

## **Política e identidade na performance de Carmen Miranda em “Entre a loura e a morena” (1943)**

Dra. Mara Rúbia Sant’Anna-Muller (UDESC)  
Káaritha B. de Macedo (UDESC)

A partir dos preceitos de Marc Ferro, Michèle Lagny, Jacques Aumont e Michel Marie, será analisada a performance de Carmen Miranda no número musical *The Lady in The Tutti-Frutti Hat*, do filme *Entre a Loura e a Morena (The Gang’s All Here, 1943)*, considerando os figurinos, a canção, os personagens, as ambiências e a linguagem cinematográfica contidas na cena de cerca de oito minutos. O filme integrou um conjunto de nove longas-metragens<sup>1</sup> produzidos pela *Twentieth Century Fox* entre 1940 e 1945, realizados dentro das propostas da Política da Boa Vizinhança. Assim, nessa comunicação pretende-se assinalar alguns elementos presentes no número musical, destacando aqueles que se integraram a uma narrativa de identidade latino-americana sob o entendimento estadunidense e os relacionando ao projeto político da Boa Vizinhança.

A Política da Boa Vizinhança (1933 a 1945) se constituiu de variadas estratégias que partiram da política externa estadunidense para consolidar o estreitamento das relações com a América Latina, a fim de impedir o avanço da influência europeia na América e garantir a liderança política e econômica dos EUA nessa região (TOTA, 2000). A aproximação entre o Norte (Estados Unidos) e o Sul (América Latina), era alicerçada sobretudo pelas trocas culturais, destacadamente, pela integração de personalidades latino-americanas em sua indústria cultural, principalmente pelo cinema (TOTA, 2000, p.63). Carmen Miranda foi absorvida por esse processo que visava firmar a Boa Vizinhança, medida que a levou às produções da *Twentieth Century Fox* em 1940. Nesse sentido, o cinema foi utilizado como veículo de um sistema de representações, que legitimava a postura dos Estados Unidos sobre a América Latina, enquanto os primeiros articulavam uma posição de hegemonia no continente.

Portanto, propõe-se a análise dos agenciamentos de uma identidade latina que era composta pelo corpo, voz, cenografia e coreografia mediadas pelo personagem interpretado por Carmem Miranda.

### 1. Os musicais com temáticas latino-americanas

Na década de 1930, floresceram nos Estados Unidos uma os chamados “*Latin films*”, filmes musicais com personagens e cenários que remetiam à América Latina e introduziam artistas latino-americanos em papéis maiores. Eles eram produzidos na razão de cerca de um filme por ano, o suficiente para se dizer que havia uma “*South-of-the-Border craze*” (ALTMAN, 1989, p.186), algo como uma “febre do sul da fronteira”. Com os anos 1940 o número aumentou, mais de vinte e quatro filmes musicais “*South-of-the-Border*” foram realizados (ALTMAN, 1989, p.186). A música tratada nos filmes como latino-americana era um forte diferencial, pois estes ritmos vinham fazendo sucesso nos Estados Unidos e contribuía com excelentes bilheterias, principalmente quando representada por Xavier Cugat, Lupe Velez e Carmen Miranda, como ressalta Rick Altman (1989, p.186).

Essa onda que integrava música, dança, cinema e espetáculo, havia se popularizado nos anos 1930 e 1940 e produzia identificações homogeneizantes dos países abaixo do Rio Grande. Vinculadas com ritmo, vida, alegria e “certo despojamento moral”, para os estadunidenses era como se a América Latina estivesse sempre em festa (ALTMAN, 1989, p.186), uma imagem ao mesmo tempo surreal e utópica, tal qual o número “*The Lady in the Tutti-Frutti Hat*”, do filme *Entre a Loura e Morena (The Gang’s all here, 1943)*. Nesse sentido, esse subgênero do cinema ao conduzir estas e outras narrativas interamericanas, por meio de “retratos imaginários”, criava uma performatização de América Latina e gerava com isso, certas expectativas no seu público em relação aos países vizinhos, seu comportamento, cultura, paisagens, economia, etc. Contribuindo, por conseguinte, com a naturalização e dispersão de razões que justificavam certas políticas interamericanas, ou mesmo, criando simbolicamente motivações para estas políticas (MELGOSA, 2012, p.249).

