

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

ISABELLA FELIPE DE MEDEIROS

Entre Hollywood e o Brasil: Carmen Miranda e a invenção da mulher latina no cinema da
Política de Boa Vizinhança

Uberlândia

2026

ISABELLA FELIPE DE MEDEIROS

Entre Hollywood e o Brasil: Carmen Miranda e a invenção da mulher latina no cinema da
Política de Boa Vizinhança

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto de História da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito parcial para obtenção
do título de Licenciatura em História, sob a
orientação da Profa. Dra. Ana Paula Spini.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Spini (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

Prof.^a Dr.^a Lara Lopes (Secretaria Municipal de Educação)

Prof. Dr. Lucas Henrique dos Reis (Rede Municipal de Ensino de Uberlândia)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha família, que tornou tudo isso possível. Este trabalho é resultado de muitos anos de esforço coletivo, de sacrifícios silenciosos e de um amor que me sustentou mesmo nos momentos mais difíceis. Nada disso teria sido possível sem vocês. Para meu pai e minha mãe, que foram parte essencial desse caminho e, com muitos percalços, me fizeram estar onde estou hoje. Foi graças a vocês que entendi o valor da educação. Para minha irmã Gabriella, a quem me inspirei a vida inteira, eu sou tudo que sou graças ao seu apoio. Ao meu irmão Matheus, que foi a minha família quando estivemos longe da nossa, por ter vivido essa nova experiência comigo. Ao Igui e ao Tony, meus parceiros de vida. Aos meus amigos, sou profundamente grata pela presença de cada um de vocês na minha vida. Para minhas amigas queridas Heloísa, Lara e Maria Isabela, que me guiaram ao longo de tantos anos. Obrigada por me verem por quem sou. Aos meus amigos de tantos momentos Luísa, minha dupla ao longo dessa graduação, e Rafael, que tornaram toda essa experiência muito mais agradável. Às minhas “gatinhas”, que estiveram comigo em cada passo dessa jornada, com vocês as recém-chegadas responsabilidades da vida adulta se tornaram mais suportáveis. Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia, por ter sido palco de tanto amadurecimento ao longo desses anos, ao corpo docente do curso de História, por ter compartilhado comigo suas mentes brilhantes, e à minha orientadora, por ter abraçado esse trabalho. Estendo meus agradecimentos aos membros da banca examinadora, por sua disponibilidade em participar deste momento. Apoio-me nas palavras de Paulo Freire ao afirmar que os homens se educam em comunhão. A todos que, de alguma maneira, fizeram parte do meu processo de aprendizagem, expresso minha profunda gratidão.

RESUMO

Este artigo analisa a construção e a circulação da imagem de Carmen Miranda no contexto das relações culturais entre os Estados Unidos e a América Latina durante as décadas de 1930 e 1940, período marcado pela implementação da Política de Boa Vizinhança. A partir da análise do filme *Week-End in Havana* (1941) e da observação de diferentes suportes visuais divulgados pela imprensa, o estudo investiga de que maneira a figura da artista foi associada a um conjunto de imagens que relacionavam tropicalidade a uma representação simplificada da América Latina. Observando assim, como a imagem de Miranda é incorporada a uma narrativa que dilui as especificidades culturais latino-americanas, promovendo uma representação feminina marcada por uma sensualidade cômica e subordinada. O objetivo deste artigo é analisar como o filme promove uma representação despolitizada da América Latina e de suas mulheres, instrumentalizadas como símbolos objetificados de exotismo dentro de uma lógica colonial. Dessa forma, propondo repensar os mecanismos simbólicos de dominação e reforçar a importância de uma leitura interseccional sobre identidade, cultura visual e relações internacionais.

PALAVRAS-CHAVE: Carmen Miranda; Política de Boa Vizinhança; cinema; diplomacia cultural; estereótipos.

ABSTRACT

This article analyzes the construction and circulation of the image of Carmen Miranda within the context of cultural relations between the United States and Latin America during the 1930s and 1940s, a period marked by the implementation of the Good Neighbor Policy. Based on the analysis of the film *Week-End in Havana* (1941) and the examination of visual materials circulated in the press, the study investigates how the artist's image became associated with a set of representations that linked tropicality to a simplified portrayal of Latin America. In this process, Miranda's figure was incorporated into a narrative that diluted the cultural specificities of Latin American countries, promoting a feminine representation marked by comic sensuality and subordination. The article aims to analyze how the film contributes to a depoliticized representation of Latin America and its women, who are mobilized as objectified symbols of exoticism within a colonial logic. In doing so, the study proposes to rethink symbolic mechanisms of domination and highlights the importance of an intersectional reading of identity, visual culture, and international relations.

