Rio de Janeiro, onde Larry Martin (Don Ameche), estadunidense, e Carmen (Carmen Miranda), brasileira, são um casal de artistas que se apresentam no Cassino Samba. Uma das especialidades do ator é fazer uma performance imitando o rico barão Manuel Duarte (Don Ameche), com quem é extremamente parecido. O barão é um brasileiro dono de uma companhia de aviação, e é casado com a baronesa Cecilia (Alice Faye), uma estadunidense.

Ambos os casais estão no cassino, ocasião em que começam as confusões ocasionadas pela semelhança física entre os dois. A ciumenta Carmen flagra o barão Duarte cortejando uma dançarina no camarim, e pensando ser Larry, chama a atenção para o fato. Ele desfaz o mal-entendido, e começa a flertar com ela também. Ela é simpática, mas não corresponde os desejos do barão. Nas mesas perto do bar, Larry e Cecilia se encontram. Ela, sendo uma mulher solitária que não tem a atenção do marido, interessa-se pelo ator quando este imita o barão a cortejando. Porém, é uma mulher séria, “de respeito”, e não cai na tentação de trair seu marido.

Manuel Duarte está com sérios problemas financeiros, e rapidamente viaja para Buenos Aires para tentar conseguir um empréstimo. Os dois sócios do barão, Arthur Penna (S.Z. Sakall) e Felicio Salles (Curt Bois), contratam o ator Larry para se passar pelo barão, despistando assim perigosas desconfianças que poderiam surgir por parte de homens como o banqueiro Machado (J. Carrol Naish). Larry deveria fingir ser o barão durante todo aquele dia, na bolsa de valores e na festa que iria acontecer à noite na casa de Manuel, já que este voltaria de manhã no outro dia. Interessado pela baronesa, o ator aproveita a situação para se envolver com ela, dando um luxuoso colar de presente, tomando-a nos braços e a beijando. Cecilia parece se sentir contrariada com a situação, pois sabe que não é o verdadeiro Manuel (os dois sócios haviam contado para ela o papel que Larry estava representando, sem que este soubesse), e não quer trair o seu marido. Porém, também se interessa por esse “novo” e romântico barão, já que estava se sentindo, de certo modo, desejada pelo homem que ama.

À noite, Carmen está furiosa esperando por Larry, que usou como desculpa estar com laringite. Ciumenta e impulsiva, a cantora diz ter certeza que ele está com outra mulher.

Querendo se vingar, dirige-se a casa do barão Duarte, descobre o disfarce de Larry, e acaba perdoando-o.

Nesse momento, está acontecendo a festa na casa de Manuel, e Cecilia aproveita para dançar e apreciar seu “novo” marido. Porém, no meio da festa o verdadeiro barão chega, e foi preciso trocar os dois de lugar (apesar de alguns contratemplos). Larry assim deixa de ser Manuel, informação que Cecilia não recebe, e o barão, enciumado, aproveita da situação para entender melhor o que sua esposa sente pelo cantor estadunidense.

As duas personagens femininas, Carmen e Cecilia, têm semelhanças e diferenças em seus comportamentos e personalidades. Ambas estão insatisfeitas com seus relacionamentos, mas por motivos bastante diferentes. A cantora brasileira tem um ciúme desproporcional e o expressa de forma impulsiva, irracional e até agressiva (o que contrasta com a feminilidade e graciosidade de suas danças). Joga o sapato ou a bolsa na cabeça de Larry, o arranha. Nas suas crises de ciúmes, fala sem parar, esbraveja, joga os objetos no chão. Porém, logo se amansa através de estratégias utilizadas por Larry, como presentes e demonstrações de afeto, fazendo com que Carmen reconheça seu “erro” e que foi uma “garota má”.

Cecilia teria muitos motivos para mostrar-se enciumada, já que os casos extraconjugais de Manuel são publicamente conhecidos¹²⁸. Porém, ela demonstra ser mais “civilizada”, não faz escândalos e demonstra uma melancolia de forma contida e conformada, apesar de que, ao longo do filme, percebemos seu desejo de ser amada por Manuel.

O interesse de Cecilia por Larry deveu-se porque ele se parecia com seu marido, e fazia com que ela fantasiasse com um barão romântico e atencioso, mas não tinha a pretensão de trair seu marido, apesar deste traí-la constantemente. Como uma boa esposa, ela soube esperar, paciente e respeitosamente. Aliás, o fato do barão ser “mulherengo” e trair constantemente Cecilia, e ter fama de “ter jeito” com as mulheres, não se mostra como algo negativo, não é “castigado” por isso, como uma mulher seria nesse caso (como vimos anteriormente, por ser subversiva à ordem patriarcal). Ao invés disso, no final ele ganha a chance de ser feliz com sua esposa.

Uma das sequências analisadas (*Uma Noite no Rio*, 1941, 00:45:23) é quando Carmen vai vingar-se de Larry indo ao encontro do barão. Ela está esperando na biblioteca (um lugar reservado para receber as amantes do barão), Larry (disfarçado do barão) entra e leva um susto, pois não sabia que sua companheira estaria ali. “É muita surpresa me ver aqui,

¹²⁸Na performance de Larry imitando Manuel, ele representa o barão rodeado de mulheres em seu escritório, apresentando isso como se fosse mais importante do que os próprios negócios.