10.4025/6cih.pphuem.513

Esse movimento em direção à América Latina, significava a busca de um novo público. Os musicais com essa temática integravam as estratégias de uma política externa dos Estados Unidos, atuando sobre a abertura de novos mercados não apenas para incentivar o mercado interno que se recuperava da Depressão, mas antecipando a emergência de novas potências no continente, como o Brasil, México e Argentina (MELGOSA, 2012, p.255), que poderiam tornar-se fortes competidores. Assim, como o objetivo dos estúdios e das agências do governo- por diferentes razões- era promover o consumo máximo, finalidade intrínseca aos produtos industriais, isso implicava encontrar um denominador comum entre a perspectiva vigente hollywoodiana e os novos imaginários que estavam sendo mobilizados. A estratégia utilizada pela indústria cinematográfica foi criar uma espécie de subgênero do musical, os musicais temáticos “latinos”, que mobilizavam elementos da cultura latino-americana segundo a interpretação hollywoodiana.

Carmen Miranda, a cantora que tinha o “*it verde e amarelo*”, já fazia muito sucesso no Brasil e personificava uma narrativa de identidade nacional associada aos interesses do Estado Novo (GARCIA, 2004, p.10, 40). Branca, simpática, atraente e habilidosa cantora do samba, que vinha se estabelecendo como o ritmo nacional do Brasil na década de 1930, Carmen Miranda — e sua recém inaugurada “baiana” estilizada— foi convidada em 1939 a mostrar seus talentos nas terras do Tio Sam, sede de uma lucrativa indústria do entretenimento (MENDONÇA, 1999, 10-13).

A despeito do talento de Carmen Miranda e de seu potencial artístico, o que Tânia da Costa Garcia (2004), Ana Rita Mendonça (1999), Antônio Pedro Tota (2000, p.62, 119) e Mary Anne Junqueira (2000, p.150) atestam, é que a partida de Carmen Miranda e seu sucesso como estrela do cinema estadunidense, esteve diretamente ligado ao desejo dos Estados Unidos de conquistarem o alinhamento da América Latina, através da ideia de uma unidade pan-americana. As notícias veiculadas no jornal *The New York Times* que cercavam a carreira de Carmen Miranda dentro do período, tendem a apoiar esse ponto de vista. As notícias frequentemente mencionavam termos associados à Política da Boa Vizinhança e, à sua própria maneira, teciam elogios à Carmen Miranda. Segundo *The New York*

10.4025/6cih.pphuem.513

*Times*, Carmen Miranda podia “fazer tanto pela política da Boa Vizinhança no hemisfério, como mil palavras bem escolhidas por um político. (...) Ela canta com fervor e abandono, e ao mesmo tempo aquece o coração com genialidade” (*The New York Times*, 6 abr. 1941).

O filme *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*) foi lançado nos Estados Unidos em 24 de dezembro 1943, mas segundo a Cinemateca Brasileira só foi exibido no Brasil em 05 de novembro de 1944, no Ipiranga em São Paulo. Este foi o quinto longa-metragem de Carmen Miranda nos Estados Unidos pela *Twentieth Century Fox*, o qual vinha fazendo grandes investimentos nesse gênero de filmes, a comédia-musical, e chegou a receber uma indicação ao Oscar de Melhor Direção de Arte em 1944. O filme tem duração de 103 minutos sendo em technicolor, por sinal, um dos diferenciais desse estúdio, pois a *Fox* era quem estava na frente nas produções em cores e era quem melhor definia as matizes na tela. Tanto Carmen Miranda, como as demais atrizes e o cenário eram paramentados visando destacar esse efeito tão especial e custoso para o período. Os números musicais de Carmen e seus figurinos eram extremamente coloridos, assim, a filmagem em cores beneficiava sua presença na tela.