KEYWORDS: Carmen Miranda; Good Neighbor Policy; cinema; cultural diplomacy; stereotypes

INTRODUÇÃO

Neste trabalho será analisada a trajetória artística de Carmen Miranda em Hollywood através da contextualização do cenário político internacional na década de 1940. Este estudo tem como objetivo investigar como a atuação da Pequena Notável no cinema hollywoodiano se relaciona com esse cenário, especialmente com foco na representação feminina e a construção de um estereótipo de latinidade hegemônica presentes nos filmes, esmiuçando os aspectos políticos envolvidos nessa dinâmica. Para isso, será examinado o filme *Week-End in Havana*, 1941, do então estúdio *20th Century Fox*, hoje a *20th Century Studios* após ser anexada pelo *Walt Disney Studios*. A seleção dessa obra se deve à sua importância na representação dos valores da Política da Boa Vizinhança, com a desterritorialização da atriz luso-brasileira e de Cuba, transformando a América Latina em um não-lugar fantasioso. Além disso, o filme contribui na consolidação da imagem da mulher latino-americana vulgar, em contraste com a representação da mulher estadunidense recatada.

Entretanto, a circulação dessas imagens não permaneceu restrita ao espaço das telas de cinema. A cobertura midiática também afetou de maneira significativa o alcance dessas representações, inserindo a figura de Carmen Miranda em um circuito controverso de difusão da sua imagem. No Brasil, a presença constante dessas referências em diferentes meios de comunicação contribuiu para a formação de recepções diversas em torno da trajetória da artista. Enquanto parte da imprensa acompanhava com entusiasmo sua projeção internacional e frequentemente interpretava sua presença no cinema hollywoodiano como sinal do reconhecimento da arte brasileira no exterior, também surgiam discussões sobre os sentidos atribuídos à sua imagem no interior da indústria cultural dos Estados Unidos e sobre os sentidos implicados nesse processo para a forma como o Brasil passava a ser representado fora do país.

Para apoiar essa discussão, a pesquisa aqui realizada utilizou como metodologia a coleta, a seleção e a organização de dados relevantes ao tema em questão, por meio de fichamentos e análise das informações coletadas. Foram utilizados trabalhos de autores atuais de várias áreas, como História, Relações Internacionais e Artes Visuais para o enriquecimento das teses

trabalhadas. Além disso, as obras *O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra* (2000) de Antonio Pedro Tota, *Dance and the Hollywood Latina: Race, Sex and Stardom* (2006) de Priscilla Peña Ovalle e *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou* (2005) de Bianca Freire-Medeiros, foram essenciais na elaboração dos argumentos aqui trabalhados e serão citados ao longo deste estudo.

Sendo assim, este artigo será dividido em alguns momentos, primeiro a contextualização política e cultural do período selecionado para esta análise, partindo das políticas de Boa Vizinhança e o uso do cinema para sua legitimação, até a exploração da imagem da Carmen Miranda como personificação de uma latinidade caricata e estereotipada. Em um segundo momento, será feita uma análise detalhada do filme *Week-End In Havana* (1941), através da observação de sua trama e da forma exagerada como a personagem e os cenários são retratados. Em seguida, será discutido o impacto da representação sensual e irracional da mulher latina na perpetuação de estereótipos raciais e de gênero, com relação direta na construção da identidade cultural latino-americana. Por fim, uma reflexão sobre a importância da sétima arte na construção das identidades culturais e no ensino de História.

Partindo dessas questões, o presente artigo propõe analisar a construção e a circulação da imagem de Carmen Miranda no centro das produções culturais produzidas durante a Política de Boa Vizinhança, tomando como eixo de análise sua controversa presença no cinema hollywoodiano e a recepção dessas representações no Brasil. Para isso, o estudo dialoga com pesquisas dedicadas à diplomacia e imperialismo cultural, às representações da latinidade feminina no cinema e às formas de circulação de imagens inseridas nesse cenário. Ao observar simultaneamente os filmes e os materiais visuais associados à artista, busca-se compreender de que maneira a figura de Carmen Miranda foi mobilizada nesse contexto como parte de um processo de construção simbólica da América Latina no interior da indústria cultural estadunidense.

A reorientação das relações interamericanas e a Política de Boa Vizinhança

Em novembro de 1928, logo após ser eleito o 31º presidente dos Estados Unidos, Herbert Hoover embarcou em turnê pela América Latina, com o objetivo de fomentar um novo modelo de

política externa americana. Durante sua viagem a Amapala, Honduras, Hoover proferiu, pela primeira vez, o termo *good neighbor* que seria amplamente utilizado pelo seu sucessor. Em seu discurso o então presidente-eleito expôs o propósito da sua visita “*I would wish to symbolize the friendly visit of one good neighbor to another...*” (HOOVER, 1928). Logo, Hoover tinha a ambição de remodelar o relacionamento entre os países da América, porém o que viria a acontecer no primeiro ano de seu mandato em 1929, com a queda da Bolsa de Nova Iorque, desestruturou todos os ideais liberais da época. A partir de então não se tratava mais de ampliar suas relações, mas sim de reconstruir a economia estadunidense.