barão?”¹²⁹, pergunta ela com um largo sorriso. Ele a cumprimenta, continuando a interpretar Manuel, diz que não pretendia vê-la em tais circunstâncias, já que imaginava que ela era apaixonada pelo ator Larry (ele mesmo, no caso), e completa dizendo “não posso dizer que a culpo. Ele é tão bonito, tão charmoso...”. “Tão burro, porco e sujo”, ela completa. Larry então diz que se uma mulher fala assim com tanta raiva de um homem, é porque ela o ama. “Bem, eu estou aqui, não?”, piscando para ele, que se vê obrigado a ceder e lhe dá um “selinho”. Mas no mesmo instante, tenta mais um pouco convencê-la de que ela é apaixonada apenas por Larry (o que implicaria também que ela não deveria estar ali). Carmen afirma, brava, que o companheiro é um traidor, e vai se sentar no sofá. Larry a acompanha, insistindo na ideia de que ela está na verdade pensando no namorado, e diz que não ficou ofendido, que gosta de ver uma mulher apaixonada por um homem. “Apaixonada?”, ela questiona um pouco irritada, e continua “eu odeio ele. Eu não vim aqui falar nesse (incompreensível), eu vim aqui falar de você”, aproximando-se do suposto barão, que diz que ficou muito feliz em ouvir isso. Após alguns instantes, quando ele a abraça por trás e fala que ela é maravilhosa, que a ama, que jamais conheceu alguém assim, e que ela tinha razão em relação a Larry, Carmen escuta atentamente. Porém, quando olha para baixo observa que a mão dele tinha um arranhão. Na noite anterior, ela havia arranhado Larry em uma crise de ciúmes, e logo percebe se tratar não de Manuel, mas de seu companheiro, e decide fazer o que realmente pretendia antes: vingar-se. Ela vira para Larry, e pergunta: “mas por que falar dele quando estamos nós dois tão juntinhos?”, e logo em seguida, pede para ele a beijar. Larry diz então para ela fechar os olhos que seria beijada como nunca havia sido antes, levanta o braço, como se fosse dar um tapa em Carmen¹³⁰, que rapidamente declara que todo esse tempo sabia quem ele era, e o casal começa a discutir. Carmen questiona se a imitação que Larry estava fazendo do barão seria para a esposa deste. “Ora, francamente, mas que pergunta. Falar assim sobre uma dama tão delicada! Você devia até ficar envergonhada. Essa é a minha recompensa. Estou aqui quebrando as costas nesse fingimento tentando fazer um dinheiro extra pra comprar um casaco de pele pra você, e você...”. Nesse momento, ele é interrompido por Carmen, que exclama “pra mim?”, mudando completamente sua atitude frente a situação, mostrando-se surpresa e animada. “Amansada”, a cantora pede desculpas para o namorado, pegando em sua mão e pedindo se ele a perdoava. “Eu juro que vou ser tão boazinha!”, ela promete, e no final, os dois se beijam.

¹²⁹Como o filme estava dublado, as falas foram transcritas através da escuta.

¹³⁰Como observa Macedo, a violência aparece aqui como uma prática comum, talvez por simplesmente ser mulher, ou por ser uma mulher latino-americana, constantemente equiparada aos animais (MACEDO, 2014, p. 194).

Carmen é representada como ciumenta e impulsiva, não raciocinando sobre a ideia de vingança contra Larry. Outra característica da personagem é a maneira que é tranquilizada por seu namorado: através de presentes. Nesse caso, ele argumenta que estava ali para conseguir dinheiro suficiente para comprar-lhe um casaco de pele, fazendo com que ela mudasse completamente, tornando-se dócil e feminina mais uma vez, além de reconhecer seus “erros”, prometendo que irá se comportar.

Na próxima sequência (*Uma Noite no Rio*, 1941, 01:05:03), é a vez de Cecilia lidar com a troca dos dois sócios. A festa terminou e a baronesa já está em seu quarto. Ela ainda não sabe que seu marido regressou e que Larry não está mais no lugar dele. Manuel decide aproveitar da situação. Ele bate na porta, e Cecilia, claramente incomodada, vai atendê-lo. “Pode me dizer o que está fazendo aqui?”, ela pergunta, tentando fechar a porta em seguida, mas é segurada pelo braço por Manuel, que tenta seduzi-la, e quando tenta beijá-la, ela vira o rosto, séria. “Alguns instantes atrás você estava tão doce, tão feminina”, diz o barão, fingindo ser o ator não entendendo o porquê da rejeição da moça. Firme, ela diz para ele parar de fingir, que na festa ele era seu marido, mas que agora era apenas o sr. Martin. Manuel diz que se ela sabia quem ele era, então os sinais de afeto eram para ele (no caso, para Larry). “Fazia parte da cena, boa noite”, ela tenta voltar para o quarto, mas ele a impede, dizendo que ela não pensou no seu marido naquela noite, que sentiu isso quando a beijou, e quando dançaram. “O brilho nos seus olhos não eram para ele, Cecilia, era só para mim”, ele fala, segurando a baronesa pelos ombros, que o olha atentamente. Quando Manuel tenta beijá-la, ela esquiva-se, e, pensativa, diz que ele falou igual a seu marido, “parece até que assimilou o jeito dele, o sentimento, o coração...”. O barão, tentando disfarçar, argumenta que teve que estudar muito bem a personalidade de Manuel. Cecilia então sorri, já que percebeu quem realmente estava a sua frente, vai até a vitrola, pega um disco de vinil e coloca na máquina. “Cante para mim, por favor”, ela pede. O barão, desajeitado, diz que não conseguirá, que não está inspirado. Cecilia levanta e dá boa noite, mas quando está prestes a entrar no quarto, chama por ele. “Larry, você tinha razão, querido, não podemos ficar nos enganando”, o barão fica incomodado, e ela continua, abraçando-o, “não aguento mais lutar contra você, Larry. Eu não tenho tanta força”. Ele afasta os braços da moça, diz que ela devia ter, corrigindo-se logo em seguida, dizendo que ela deve ter certeza do que está falando. Cecilia afirma que nunca teve mais certeza, e abraçando-o novamente, diz que o ama. Ela o beija e pede que diga que a ama também. Manuel diz que a ama, contrariado. A baronesa o beija novamente, afasta-se e, com um largo sorriso, diz: “até amanhã querido Larry”, entra no quarto e ri, satisfeita. Do lado de fora,