A película contava ainda com a direção de Busby Berkeley e um elenco de grandes estrelas da época, como Alice Faye (Edie Allen) e Carmen Miranda (Dorita), os músicos Phil Baker, Benny Goodman e sua Orquestra e o dançarino Tony De Marco. Isso tudo contribuía para o objetivo de se criar um grande espetáculo na tela, que transportava os cenários dos Cafés Concerto para dentro do cinema, tanto que o enredo desse gênero, geralmente envolvia a vida de artistas desses palcos, como é o caso de “Entre a Loura e a Morena”. O diretor Busby Berkeley ficou notório no gênero musical por suas coreografias caleidoscópicas, pelos movimentos simétricos e pela forma de filmá-los. Sua câmera dançava junto com os artistas em ângulos inusitados, criando imagens abstratas e sensuais de uma fantasia delirante, quase surrealista. Berkeley criou uma forma de coreografia cinematográfica que rompe com a dança do palco e harmoniza os fragmentos dos corpos das dançarinas aos

movimentos oblíquos da câmera, produzindo uma estética modernista. Os belos rostos e pernas femininas eram fundamentais nas composições.

O filme se passa no contexto da II Guerra Mundial e conta a história de um oficial do exército de família abastada que se apaixona por uma cantora de um café concerto nobre da cidade, o New Yorker, apenas um dia antes de partir para uma missão. No entanto, o oficial é noivo de outra moça. A paixão entre a cantora e o oficial é alimentada por meio de cartas calorosas. Depois de certo tempo, o jovem oficial está prestes a voltar e seu pai quer surpreendê-lo com uma grande festa na casa da noiva, e para isso contrata como atração para o evento os artistas do New Yorker, inclusive a cantora que nada sabia da noiva oficial de seu “namorado à distância”, e Dorita (Carmen Miranda), outra cantora do espetáculo que causa algumas confusões ao longo da história.

Apesar de Carmen na época ser uma das atrizes mais bem pagas de Hollywood, seu papel não era o principal, a mocinha do filme era Alice Faye, a loura de grandes olhos azuis. Entretanto, são as duas performances interpretadas por Carmem Miranda os pontos altos do filme, e também os mais famosos de sua carreira, quando canta "Aquarela do Brasil" no começo e "*The Lady In The Tutti Frutti Hat*" no meio. Além destas, Carmen também canta "*Paducah*" , "*You Discover You're In New York*" e "*A Journey To A Star*", em letras que misturam o inglês com os trocadilhos acelerados em português. As duas performances em questão ocorrem em momentos apoteóticos do filme. Nelas se misturam frutas gigantes, especialmente as bananas, que causaram certa preocupação com a censura. Apesar do receio com a censura brasileira, o filme foi aprovado para exportação para os países sul-americanos e exibido no Brasil.

Em 2006 o filme foi relançado pela Fox em uma versão remasterizada, a qual dispomos, junto com um pacote de outros filmes de Carmen Miranda, reinaugurando a atriz no século XXI em excelente resolução. Deste modo, permitindo-nos o acesso e a análise da cena em que Carmen Miranda canta "*The Lady In The Tutti Frutti Hat*", pois até então, o acesso a estes filmes era extremamente difícil.

## **2. Bananas, performance e desejo**

10.4025/6cih.pphuem.513

A cena a ser trabalhada começa aos vinte e dois minutos e cinquenta e seis segundos da projeção. Tem como cenário o Café New Yorker, quando senhores com uma caixa de realengo circulam em meio aos clientes. Invés de um periquito que retira papéis da sorte da caixa, têm-se macacos, vestidos com camisa e calça acompanhado de pequeno chapéu. Esses bichanos passam dos realengos às bananeiras artificiais do cenário montado no café e daí, numa fusão de planos, a câmera passa a exhibir uma cena que apenas o cinema pode produzir e não o olhar de um espectador num teatro. Dentro de uma tomada em grande plano aéreo, aparecem muitas jovens deitas numa ilha cenográfica, em meio a bananeiras. Uma música suave e ao mesmo tempo alegre e jovial, produzida por uma grande orquestra, acompanha o arranjo visual proposto.