A crise desencadeada em 29 de outubro de 1929, não apenas abalou em grandes proporções o sistema financeiro internacional, mas expôs também as fragilidades de um sistema totalmente centrado no conceito de intervenção mínima no mercado. Em um cenário que Eric Hobsbawm, em sua obra *Era dos Extremos: O Breve Século XX (1914-1991)*, descreve como um conjunto de superprodução e especulação financeira, a sociedade americana vivenciava um *boom* do mercado financeiro, no qual bens de consumo eram amplamente produzidos mas os salários não acompanhavam o lucro dos mais abastados. Além disso, a enorme expansão de crédito para os consumidores enchiam os bancos de empréstimos não pagos, havendo a “tradicional aliança entre otimistas autoiludidos e a crescente picaretagem financeira” (HOBBSAWM, 1994, p. 101).

Dessa forma, como apontado por Hobsbawm, os consumidores não investiam seus fundos em bens de consumo tradicionais, mas em pertences supérfluos propagados pelo novo estilo de vida americano e na aquisição de ações na esperança de vendê-las por um valor superior ao de compra, sendo estes os personagens principais do Grande *Crash* da bolsa de valores. Além disso, o impacto na economia mundial foi geral graças ao papel global que os Estados Unidos assumiram após a Primeira Guerra Mundial. A economia deste país estava intrinsecamente interligada com as economias de países do mundo inteiro, “Eles eram, afinal, tanto o primeiro país exportador do mundo na década de 1920 quanto, depois da Grã Bretanha, o primeiro país importador.” (HOBBSAWM. 1994, p. 99). É nesse contexto de falência severa, casas sendo tomadas pelos bancos diariamente, filas de sopa e Marchas da Fome que a inevitável descrença com os ideais liberalistas se instaura.

Curiosamente, o senso de catástrofe e desorientação causado pela Grande Depressão foi talvez maior entre os homens de negócios, economistas e políticos do que entre as massas. O

desemprego em massa, o colapso dos preços agrícolas atingiram com força, mas elas não tinham dúvida de que havia alguma solução política para essas injustiças inesperadas — na esquerda ou na direita — até o ponto em que os pobres podem esperar que suas modestas necessidades sejam satisfeitas. Foi precisamente a ausência de qualquer solução dentro do esquema da velha economia liberal que tornou tão dramática a situação dos tomadores de decisões econômicas. Para enfrentar a crise imediata, a curto prazo, eles tinham, em sua visão, de solapar a base a longo prazo de uma economia mundial florescente (HOBBSAWM. 1994, p. 96).

Diante desse cenário de colapso econômico e da evidente fragilidade do liberalismo clássico de oferecer respostas eficazes à crise, surgiu a necessidade de novas estratégias políticas e econômicas. É nesse contexto que Franklin Delano Roosevelt ascende à presidência em março de 1933. Roosevelt, que foi então o primeiro e último presidente a ser eleito para quatro mandatos consecutivos, governou em condições especialmente adversas, herdando os escombros da Grande Depressão e, posteriormente, o avanço das forças nazifascistas que eclodiram na Segunda Guerra Mundial. A partir dessa conjuntura, o democrata implementou um conjunto de medidas voltadas à recuperação econômica e à retomada do controle do mercado. A partir de então, inaugurou-se um *New Deal*, no qual o *laissez-faire* já não ocupava o centro da ordem econômica. Antonio Pedro Tota, em sua obra *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, defende que esse modelo, para além do objetivo de reconstrução econômica, buscava restabelecer princípios que haviam sido enfraquecidos ao longo da década de 1920. Desse modo, a noção de uma maior tutela do Estado não se restringia à esfera econômica, estendendo-se também aos costumes e às práticas culturais.

O novo governo do democrata Roosevelt trouxe, depois de 1933, a idéia do New Deal. Reconstrução da América. Com ele surgiu o sentimento de que os anos 20 foram anos de pecado e por isso precisavam ser esquecidos. Havia que se concentrar num grande esforço de reconstrução. O país adquiriu a feição de uma imensa família reunida em torno de um “pai” que, a propósito, entrava em contato com os lares americanos semanalmente, por meio dos *fire side chats* que Roosevelt fazia pelo rádio. (TOTA, 2000, p. 38).

Nesse contexto, é imprescindível analisar o impacto da ascensão do nazifascismo na Europa, que colocava em risco a estabilidade dos regimes liberais constitucionais, além do receio

de avanços comunistas e potencial radicalização da esquerda, elementos que contribuíram para a formação de um ambiente de profunda incerteza política. Contudo, o totalitarismo de direita configurava uma ameaça de caráter substancialmente mais profundo do que aquela representada pela percepção da expansão comunista. “(...) nos vinte anos de enfraquecimento do liberalismo nem um único regime que pudesse ser chamado de liberal-democrático foi derrubado pela esquerda. O perigo vinha exclusivamente da direita.” (HOBSBAWM, 1994, p. 115). Dessa maneira, o iminente enraizamento de regimes autoritários e a expansão de seus ideais tornaram evidente, para os Estados Unidos, a necessidade de adotar mecanismos de contenção da ideologia nazifacista no continente americano. Nesse sentido, a América Latina passou a ser concebida como espaço prioritário de disputa política, econômica e cultural, no qual a preservação da ordem liberal exigia um posicionamento diplomático capaz de neutralizar a penetração das ideologias crescentes na Europa.