Manuel fica bastante incomodado e nervoso com a situação, já que imagina que sua esposa flertou com Larry. Nas cenas seguintes, o barão, já no escritório conversa com seus sócios, e percebe que Cecilia sabia que na noite anterior não era Larry, mas ele mesmo. Resolve por isso fazer um esquema para entreter-se com a situação, fazendo com que ela “descobrisse” que seu marido havia chegado de manhã, e não na noite anterior. Cecilia fica extremamente arrependida com o que aconteceu a noite, imaginando ter se envolvido com outro homem. No final, tudo se resolve e o casal finalmente consegue ser feliz.

Cecilia mostra-se como uma esposa solitária, que ama seu marido e que não é correspondida por este. Porém, mantém-se comportada, não discute por causa de ciúmes e não trai, de verdade, seu marido. Durante o tempo em que Larry estava fingindo ser o barão, Cecilia sabia disso e usufruiu dos momentos com ele, não para trair Manuel, mas sim para fantasiar sobre um barão que a desejasse e fosse romântico com ela. O início dessa sequência mostra quando o “sonho” acabou, e Cecilia tem consciência disso. Por isso, recusa as investidas do suposto Larry, mas quando percebe que é seu marido, aproveita da situação não apenas para vingar-se, mas principalmente para envolver-se romanticamente com Manuel (apesar dele estar fingindo ser Larry).

2.3 Maneiras diferentes de amar

Jay Williams (John Payne) é um sério e responsável executivo que trabalha em uma companhia de navegação, e é incumbido de resolver a situação dos passageiros de um navio que encalhou na costa da Flórida. Ele deveria convencer os passageiros a assinarem um termo que eximiria a culpa da companhia (para evitar problemas com indenizações), oferecendo em troca outra passagem para outro navio. Todos assinaram, menos uma passageira. Ele vai ao encontro dela em sua cabine, e assim conhece Nan Spencer (Alice Faye). Ela é uma vendedora das lojas *Macy's*, que economiza por anos para fazer o tão sonhado Cruzeiro, e mostra-se bastante aborrecida com a situação, já que não teria como ir à outra viagem por causa de seu tempo curto de férias, e por isso recusa-se a assinar o documento. Eles fazem um acordo, e Jay leva Nan a Havana, para que ela pudesse se divertir e dar sua assinatura assim que ficasse satisfeita.

Na capital cubana, Nan Spencer recebe a suíte presidencial do hotel e é levada a bares e cassinos¹³¹. A presença de Jay importuna a moça, e logo percebemos o mais profundo desejo de Nan: encontrar um relacionamento amoroso em terras tropicais, que proporcionavam romance, prazer e entretenimento para os turistas estadunidenses.

A sonhadora e romântica vendedora estadunidense desvencilha-se do executivo, e caminha pelo cassino, observando os casais, e esperando que algo especial aconteça. Em um recanto mais isolado, rodeado de uma natureza considerada tropical, ela conhece Monte Blanca (Cesar Romero), um galanteador trapaceiro que recebe a equivocada informação de que Nan é uma rica estadunidense. Por isso aproxima-se dela para tentar tirar proveito da situação, e quitar sua dívida decorrente de seu vício em jogos. Nan começa então a sair com o rapaz, que entra em acordo com Jay quando descobre que ela é apenas uma vendedora. Monte deveria divertir Nan, e Jay pagaria suas dívidas.

Havia um empecilho que poderia estragar os planos dos dois, que era a ciumenta namorada de Monte, Rosita Rivas (Carmen Miranda), uma artista cubana que se apresenta nos cassinos e clubes. Na primeira cena em que a vemos em ação, Rosita, furiosa, vai ao encontro de Monte, discutindo sobre quem é a loira com quem ele está saindo, além de questionar onde estava o dinheiro dela (já que Monte era seu empresário, e “cuidava” dos negócios da cantora). Depois de discutirem por um tempo, Monte demonstra que sabe como acalmar a “fera”: através da sedução e do estímulo sexual. Depois que ele a abraça, a beija e profere palavras sedutoras, Rosita esquece os problemas, e mostra-se “amansada”.

Por isso, Jay tem que evitar que ela veja Monte e Nan juntos, uma empreitada que, apesar do esforço do executivo, acaba não tendo sucesso. Porém, no final os dois estadunidenses acabam se tornando íntimos, Jay deixa a extrema seriedade de lado e aprende a se desinibir, e Nan encontra o tão desejado romance.

Mais uma vez, a estadunidense contém características que agradam ao público masculino estadunidense, no que se refere a um relacionamento mais sério. Nan tem maneiras mais “civilizadas” e educadas, e mesmo quando irritada e chateada com Jay, mantém a compostura e não se torna agressiva (com exceção de um tapa que deu em Monte). Apesar das atitudes de Jay, ela também acaba perdendo-o, mostrando que não se rebela contra as ações masculinas. Ela tem uma sensualidade e um prazer em se divertir, mas não de uma maneira exagerada. Além disso, Nan é considerada também trabalhadora e esforçada por ter

¹³¹Jay leva Nan para conhecer os canaviais de açúcar, principal produto de exportação do país, fazendo assim uma propaganda não só do açúcar, mas também das relações comerciais para o público estadunidense que assistia ao filme.

economizado tanto, mostrando foco e objetividade, e mostra certa independência e organização financeira, características opostas das de Rosita, que é explorada pelo namorado (e também seu empresário), que fica com todo seu dinheiro. A cubana de Carmen é representada (novamente) como impulsiva, que não consegue controlar seus ciúmes, e comete atos considerados “selvagens”. Não apenas quando está discutindo fervorosamente com Monte, mas também em situações que envolvem sua sexualidade.