As jovens deitadas preguiçosamente transmitem a sensação de gozo e prazer associado culturalmente ao ato de se estar deitado em uma praia tropical. Ao som de um assobio uma delas é despertada e todas saem alegremente para a beira do mar a fim de receber algo ou alguém. A câmera passeia pelas mãos das jovens que acenam e se detém por segundos em seus rostos que sorriem e demonstram ansiedade pela novidade que avança. O espectador fica, igualmente, ansioso por saber o que as jovens observam e, diferentemente, de um espetáculo teatral, não pode correr o olhar para outro canto do palco; precisa esperar que a câmera enquadre a nova cena. Num plano geral a cena é filmada: um carro de boi, com dois animais conduzidos por um homem com o torso nu, se coloca a frente. Em meio à carroceria desse veículo, um corpo feminino é vislumbrado entre amarelo intenso e outros homens. A tomada muda de ângulo e se observa então que a mulher é Carmem Miranda, vestida com um traje distinto da tradicional baiana, porém fiel ao seu corpete ajustado, deixando parte do ventre nu, sua saia com generosa fenda na altura das coxas e o turbante com bananas e morangos, que descem pelo colo e estão salpicados pelo corpete e saia. O traje é todo parte do cenário tropical que se apresenta.

A cantora é retirada do alto do carro, onde estava em meio a bananas, pelos dois homens sem camisa e, cercada dos músicos, canta, sendo enfatizado seu olhar

10.4025/6cih.pphuem.513

maroto e suas mãos que desenham no ar movimentos diversos. Ela avança enquanto canta, acompanhada do Bando da Lua que faz a sonorização da canção. Finalizando as primeiras estrofes da canção, os dois homens sem camisa a pegam no colo e a transportam para outro ponto do palco, onde as jovens reaparecem, trazendo grandes bandejas em formato de bananas e fazem coro, repetindo o refrão, enquanto cercam Carmem que é largada pelos homens. Combinando as bandejas de maneira a criar um xilofone, Carmem toca a música sem cantar a canção e dá a ela ainda mais jovialidade devido ao som agudo do instrumento musical. Dessa composição curiosa, as jovens correm em diferentes sentidos, e das bandejas enfileiradas, vemos pés, pernas e mãos que tateiam o solo num vai e vem sincronizado. Apenas a orquestra desenvolve a música, acompanhando os movimentos desenvolvidos em cena.

Num fechar e abrir de ângulo, aparecem sobre o mar cenográfico, as jovens de corpo inteiro, trazendo nas mãos grandes bananas, maior que elas próprias e que, por diversos movimentos coreográficos, desenham ondas, arcos, pássaros, tucanos, flores, conforme a imaginação do espectador, durante 80 segundos. Na continuidade, a partir de uma tomada aérea, as jovens vão, entre morangos e bananas, compondo uma imagem de caleidoscópio, que faz e se refaz a partir de movimentos sincronizados para depois retomarem a cenografia anterior por mais 50 segundos, até que na última sequência em que as bananas se elevam, aparece Carmem novamente, já sentada sobre o carro de bois e cantando a última estrofe da canção.