No Brasil, o cenário era caracterizado pelo que Gerson Moura, em sua obra *Autonomia na Dependência: a política externa brasileira de 1935 a 1942*, chama de equidistância pragmática. No qual a própria divisão de interesses internos gerava uma movimentação pendular entre as potências rivais, o que por fim, concedeu ao governo brasileiro um maior poder de barganha na política internacional.

Se a recusa argentina em alinhar-se aos Estados Unidos já enfraquecia o sistema e foi objeto de enorme preocupação para o governo Roosevelt, imagine-se uma recusa do Brasil, área vital do ponto de vista das suas definições estratégicas. A possibilidade de o Brasil alinhar-se à Alemanha não era inteiramente despropositada, mas nem a isso necessitava chegar o governo Vargas; bastava-lhe manter a indefinição para dispor de recursos maiores de poder para a barganha. (MOURA, 1980, p. 65).

Dessa forma, Moura expõe uma análise mais autônoma das decisões políticas brasileiras tomadas na época, na qual o autor explica que apesar de ser uma economia dependente, o Brasil ganha espaço de negociação justamente no extremo dos diferentes ideais entre esses dois sistemas de poder que buscavam estabelecer dominância. É nesse cenário que o governo Vargas dialogava diretamente com os dois lados do conflito, afim de alcançar objetivos comerciais.

Mas o dado significativo da conjuntura está exatamente em que essas economias centrais não são apenas dois pólos dominantes exercendo o mesmo tipo de influência sobre o pólo subordinado; elas são o fundamento de dois sistemas de poder em confronto, e esse dado político que possibilita algum ganho por parte da economia dependente. (MOURA, 1980, p. 64).

A diplomacia cultural estadunidense na América Latina

O constante avanço das forças alemãs, principalmente na Europa, colocava em risco a hegemonia estadunidense e forçava um novo modelo de diplomacia internacional. Nesse contexto, os Estados Unidos necessitavam de políticas que aumentassem seu controle no continente, e para isso seria essencial aumentar sua influência cultural sobre a América Latina. Foi nesse cenário que Nelson Rockefeller, empresário do setor petrolífero, liderou a criação do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) dedicado a coordenar as relações entre os Estados Unidos e os países latino-americanos. Nelson Rockefeller, que tinha grande interesse pessoal pelos países ao sul da fronteira estadunidense, era o herdeiro da Standard Oil Company, empresa petrolífera que também atuava nos países latinos, além de um dos principais patrocinadores da campanha eleitoral de Roosevelt, que reelegeu o democrata pela terceira vez em 1940. A OCIAA era uma comissão formada pela união de departamentos do governo e da iniciativa privada, encarregada de coordenar projetos ideológicos alinhados a essas políticas capazes de combater o antiamericanismo por meio de vias pacíficas. Assim, a atuação dessa organização tinha o foco estratégico de conquistar o apoio popular e político, facilitando a influência estadunidense na América Latina.

A América Latina se incorporaria ao mercado norte-americano oferecendo o imenso potencial de seus recursos naturais, contribuindo na construção da poderosa máquina de guerra que fazia parte dos planos, ainda não muito explícitos do governo rooseveltiano. O desemprego desapareceria dos paíseslatino-americanos e, com ele, o campo para que nazistas e socialistas disseminassem suas idéias. (TOTA, 2000, p. 52-53).

A produção cinematográfica se tornou um dos instrumentos fundamentais dentro dessa política, tendo sua própria subdivisão no OCIAA, a Motion Picture Division, sob o comando do milionário John Hay Whitney, objetivava a promoção da imagem dos Estados Unidos como uma nação moderna e economicamente estável. Os filmes patrocinados por esse esforço político buscavam difundir a superioridade do American Way of Life, reforçando a liderança dos EUA no cenário global. Além disso, essas produções midiáticas tinham um papel educacional de garantir o alinhamento da América Latina aos interesses ideológicos estadunidenses por meio do entretenimento. Com a impossibilidade de acessar o mercado europeu, a política também procurava expandir seu mercado consumidor para produtos norte-americanos, dessa maneira, a produção cinematográfica foi essencial para a construção de um imaginário capitalista acerca do privilégio de consumir os produtos associados ao estilo de vida americano.