A primeira sequência analisada reproduz a ideia de incompetência e de uma sexualidade desenfreada é quando Carmen e Jay vão para uma casa afastada chamada *Arbolado's*, como estratégia do executivo para afastá-los de Nan e Monte. A princípio aparentando ser apenas um restaurante, o *Arbolado's* proporcionava diversos quartos para os casais que desejavam ter mais intimidade¹³². Rosita está à espera de Jay em um desses quartos, tentando abrir uma garrafa de *champagne*. Depois de conversarem um pouco sobre o local e Rosita mostrar a varanda com a vista para a natureza tropical, ela pergunta ao estadunidense qual empresário ele conseguiu. Jay responde como se estivesse em uma entrevista de emprego: “Bem, sou seu novo empresário. Antes que fale, saiba que nunca empresariei artistas. Mas tenho muita experiência em gerenciamento”¹³³. Rosita começa a olhá-lo com malícia, e ele continua: “Cuidarei bem dos seus negócios. Digo-lhe que sou um ótimo homem de negócios”. A cantora diz para ele esquecer os negócios, começa a elogiá-lo (dizendo que ele é bonito e forte) e aproxima-se dele, deixando-o sem jeito. Então, pede a Jay que a beije. Este, conformado, mas envergonhado, diz “acho melhor nós selarmos nosso acordo”, e lhe dá um “selinho”. Rosita empolga-se, e afirma que ele vai ser um ótimo empresário. Ao longo da cena, Jay tenta enrolar ao máximo a cantora, evitando o contato íntimo que ela tanto demonstrava desejar. Quando disse que pediria o jantar (mesmo que Rosita achasse cedo para isso), o esforçado executivo avistou Nan e Monte subindo as escadas, e indo para o quarto ao lado, tendo assim mais um problema para resolver naquela situação.

Sentados na poltrona do quarto, Jay tenta falar sobre negócios com Rosita. Pergunta a ela que tipo de contrato tinha com Monte, e ela responde que “era um contrato verbal. Mas eu rasguei”. Ele pergunta quanto era a comissão. “Comissão? Ele ficava com tudo.”, ela responde. Depois da conversa sobre negócios e do pedido de Rosita para que Jay retirasse os óculos (já que ela não o gostou assim), ela inclina-se em direção a ele e pede que a beije. O

¹³²Fica implícito também que era um local de prostituição, principalmente por causa da fala de Arbolado, dono do local, quando Jay diz que procura uma moça: “Tenho uma ruiva. Estaria aqui em 10 minutos”. Jay desfaz o engano dizendo que procura a srta. Rivas.

¹³³Como o filme estava legendado, as falas foram transcritas através das legendas.

estadunidense tenta argumentar, dizendo que negócios desse tipo funcionam melhor se cliente e agente ficarem distantes, o que a deixa contrariada. “Não gosta de me empresariar. Vou voltar para Monte”. Ele tenta contornar a situação, e afirma que adora a empresariar. “Então, mostre”, exclama brava, Rosita. Jay dá um “selinho”, e ela, decepcionada, afirma que com certeza vai voltar a seu antigo agente. Um pouco impaciente, ele a agarra e dá um longo beijo, e depois pergunta: “Agora posso empresariá-la?”. Rosita fica empolgada. Agora sim se satisfaz com seu novo empresário.

Essa sequência é um exemplo da representação de uma sexualidade exacerbada da cantora cubana. Os envolvimento que ela procura não são de um estilo romanesco (como seria de se esperar de uma estadunidense), mas sim através puramente de um “instinto” sexual intenso, interferindo e até mesmo sendo fundamental para as decisões envolvendo sua carreira. Levando em conta que o Caribe era um local muito frequentado por turistas estadunidenses, e principalmente homens procurando belas latino-americanas para se divertirem, não é por nada que a cantora cubana interpretada por Carmen Miranda foi representada como sexualmente desinibida e acessível aos desejos masculinos (mas evidentemente não para um relacionamento sério).

O momento a sós de Rosita e Jay logo termina, quando ela descobre que Monte está ao quarto ao lado com a loira estadunidense. As duas descobrem o esquema dos dois, e Nan acaba indo embora. Jay a segue pela estrada de chão que leva até ao *Arbolado's*. Esta é a próxima sequência a ser analisada (*Aconteceu em Havana*, 1941, 00:54:52).