Se toda essa dança sincronizada e tomadas inusitadas trazem bem a marca de Busby Berkeley, o que rendeu uma indicação ao Oscar de Melhor Direção de Arte em 1944, a letra da canção interpretada por Carmem nada tem das rimas surrealistas de um André Breton. O título da canção já em nada se refere às bananas ou a essa ilha perdida em prazeres, dança e música, chama-se “A senhora do chapéu tutti-frutti”. Como faz entender o título, a canção fala dessa senhora que portaria um chapéu estranho, engraçado e que atrai a atenção de todos, especialmente, dos homens. Se alguns a olhavam e comentavam sobre uma

10.4025/6cih.pphuem.513

*Christmas tree* (árvore de Natal), ela espera que todos estivessem felizes em vê-la assim tão bela. E os homens, por sua vez, seriam todos loucos por ela, principalmente, porque diante do convite amoroso, invés de responder “*si, si*”, numa afirmativa em espanhol, ela respondia em inglês “*Yes, sir-ee!*” (sic). Além do excesso de acessórios que geraria associações com a árvore natalina, a canção tem seu refrão num diálogo entre ela e as pessoas que comentam sobre sua maneira de vestir, “*I dress too gay*”, o que ela justifica por sua alegria constante e por isso não ser de forma alguma errado: “*Is something wrong with that? No*”. Também é mencionado que nem para beijar um rapaz ela tira o chapéu e se o tirasse ainda mais seduzido ele ficaria.

Enquanto o telespectador via Carmem sentada sobre uma carroça de bananas e após ter apreciado as jovens e seus adereços de frutas gigantes formarem imagens caleidoscópicas e movimentos surreais, a canção fala que “*as Brazilian señoritas are sweet and shy. They play and dance together when the Sun is high. But when the tropical moon is in the sky ay-ay. They have a different kind of time and even I forget the time. The lady in the tutti-frutti hat*”, associando diferentes significados ao feminino tropical, os quais passam pela fusão a uma feminilidade de origem espanhola, à natureza exuberante de um sol que faz brincar e cantar como de uma lua que convida à diversão diferente e que faz perder a noção do tempo.

Despedindo-se das jovens, ela acena da carroça conduzida pelos dois homens morenos e sem camisa que se afasta e as jovens, vestidas com uma mini-saia amarela, com os babados tradicionais de uma saia de baiana e com um corpete de ombros nus azul-marinho, tendo a cabeça um lenço amarelo amarrado com um grande laço na frente, correm serelepes para a sua ilha bananal e voltam a se deitar, sorridentes e fagueiras, enquanto num coro é repetido de maneira quase incompreensivo “*Señoritas, adios*”, por uma voz de soprano. Enfim, os macacos deixando os cachos das bananeiras cenográficas, voltam para os senhores que seguravam os realengos e num corte, a câmera volta para Carmem, agora cantando num cenário onde morangos gigantes estão desenhados em perspectivas e ela, em meio a eles, ostenta um turbante de bananas que, gradativamente, na medida em

que o plano é fechado, vai crescendo ao infinito, onde bananas se enfileiram em cachos umas sobre as outras.

### **Representações de identidade**

No filme aqui analisado, e nos demais filmes estrelados por Carmen entre 1940 e 1945, as imagens produzidas da América Latina e sujeitos latino-americanos, em especial a mulher através do corpo de Carmen Miranda, correspondem a uma leitura particular estadunidense dentro de um período específico, que divergia da leitura brasileira ou argentina, por exemplo, na mesma época. Na Argentina, o filme “*Down Argentine Way*” teve sua exibição proibida pela forma caricatural com que foram retratados, até que seu conteúdo fosse alterado para algo menos ofensivo (GIL-MONTEIRO, 1989, p.104-105). Igualmente no Brasil, houveram várias críticas em relação a performance de Carmen Miranda em Hollywood e como ela distorcia a identidade brasileira.

Na medida em que esse e os outros filmes eram produzidos dentro de um modo industrializado, eles propagavam sistematicamente através de seu formato padronizado uma hibridação da cultura latino-americana vinculada à proposição de uma ideologia aliada à Política da Boa Vizinhança, especialmente em números musicais como “*The lady in the tutti-frutti hat*”. Nesse caso, os filmes, enquanto produtos culturais do tipo industrial, promoviam a “mentalidade” e as “representações dominantes” (LAGNY, 2009, p.103-104), à serviço de uma “dominação política e econômica” velada (SAID, apud BURKE, 2004, p.153).