Para Pedro Tota, a dupla de empresários, Rockefeller e Whitney, que já haviam financiado produções cinematográficas como ...*E o Vento Levou* e a empresa *RKO Pictures*, teve seu maior triunfo neste projeto ao utilizarem as imagens de Carmen Miranda e as produções de Walt Disney. A Divisão de Cinema era o setor mais importante do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, por seu papel propagandístico dos ideais de liberdade americana. Porém, contava com uma equipe reduzida, já que possuíam ao seu lado a maior fábrica de produções cinematográficas do mundo. Foi nesse período que Hollywood consolidou sua hegemonia, expandindo seus filmes para mercados que antes eram ocupados por produções europeias.

Os filmes estavam divididos em dois ramos: a produção destinada à apresentação nas salas de cinema e a produção não comercial, que era apresentada em escolas, clubes, ao ar livre etc. O centro nervoso da divisão estava sediado em Nova York e tinha três seções. A seção de produção e adaptação selecionava filmes produzidos por outros departamentos e por Hollywood e adaptava-os para o português e o espanhol. Nessa seção também se produziam roteiros. A seção de curtas-metragens era responsável pelos cinejornais, documentários e filmes de animação relacionados à política interamericana dos Estados Unidos. Apesar de destinado, em grande parte, aos países da América Latina, esse material também era apresentado nos Estados Unidos, com o objetivo de difundir uma boa imagem dos países latino-americanos. (TOTA, 2000, p. 62-63).

É importante ressaltar que, o domínio hollywoodiano não possuía apenas interesses patrióticos e políticos. Os lucros de bilheteria eram tão notáveis que o primeiro filme de Carmen Miranda, *Down Argentine Way*, de 1940, apesar de ter sido criticado na época por sua representação caricata e pouco elogiosa da Argentina, foi responsável por impedir a falência do estúdio *20th Century Fox* (TOTA, 2000, p. 66). Dessa forma, a indústria cinematográfica estadunidense estabeleceu forte relevância popular na região, de maneira que ao fim da década de 1940 o mercado latino-americano representava cerca de 50% das exportações de filmes hollywoodianos (FREIRE-MEDEIROS, 2005, p.24). Nesse cenário, Hollywood era uma ferramenta essencial na disseminação das agendas políticas de seus patrocinadores, já que seus filmes eram distribuídos em larga escala atingindo grandes audiências e dominando o mercado cinematográfico. A repetição constante dessas narrativas exercia o papel de consolidação da visão do *American Way* como modelo a ser seguido, enquanto simultaneamente reforçava estereótipos nas formas de representação da América Latina.

As produções cinematográficas estadunidenses ambientadas em cenários latino-americanos frequentemente construía uma imagem marcada pelo tropicalismo e pelo misticismo. As cidades eram frequentemente retratadas como locais de escapismo e libertinagem, onde a tradição prevalecia sobre a modernidade. Essas ideias estavam fortemente associadas a uma mentalidade estadunidense já consolidada da América Latina como um único bloco despersonalizado, marcado apenas pelo seu primitivismo e atraso em relação às sociedades desenvolvidas do Norte global. Nessa lógica, esses territórios deveriam ser tutelados em direção ao progresso e ao capitalismo para abandonar sua inferioridade, se tratando então, de uma América que ainda precisaria ser domesticada (TOTA, 2000, p. 30).

Antes de avançar para essa discussão, é importante apresentar brevemente um dos filmes que irão servir de base para tal análise. *Week-End in Havana*, lançado em 1941 e produzido pela *20th Century Fox*, é um musical ambientado em Havana que acompanha a história de Nan Spencer (Alice Faye), uma funcionária de loja de departamentos que viaja até Cuba, com todos os gastos cobertos pela agência de turismo após um acidente envolvendo um dos navios da empresa. Ao chegar à cidade, a personagem se envolve em uma trama romântica com Jay Williams (John Payne), enquanto diferentes personagens locais e turistas circulam pelo cenário tropical apresentado pelo filme. A produção se destaca pela presença de Carmen Miranda, que interpreta

a personagem Rosita Rivas e participa de números musicais que reforçam o ambiente festivo e exótico associado à ambientação caribenha.

Embora o filme tenha como cenário Cuba, o espaço representado na narrativa pouco dialoga com as especificidades culturais daquele território. Em diversos momentos, a ambientação parece aproximar-se mais de um cenário imaginado do que de uma representação efetivamente vinculada à realidade cubana. Assim, o que se apresenta ao espectador é um espaço construído a partir de referências amplas e genéricas associadas ao imaginário latino-americano. Nos números musicais, por exemplo, observa-se a combinação de ritmos vinculados à rumba cubana com elementos do samba brasileiro, produzindo uma mistura que pouco corresponde às particularidades culturais de cada contexto. Além disso, a própria presença de Carmen Miranda evidencia esse processo de homogeneização cultural. Embora fosse brasileira, a atriz foi frequentemente mobilizada pelo cinema hollywoodiano como uma espécie de representante ampla da latinidade, interpretando personagens de diferentes nacionalidades ao longo de sua carreira. Em *Week-End in Havana*, por exemplo, Miranda interpreta uma personagem cubana, enquanto em *Down Argentine Way* aparece associada ao contexto argentino. Dessa forma, a escolha da atriz para representar múltiplas identidades nacionais aponta para uma lógica de representação que tende a diluir as diferenças culturais entre os países da região.