Nan vai andando pela estrada escura rodeada por árvores e flores, e Jay chega com o carro, chamando-a. Ele sai do carro que fica no meio da estrada e aproxima-se dela, pedindo para que ela escute. Ela, brava, pede pra não segui-la. Enquanto discutem, Nan avista um carro vindo, agarra Jay e se joga para o lado. O carro que Jay estava dirigindo é arremessado e tomba do lado da estrada. Enquanto Jay olha o estrago do carro, Nan foca sua preocupação em suas meias-calças rasgadas. “Devia ter deixado atropelá-lo. Minha meia...”. Depois de discutirem sobre isso, Jay diz “Vamos voltar juntos, goste ou não goste”. Enquanto vão andando pela estrada, ele pede desculpas pelo que aconteceu. “A primeira vez que receberam para me beijar”, ela responde e Jay tenta explicar que fez isso porque ela se divertia com Monte, lamentando novamente o ocorrido. Nan para algumas vezes depois de dar alguns passos por causa da dor nos pés, ajeitando os sapatos. Jay a segura para ajudar, e percebe-se que o clima entre os dois vai mudando aos poucos. Ela pergunta quantos quilômetros para chegarem a cidade, e ele responde “uns 28 quilômetros”. Mais uns passos, e Nan para

novamente, dizendo que precisa sentar. Os dois saem da estrada e vão a um recanto cercado por uma natureza considerada tropical, com uma pedra no centro e o mar com as ondas batendo ao fundo. Nan senta na pedra e reclama que seus pés vão estar gastos se andar tanto, e Jay diz “não deixaria que machucasse suas belas pernas”. Ela o olha um pouco surpresa, e depois dá um sorriso sutil. Ele senta ao seu lado, e desabafa que estragou as férias de Nan, mas que se esforçou ao máximo. “Também acho. Nunca vi ninguém dar tanto duro para se divertir (...) Não sabe como se divertir”, ela diz. Jay concorda, mas afirma que não é um caso perdido, e que quer aprender. Os dois estão cada vez mais próximos. Nan sente uma dor nas costas, e Jay, como bom cavalheiro, tira seu casaco e coloca atrás da moça, para que ela fique confortável. Porém, ela sem querer quebra os óculos que estavam no bolso, e acha bastante graça da situação, comentando que sem os óculos ele até parece uma pessoa legal. “Parece que tenho de escolher entre ser legal e poder ser a correspondência”, ele brinca. Nan questiona um pouco irônica que é difícil chegar uma carta para ele no lugar onde estão. A câmera dá um *close* nos rostos dos dois, mostrando maior intimidade, e Jay comenta: “já que falou, estamos meio isolados de tudo. Isso não a deixa nervosa?”. Nan diz que não, e pede por que. Jay então diz que tudo pode acontecer, e dá um breve beijo na moça, que reclama, decepcionada: “foi bem típico: breve, frio, tipicamente comercial. E, se não estivessem quebrados, estaria de óculos”. O executivo prontamente afirma que “a última mulher que zombou dele quase foi decapitada”¹³⁴, joga os óculos no chão, toma Nan nos braços e lhe dá um longo beijo apaixonado. Em seguida, os dois aparecem deitados sob a palha pegando carona em uma carroça, cantando uma romântica canção.

O contraste entre a fogosa Rosita e a romântica Nan Spencer em relação aos relacionamentos amorosos é bastante evidente, já que cada uma tem um interesse diferente. A estadunidense sonha em envolver-se romanticamente com alguém interessante, que a divirta e a deixe apaixonada. Isso é evidente quando, no cassino, observa os casais com um olhar de desejo e com certa melancolia. Além disso, as duas conduzem suas sexualidades de maneira diferente, já que, apesar de Nan desejar se relacionar com um homem, ela faz isso de maneira bem mais recatada, e o aspecto romântico da relação é mais importante para ela do que o sexual, que apenas fica implícito. Na sequência que ela se envolve com Jay, o seu flerte é bastante diferente de Rosita, que é bastante direta e age explicitamente para conseguir um envolvimento físico com o executivo. A estadunidense não é representada como extravagante,

¹³⁴Não posso deixar de comentar que essa exclamação de Jay deu-me certo calafrio, confirmando mais uma vez a normalidade da violência contra a mulher, principalmente a latino-americana.

mas sim com um charme e sensualidade moderados, não tomando a iniciativa, mas sutilmente mostrando seu interesse e esperando a ação do homem.

2.4 O que há entre a estadunidense e a latino-americana?

Através da análise dos filmes, e de sequências representativas das características das personagens, percebe-se a grande diferença entre as construções das personagens latino-americanas e das estadunidenses. As representações das mulheres estadunidenses contém aquela contradição comentada anteriormente. Ao mesmo tempo que são independentes e com certa autonomia, ainda estão “presas” nas percepções de feminilidade do contexto patriarcal e do cinema clássico hollywoodiano daquele período: seguem um determinado padrão de beleza e de comportamentos (que não subvertem o sistema), e no final as suas vidas se resolvem, através de um bem sucedido relacionamento amoroso.

Nesse caso, também há outro motivo pelo qual a (limitada) autonomia das mulheres *yankees* é tolerada pelas normas patriarcais que regiam o pensamento hollywoodiano. Deve ser levado em conta que suas presenças contrastam com o “outro” exótico, atrasado, irracional, hipersexualizado e selvagem latino-americano.

A personagem Glenda no primeiro filme, *Serenata Tropical* (1940), é a que mais foge do padrão de mulher submissa e totalmente dependente de alguma figura masculina. Porém, existe sim algum tipo de dependência que fica implícita, já que ela não trabalha e sua fortuna provém de seu pai. Apesar disso, suas atitudes de autonomia e competência ficam bastante evidentes, e não causam problemas já que contrastam com o “mundo” do seu par romântico, um argentino. Glenda não está representando apenas uma jovem rica, mas também é a principal personagem representando os Estados Unidos, o que não acontece com as duas outras estadunidenses, que têm como função o contraste com a mulher latino-americana, deixando a representação dos Estados Unidos para outros personagens, interpretados por homens.