Os filmes de Carmen, ainda que ficções, constituíram práticas de leitura de um universo social e produziram em seu interior um discurso que agenciava sociabilidades culturais. Dentro desses filmes, elaborou-se um espaço que transportava os espectadores a uma experiência coletiva para esse *lócus* paradisíaco- dentre outros atributos, nomeado “latino” e representado pelo corpo de suas personagens. Sobre a “baiana” hollywoodiana de Carmen Miranda, vários elementos foram agregados até que se constituísse um hibridismo cultural dos países tropicais, um discurso simbólico que se manifesta tanto pela visibilidade (imagens), como pelas palavras e pelos sons, marcado pela sensualidade, cor,

excesso, exuberância e malandragem, selecionados a partir desse olhar estrangeiro, o qual perdura no imaginário coletivo visual ainda hoje.

A visão que se formou nos Estados Unidos era que a América Latina era o lugar da paixão, da preguiça, da leveza e do bom humor, como as jovens em meio ao bananal e a canção de Carmem representavam. A exuberante natureza tropical que se propunha nos meios de comunicação, promovia o Brasil como um lugar de férias permanentes e prazer. Fora e dentro das telas Carmen Miranda reforçava o mito criado, pois diante dos repórteres ela era a belíssima “estrela de inglês ruim, louca por homens, comida e dinheiro, como uma selvagem encantada com a civilização” (The Philadelphia Record, 14.02.1940, apud MENDONÇA, 1999, p.75), é em diálogo com esse estereótipo que a canção e a performance se propõem.

---

<sup>1</sup> Entre 1940 e 1945, durante seu contrato com a 20th Century Fox, Carmen Miranda participou de nove filmes de longa-metragem, *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*, *Uma Noite No Rio (That Night In Rio, 1941)*, *Aconteceu em Havana (Week-End In Havana, 1941)*, *Minha Secretária Brasileira (Springtime In The Rockies, 1942)*, *Entre a Loura e a Morena (The Gang's All Here, 1943)*, *Quatro Moças Num Jeep (Four Jills In A Jeep, 1944)*, *Alegria, Rapazes! (Something For The Boys, 1944)*, *Sonhos de Estrela (Doll Face, 1945)*, *Serenata Boêmia (Greenwich Village, 1944)* e do documentário motivacional *The All-Star Bond Rally (1945)*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Rick. **The American film musical**. Bloomington, Indiana: Ed. Indiana University Press, 1989. BURKE, 2004

ENTRE A LOURA E A MORENA (The gang's all here). Direção de Busby Berkeley. Produção e distribuição: Twentieth Century Fox Film Corporation. Estados Unidos: 2008 (1943/ 2006). DVD. (103 min) Cor.

GARCIA, Tânia da Costa. **O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume; Fapesc, 2004. GIL-MONTEIRO, 1989,

IN THE Popular Field. **The New York Times**, New York, 6 abr. 1941, Seção Drama-Screen Music Dance-Art Radio.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao sul do Rio Grande: imaginando a América Latina em seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)**. Bragança Paulista: Ed. da USF, 2000.

---

LAGNY, Michele, 2009. O cinema como fonte da História. In: NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (organizadores). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, P.99-131.

MELGOSA, Adrián Pérez. Opening the Cabaret America Allegory: Hemispheric Politics, Performance, and Utopia in Flying Down to Rio. **American Quarterly**, Vol. 64, n. 2, junho 2012, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2012. pp. 249-275. DOI: 10.1353/aq.2012.0021 .MENDONÇA, 1999,

THE GANG'S ALL HERE (ENTRE A LOURA E A MORENA). Cinemateca Brasileira, Filmografia. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em: 14 ago. 2013.

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