Assim, observa-se que o cinema estadunidense, nesse período, contribuiu para a construção de uma imagem relativamente homogênea da América Latina. Ao recorrer a personagens, símbolos e referências culturais genéricas, essas produções acabam deslocando as figuras latino-americanas de identidades nacionais específicas, transformando-as em representações amplas da chamada “latinidade”. Logo, essas narrativas operam a partir de uma identidade latino-americana simplificada, moldada sobretudo pelo imaginário do público estadunidense. Nesse contexto, é possível recorrer de maneira simbólica ao conceito de “não lugar”, formulado por Marc Augé (1992), para compreender o tipo de América Latina que emerge dessas produções hollywoodianas. Ainda que o autor utilize o conceito para discutir espaços da supermodernidade marcados pela transitoriedade e pela ausência de identidade, a ideia ajuda a pensar como essas representações cinematográficas esvaziam as especificidades históricas e culturais de cada país latino-americano, fundindo-os em uma única América Latina fictícia.

É justamente a partir dessa lógica narrativa que se torna possível perceber como diferentes elementos culturais da região são mobilizados e reorganizados pelo filme para compor uma imagem específica da América Latina. A mistura de referências culturais distintas, somada à posição secundária ocupada pelos personagens latino-americanos, contribui para reforçar a ideia de uma região indistinta, transformada em um produto visual pensado para atender às expectativas do público estadunidense. Dessa maneira, *Week-End in Havana* se configura como um exemplo, entre dezenas de outros, de como o cinema, em serviço da Política de Boa Vizinhança, serviu à um processo de desterritorialização simbólica da América Latina.

Week-End in Havana e a fantasia latina paradisíaca

Para fins de contextualização dos argumentos aqui desenvolvidos, torna-se necessário examinar com maior atenção a narrativa e o contexto de produção do objeto de análise. O filme *Week-End in Havana* é uma comédia musical romântica dirigida por Walter Lang e lançada em 1941. A história acompanha Nan Spencer (Alice Faye), uma vendedora de loja de departamentos em Nova York que aguardava com entusiasmo uma viagem de cruzeiro. No entanto, após um acidente envolvendo o navio, a viagem é interrompida, o que leva a companhia responsável a oferecer compensações financeiras aos passageiros, desde que estes assinassem um documento comprometendo-se a não mover ações judiciais contra a empresa.

Porém, Nan Spencer não aceita o acordo e insiste que precisa ir a Havana para se divertir. Diante dessa situação, o diretor da companhia decide enviar um de seus executivos, Jay Williams (John Payne), para acompanhá-la durante a estadia e garantir que ela assine a documentação necessária. No entanto, em meio aos encantos da cidade, danças tropicais, música latina e encontros inusitados, os dois acabam se envolvendo romanticamente. O papel da personagem Rosita Rivas (Carmen Miranda), uma cantora local enérgica e caricata, é adicionar comicidade e um exotismo exagerado à narrativa. O filme combina elementos de romance, humor e musical, com forte ênfase em representações estereotipadas da cultura latina, especialmente por meio dos figurinos, dos sotaques e das performances musicais.

Figura 1 – Cena de Week-End in Havana (1941)



Fonte: 20th Century Fox. EUA, 1941.

Na película, Cuba é ambientada como um espaço exótico e paradisíaco, retratando uma construção fantasiosa moldada pelas lentes hollywoodianas que transforma a ilha em um cenário de fuga hedonista para os personagens estadunidenses. Essa representação é marcada por cores vibrantes, música constante, paisagens tropicais e uma atmosfera de permanente celebração, onde parece ser possível fugir da realidade frenética da sociedade yankee. Cuba torna-se, assim, um palco simbólico da latinidade fabricada, onde o "tropical" serve de pano de fundo para narrativas de transformação pessoal e romance.

Para a alma puritana e moralista do americano médio, não era fácil controlar os chamados instintos primitivos. A abundância e a oferta eram tais que sexo e álcool, partes integrantes do mercado, não podiam ser abolidos apenas pela força da lei. Evidentemente, os limites morais e religiosos estavam presentes. O homem branco que se sentia atraído pelo lúdico se via na contingência de ultrapassar os limites estabelecidos pela moral e pela lei. Saindo literalmente de seu território, ele buscava uma espécie de absolvição antecipada de seus pecados. (TOTA, 2000, p. 33).