Apesar disso, todas as estadunidenses, em maior ou menos grau, seguem os padrões *yankees* que a OCIAA pretendia propagar, pois em comparação a seus pares latino-americanos (Glenda em relação a Ricardo, Cecilia em relação à Carmen, e Nan em relação à Rosita), elas demonstram maior “civilidade”, racionalidade e competência em gerir não apenas negócios, mas principalmente seus relacionamentos. Esses aspectos entram de certa forma na questão da domesticidade e do casamento para as estadunidenses, já que elas são

representadas através dessas e de outras características (não são impulsivas ou agressivas, são atenciosas e românticas com seus parceiros, são fiéis, etc.) como pares desejáveis para um relacionamento mais sério.

Nos dois últimos filmes, as personagens interpretadas por Alice Faye diferem das personagens de Carmen Miranda, demonstrando comportamentos e valores muitas vezes opostos. Cecilia Duarte e Nan Spencer têm suas sensualidades que respeitam certa limitação: nem menos para deixarem de serem delicadas e “femininas”, nem mais para tornarem-se figuras eróticas. No caso de Glenda, esta se aproxima um pouco da sensualidade expressada pelas personagens de Carmen, com roupas que aparecem a barriga ou as pernas, e rebolando nas suas performances de dança. Como apontado anteriormente isso possivelmente seja uma maneira de “compensar” os comportamentos que poderiam ser considerados mais “masculinos” por parte da personagem. Mas de qualquer maneira, uma semelhança entre todas as personagens é que elas seguem padrões de beleza instituídos pela cultura de massas (que, como vimos, difundia a padronização da mulher), servindo assim para a satisfação do “olhar” masculino. Obviamente, havia diferenças entre as personagens nessa questão, principalmente em relação às vestimentas: Nan e Cecilia usam roupas elegantes, que as deixam sensuais, mas sem exageros; Glenda usa roupas no mesmo estilo, mas também varia, utilizando um traje de amazona e também vestidos um pouco mais ousados; as latino-americanas de Carmen vestem roupas exóticas, mostrando algumas partes do corpo que as estadunidenses na maioria das vezes não mostram, e utilizam diversos acessórios extravagantes, como colares e turbantes, mesmo quando não estão no palco.

As personagens Cecilia e Nan manifestam certa independência, autonomia e sexualidade, mas que não chegam a ir contra o sistema patriarcal, de controle e padronização da feminilidade das mulheres estadunidenses. A vendedora demonstra ter um pouco mais de autonomia em relação à baronesa, já que, por exemplo, conseguiu através do esforço de seu trabalho economizar o suficiente para realizar seu tão sonhado cruzeiro. Apesar disso, seu maior desejo é encontrar um envolvimento amoroso, não no sentido sexual, mas sim em um sentido mais romântico, estando assim dentro dos padrões aceitos pelo cinema hollywoodiano. A baronesa também é romântica, e demonstra amar e respeitar o marido, e apesar deste a trair constantemente, ela não provoca problemas com demonstrações enfáticas de ciúmes ou com vinganças (traindo-o, por exemplo). Ela apenas sonha em ser amada pelo marido, algo que faz parte do papel de “boa esposa”.

Portanto, o papel de “mocinha” pertencia, via de regra, às atrizes estadunidenses, loiras e de olhos azuis. Para elas, o amor se concretizava. Para Carmen seus relacionamentos “envolviam grandes fiascos e homens do tipo pilantra”¹³⁵. As personagens de Carmen não traziam como uma das principais características o romantismo, e seus interesses materiais e sexuais sobrepujavam-se aos interesses românticos. Além disso, sua sensualidade se manifestava de maneira mais sexual e erótica¹³⁶. Essa concepção da latino-americana pode ser pensada como um juízo moralista em relação a esse modelo de mulher, já que, apesar de Carmen Miranda ser a artista mais bem paga naquele momento, era representada como a alteridade em relação à identidade nacional estadunidense. Porém, não era a alteridade inimiga (como no caso dos alemães, por exemplo), mas sim caracterizada pela diversão e pela inferioridade em termos morais.

Contudo, não quer dizer que Carmen era considerada subversiva pelos moldes do cinema clássico, que como vimos anteriormente, “punia” a personagem feminina que fugia de determinados padrões, impedindo-a de ter um final feliz. Muitas atitudes e características consideradas imorais para uma *yankee* são permitidas a Carmen pela sua posição de latino-americana (o que não significa que elas “mereçam” os mesmos destinos no final, já que moralmente as personagens são diferentes). Ela é acessível para o divertimento estadunidense (principalmente sexual), e está perfeitamente no papel que se espera dela. Isso coincidia com a percepção dos Estados Unidos sobre a ideia de turismo e entretenimento ligados a América Latina, e coincidia também sobre a ideia de complementaridade entre as duas Américas: a estadunidense deve ser dessa maneira, e a latino-americana, dessa outra, e isso era desejável, já que assim se completavam e serviam a distintos interesses. Todas estavam sendo usufruídas pelo “olhar” dominante masculino, mas cada uma de maneira diferente.

Através das análises, percebe-se algumas semelhanças nas representações das mulheres no decorrer dos três filmes. As mulheres *yankees*, além de seguirem um determinado padrão de beleza, são românticas, espertas e educadas. As latino-americanas de Carmen continuaram sendo mostradas como exóticas e temperamentais. Mas também existem mudanças no decorrer dos filmes. No caso das estadunidenses, como já foi mencionado, Glenda contrasta com as outras duas personagens, por ser menos passiva e dependente, e mais sensual. Além disso, duas delas (Glenda e Cecília) são de classes mais abastadas, enquanto Nan é apenas

¹³⁵MACEDO, 2014, p. 132.

¹³⁶Além disso, se por um lado Carmen representava uma sexualidade exaltada, esta foi moldada dentro dos padrões aceitos pela sociedade estadunidense. Isso pode ser demonstrado através de sua indumentária por exemplo, em que no Brasil seu umbigo estava desnudo, e em Hollywood, sua saia estava mais alta para tapá-lo.

uma vendedora, mesmo que contenha o mesmo “refinamento” que as outras duas personagens. No caso das duas personagens latino-americanas, Rosita é representada como tendo atitudes libidinosas mais acentuadas em relação à personagem Carmen.

As representações das distintas mulheres nos filmes analisados são construções sociais, no sentido de que foram produzidas a partir de concepções sobre os gêneros presentes naquele contexto, e porque essas produções acabam perpetuando essas concepções, além de também produzirem novas, principalmente pelo fato de serem incluídos modelos de feminilidade ligados a latino-americanidade. Há nesse sentido diferentes produções de significados sobre o que é ser mulher, disponibilizando assim diferentes representações simbólicas em relação ao “ser uma mulher latino-americana” e “ser uma mulher estadunidense”.

No caso dos filmes aqui analisados, essas construções de gênero acabam tendo relação com a sociedade, já que foram influenciadas pelo contexto político. As imagens das mulheres estão vinculadas não apenas aos modelos patriarcais, mas também com as identidades e os valores idealizados pela Política da Boa Vizinhança. As mulheres estadunidenses demonstram ser mais independentes, ter mais racionalidade, e estão vinculadas a civilização e a modernidade, ou seja, valores que legitimariam a superioridade e a liderança dos Estados Unidos. As imagens da latino-americana estão vinculadas aos estereótipos presentes no imaginário *yankee* (impulsividade, irracionalidade, entretenimento e aversão ao mundo do trabalho), o que justificaria a “natural” subordinação da América Latina. Além disso, a “permissividade poderia ser aceita, dentro do espírito da Política da Boa Vizinhança, em especial partindo de uma mulher vinda dos trópicos”¹³⁷. Mas nesse caso, diferente da ideia de que a América Latina poderia seguir o modelo de progresso e civilização estadunidense, mostra-se desejável que as mulheres latino-americanas continuem diferentes das estadunidenses, não seguindo os mesmos valores destas, já que as latino-americanas deveriam continuar com seu modelo de sexualidade e divertimento para os homens norte-americanos.

O controle e padronização das imagens sobre o que se esperava das relações entre as distintas Américas também significavam o controle e padronização das imagens das distintas mulheres (a estadunidense e a latino-americana). Assim, as relações de poder no âmbito político manifestam-se também nas relações de gênero constituídas nos filmes. Além disso, essa normatização do que é ser uma estadunidense ou uma latino-americana também é manifestação das relações de poder entre gêneros, já que servem para o “olhar” dominante masculino, ou seja, para os interesses patriarcais.

¹³⁷TOTA, 2000, p.117.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As construções diferenciadas das personagens nos filmes (analisados neste trabalho através da perspectiva das representações das mulheres e de gênero) estão relacionadas às ideias sobre o “outro” latino-americano, constituídas em um contexto político e internacional específicos e servindo a determinados interesses. Combinado a isso, as representações femininas nos filmes fazem parte de um processo de dominação pelo “olhar” masculino, em um contexto patriarcal, que colocava em prática um significativo controle e padronização das imagens das mulheres, que variava conforme outros aspectos envolvidos, como raciais, de classe, etc. Neste caso, a diferenciação entre as mulheres se deu por uma noção de nacionalidade, mas que estava envolta de estereótipos, não muito bem definida, já que a identidade “latino-americana” produzida não condizia com as identidades dos diversificados povos latino-americanos.

Neste contexto em que havia o interesse de construir melhores relações entre as Américas, a agência governamental *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) sabia que era importante projetar imagens positivas e que agradassem a ambos os públicos (o estadunidense e o latino-americano). Porém, se mesmo a preocupação em não “ferir” as sensibilidades dos latino-americanos e o cuidado com o que seria mostrado na tela não detiveram as manifestações cinematográficas de preconceitos e estereótipos, já bastante arraigados, a questão das mulheres é ainda mais expressiva dessas manifestações, já que envolvem também problemas relacionados ao patriarcado.

Roso afirma que o papel da mídia é crucial na constituição das relações de gênero, e que analisar as imagens das mulheres nas mídias, de uma perspectiva feminista, é refletir sobre essas imagens, “sobre a ideologia de formas simbólicas, sobre como as relações entre as pessoas são mostradas, sobre discursos...”, e sobre a maneira sutil que muitas vezes esses aspectos se expressam¹³⁸. As feminilidades projetadas nos filmes de Carmen Miranda são construções sociais e culturais de um determinado contexto, que envolvem não apenas questões de gênero, mas que também estão relacionadas aos estereótipos sobre a latino-americanidade. De maneira sutil, as narrativas vão produzindo representações e ideias sobre a atuação feminina e sobre como estes servem a interesses específicos, construindo assim uma normatização do que é ser uma mulher latino-americana ou uma mulher estadunidense. A dominação simbólica não se expressou apenas em relação aos Estados Unidos sobre a

¹³⁸ROSO, 2001, p. 77-79.

América Latina, mas também em relação às mulheres, especialmente à mulher latino-americana.

O presente trabalho abordou apenas um enfoque: as representações construídas nos filmes. Porém, um filme, como outros meios de comunicação, só produz significados através da interação com o público. Isso quer dizer que os efeitos do cinema na sociedade são mais complexos do que a princípio poderia parecer. A sociedade não é constituída por “robôs”, que apenas assimilariam as imagens projetadas em uma tela de cinema, sem interpretá-las conforme suas experiências sócio-culturais. O público ressignifica as imagens veiculadas, e dá suas respostas sobre o que interpretou do filme. E por isso, existem inúmeras possibilidades de reações e consequências sociais que os meios de comunicação na cultura de massa podem suscitar. Mas essa questão fica para um outro momento...