Essa fantasia tropical está profundamente ligada à sensualidade, tanto do espaço quanto das figuras que o habitam. A personagem de Carmen Miranda é central na produção dessa atmosfera sensual, com seus figurinos provocantes para a época e sua presença cênica marcada por uma alegria quase caricata, ela encarna a imagem da mulher latina desinibida e sempre disponível para o entretenimento. A sua performance musical e corporal funciona como instrumento de sedução tanto para os personagens quanto para o espectador, porém, dentro dos limites de uma feminilidade controlada e objetificada. Trata-se de uma sensualidade quase inocente, que não aparenta ser intencional ou ameaçadora, idealizada para o olhar masculino. Logo, tanto a ilha como suas habitantes são pensadas apenas como metáfora do prazer, da emoção e da liberdade passageira. Atribuindo à Miranda o papel de representar uma latinidade estereotipada, sensual e festiva, estando à disposição de seu telespectador para ser consumida e desfrutada em technicolor. A personagem de Carmen Miranda foi construída como uma figura excessiva da latinidade, cujo corpo com movimentos sensuais e com sua voz envolvente funcionavam como mercadoria visual e sonora, moldada para atender aos desejos do público estadunidense (OVALLE, 2006, p. 89).

Figura 2 – Figurino de Carmen Miranda em *Week-End in Havana* (1941)



Fonte: 20th Century Fox. EUA, 1941.

Para aprofundar a discussão aqui proposta, é possível recorrer aos conceitos desenvolvidos na obra *A Dominação Masculina* (1998), onde Pierre Bourdieu analisa como a desigualdade de gênero é naturalizada por meio de estruturas simbólicas que se perpetuam historicamente nas instituições e nas práticas cotidianas. Para Bourdieu, a dominação masculina não é apenas imposta por força física ou pela legislação, mas está enraizada nos processos mentais e culturais que definem o que é considerado natural para homens e mulheres.

A divisão entre os sexos parece estar "na ordem das coisas", como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas sexuadas"), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 1998, p. 11).

A partir dessa perspectiva, torna-se possível relacionar essas reflexões com a análise do filme em questão. A representação da mulher latina presente na narrativa cinematográfica se insere em um imaginário marcado tanto por hierarquias de gênero quanto por uma lógica colonial de representação. Nesse imaginário, a feminilidade latina é frequentemente associada à sensualidade, à emotividade e à disponibilidade para o desejo masculino. Nesse sentido, a performance de Carmen Miranda ao interpretar uma personagem exuberante, cômica e erotizada evidencia a atuação dessa lógica. O que se observa é a presença de uma forma de violência simbólica que opera justamente porque se apresenta como algo naturalizado. Trata-se de um tipo de dominação que se exerce com a cumplicidade dos próprios dominados, uma vez que as hierarquias que a sustentam tendem a ser percebidas como parte da ordem natural das relações sociais (BOURDIEU, 1998, p. 12 - 23).

Dessa forma, a moralidade feminina também é atravessada por esse processo de representação. A mulher latina não aparece como um sujeito moral autônomo, mas como um corpo associado à permissividade e colocado à disposição da fantasia masculina. Nesse sentido, o cenário tropical passa a funcionar como um espaço que autoriza certa flexibilização dos costumes. Longe do ambiente social estadunidense e de seus códigos morais, esse espaço ficcional permite que desejos contidos sejam experimentados dentro de uma atmosfera marcada pelo exotismo e pela aparente leveza das interações sociais.

No interior desse quadro de representações, a figura de Carmen Miranda pode ser compreendida como a construção de uma feminilidade que se mostra plenamente funcional ao imaginário masculino e às fantasias escapistas mobilizadas pelo cinema hollywoodiano. Ainda que suas personagens não estejam associadas às atribuições domésticas tradicionalmente destinadas às mulheres, isso não significa, necessariamente, a presença de uma figura feminina autônoma. Pelo contrário, trata-se de uma personagem igualmente circunscrita por um conjunto de expectativas sociais que a transformam em objeto de contemplação e consumo. Nesse sentido, a imagem da mulher latina exuberante, performática e frequentemente cômica, não deve ser interpretada como um sinal de emancipação ou de liberdade sexual. O que se observa, antes, é a configuração de uma outra modalidade de controle simbólico. A aparente liberdade concedida a essa personagem está condicionada à permanência dentro de um repertório bastante específico de atributos, como o exotismo, a sensualidade e a alegria permanente que o olhar dominante espera reconhecer na figura da mulher latina.

Nesse sentido, a performance desse modelo de feminilidade permanece articulada às estruturas que organizam a própria lógica da representação. A estética leve e festiva que caracteriza essas aparições contribui para naturalizar determinados papéis e expectativas associados à personagem, inserindo sua presença no interior de um repertório visual já reconhecível pelo público. Assim, a expressividade corporal e a ocupação do espaço público aparecem condicionadas a esse enquadramento simbólico, no qual a personagem ganha visibilidade sobretudo enquanto figura espetacularizada, vinculada ao papel que lhe é previamente atribuído pela narrativa cinematográfica e pelos códigos visuais que orientam sua construção.