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. Fontes

ACONTECEU EM HAVANA (WEEK-END IN HAVANA). Diretor: Walter Lang, Produtor: William Le Baron. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1941. 81 min, son. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qS2S5YCs4Q>>.

SERENATA TROPICAL (DOWN ARGENTINE WAY). Diretor: Irving Cummings, Produtor: Darryl F. Zanuck. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1940. 88 min, son. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2w0LCZzi5W4>>.

UMA NOITE NO RIO. (THAT NIGHT IN RIO). Diretor: Irving Cummings. Produtor: Fred Kohlmar. EUA. Produção: Twentieth Century Fox (colorido), 1941 (2010). 90 min, son. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>>.

2. Referências bibliográficas

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

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

<http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308345058_ARQUIVO_artigo_congressolusoafrobra.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. **Seria Carmen Miranda uma Drag Queen?** Uma análise *queer* da trajetória e recepção da cantora e *entertainer* brasileira. Revista Florestan, ano 1, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/66>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

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

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: representação da mulher no cinema**. Conexão - Comunicação e Cultura. Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 65-77, jan./jun. 2005. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

HIGONNET, Anne. Mulheres, imagens e representações. In.: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **História das Mulheres no Ocidente: O século XX**. v. 5. Porto: Afrontamento, 1991.

HONEY, Maureen. **The Working-Class Woman and Recruitment Propaganda during World War II: Class Differences in the Portrayal of War Work**. Signs, v. 8, n. 4, 1983, p. 672-687. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3173689?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents>. Acesso em: 17 nov. 2015.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KERBER, Alessander. **Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)**. Tese (Doutoramento em História)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFGRS. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre, 2007.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo**. Líbero, v. 6, n. 11, p. 4-15, 2003. Disponível em:

<<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/libero/article/viewArticle/3901>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

KUHN, Annette. **Cine de mujeres: Feminismo y cine**. Madrid: Cátedra, 1991.

LEITE, Sidnei Ferreira. **Cultura da mídia e Boa Vizinhança: uma contribuição para os estudos de recepção**. Revista Latinoamericana de ciencias de la comunicación, ano 1, n. 1, jul.-dez, p. 56-63, 2004. Disponível em:<<http://www.alaic.net/revistaalaic/index.php/alaic/article/view/114>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

MACEDO, Kárita Bernardo de. **Carmen Miranda em Hollywood: filmes para uma boa vizinhança**. 2014, p. 245. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. 2014.

MACEDO, Kárita B. **O Cinema Brasileiro, Hollywood e a Política da Boa Vizinhança da Década de 1930: Um Panorama Para Carmen Miranda**. DAPesquisa, n. 8, p. 99-114, 2011. Disponível em:<http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/01CENICAS_Karitha_Bernardo_de_Macedo.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NAPOLITANO, Marco. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. In.: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes Históricas. 3. ed. São Paulo: Contexto. 2014.

PASSERINI, Luisa. Mulheres, consumo e cultura de massa. In.: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **História das Mulheres no Ocidente: O século XX**. v. 5. Porto: Afrontamento, 1991.

PEDRO, Joana Maria. **Traduzindo o debate: uso da categoria gênero na pesquisa histórica**. História, São Paulo, v. 24, nº 1, p. 77-98. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

PEDRO, Joana Maria; SOIHET, Rachel. **A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 281-300. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

PUSCHECK, Julia. **Women and Propaganda in America during World War II: Methods in which the United States Propaganda Organizations Targeted Various Age Groups of Women**. 2010. Disponível em: <<http://digitalcommons.calpoly.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1013&context=histsp>>.

Acesso em: 17 nov. 2015.

RODRIGUES, Eliane Aparecida da Silva. **Cinema e História – um olhar cultural sobre os espaços de sociabilidades**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa. João Pessoa: ANPUH, 2003. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/?p=17349>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

ROSO, Adriane. **Mídia televisiva e imagens de mulher: quando vozes sutis nos falam**. In.: FENSTERSEIFER, Gilda. et al. (Org.). Construções e perspectivas em gênero. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

SCHOULTZ, Lars. **Estados Unidos: poder e submissão, uma história da política norte-americana em relação à América Latina**. Tradução de Raul Fiker. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York, Columbia University Press. 1989. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAner-o-Joan%20Scott.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992. p.62-95.

SNYDER, Amy. **Images of Women in World War II Advertising**. Discoveries, 1997. Disponível em: <http://www.arts.cornell.edu/knight_institute/publicationsprizes/discoveries/discoveriesfall1997/11amysnyder.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2015.

THÉBAUD, Françoise. Introdução. In.: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **História das Mulheres no Ocidente**: O século XX. v. 5. Porto: Afrontamento, 1991.

TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo sedutor**: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VALIM, Alexandre Busko. **Cinema, propaganda e integração hemisférica**: os filmes do Office of Interamerican Affairs. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH. São Paulo, julho, 2011. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

ZAGNI, Rodrigo Medina. **“Imagens Projetadas do Império”**: O Cinema Hollywoodiano e a Construção de uma Identidade Americana para a Política da Boa Vizinhança. Cadernos PROLAM/USP, ano 8, v.1, p. 67-91, 2008. Disponível em:<http://www.usp.br/prolam/downloads/2008_1_3.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2015.