Além disso, até mesmo a relação estabelecida entre as personagens femininas, interpretadas por Carmen Miranda, no papel de Rosita Rivas, e Alice Faye, como Nan Spencer, pode ser questionada à luz do chamado complexo de Madonna-Prostituta, conceito associado às formulações de Sigmund Freud. Esse conceito descreve uma divisão recorrente na construção masculina da feminilidade, na qual as mulheres só são passíveis de enquadramento em duas categorias opostas. De um lado encontra-se a figura da mulher virtuosa e idealizada, associada à respeitabilidade social. De outro, aparece a mulher erotizada, concebida como objeto de desejo, mas simultaneamente situada em uma posição considerada moralmente inferior.

No interior da narrativa de *Week-End in Havana*, essa lógica dual se manifesta de maneira bastante evidente. Enquanto Nan Spencer é construída como uma personagem romântica e respeitável, Rosita Rivas surge vinculada à sensualidade. Assim, as mulheres passam a ser representadas dentro de um conjunto bastante limitado de possibilidades, sendo enquadradas em papéis que oscilam entre a pureza idealizada e a erotização caricatural. Como observa Greer, esse tipo de divisão contribui para sustentar uma visão simplificada e hierarquizada da experiência feminina (GREER, 2016, p. 56).

Seguindo essa lógica, Nan Spencer encarna a figura da Madonna, branca, estadunidense, moralmente íntegra, comedida em sua sensualidade e, sobretudo, destinada ao amor verdadeiro e à redenção do protagonista masculino. Ela é o centro romântico da narrativa e, embora mostre certa independência, sua feminilidade é representada dentro dos limites da domesticidade e da respeitabilidade. É a mulher ideal para se ter como companheira e com quem é aceitável casar, sendo o ideal perfeito de feminilidade da cultura dominante da época. Em contrapartida, Rosita Rivas representa a “outra mulher”, exuberante, performática, hipersexualizada e selvagem. Ela é a mulher do prazer, da diversão, da sensualidade ostensiva mas não do afeto profundo. Sua latinidade é associada ao excesso, ao emocional e ao instintivo. Embora na trama seja carismática e central em termos de presença estética, sua personagem não tem acesso ao enredo romântico principal, permanecendo à margem como uma figura de entretenimento para os próprios personagens.

Figura 3 – Protagonistas do romance em *Week-End in Havana* (1941)



Fonte: 20th Century Fox. EUA, 1941.

Assim, Carmen Miranda, ainda que inserida na indústria cultural estadunidense, é posicionada como corpo estrangeiro, vendido como algo facilmente disponível e desejável. Sua imagem é mediada por uma lógica de alteridade que a impede de ocupar os espaços de afeto legítimo e estabilidade emocional reservados às personagens brancas e norte-americanas. Logo, a representação das duas mulheres no filme reitera um modelo de feminilidade hierarquizada, responsável por legitimar certos corpos e subjetividades enquanto marginaliza e estetiza outros.

Dessa forma, é possível analisar como o cinema hollywoodiano atua também como um instrumento ideológico na reprodução de estruturas culturais que orientam as formas de desejo, afeto e poder a partir de marcadores como raça, gênero e nacionalidade. As narrativas cinematográficas não apenas entretêm, mas também contribuem para consolidar determinadas maneiras de perceber e organizar as diferenças sociais, muitas vezes naturalizando relações de poder que atravessam essas categorias. Nesse contexto, a trajetória de Carmen Miranda revela um caráter profundamente ambíguo. Ao mesmo tempo em que se tornou um ícone cultural de projeção internacional e conquistou visibilidade em uma indústria cinematográfica dominada por estrelas estadunidenses, também teve sua imagem moldada por expectativas externas que a associavam a uma representação específica da latinidade. Assim, Miranda passa a ocupar uma posição marcada por tensões, situando-se entre o reconhecimento artístico e a reprodução de

estereótipos que delimitavam as formas possíveis de representar a identidade latino-americana. Para compreender de forma mais aprofundada esse fenômeno, torna-se necessário voltar o olhar para a própria construção da imagem pública da artista, analisando de que maneira sua figura foi sendo transformada ao longo de sua circulação entre Brasil e Estados Unidos.

Carmen Miranda: de Pequena Notável à Brazilian Bombshell

Antes de alcançar projeção internacional, Carmen Miranda já era uma figura amplamente conhecida no cenário cultural brasileiro das décadas de 1930 e início dos anos 1940. Sua carreira se consolidou principalmente no rádio, no teatro de revista e na indústria fonográfica, espaços fundamentais para a difusão da música popular urbana naquele momento. Ao longo desses anos, sua imagem passou a ser associada ao samba e à personagem da baiana estilizada, que reunia referências da cultura afro-baiana com elementos do espetáculo urbano carioca. Como observa Bianca Freire-Medeiros, em *O Rio de Janeiro que Hollywood Inventou*, a indústria do entretenimento frequentemente seleciona determinados elementos culturais e os reorganiza de modo a torná-los mais reconhecíveis e facilmente consumidos por diferentes públicos. No caso de Carmen Miranda, a figura da baiana acabou assumindo essa função de síntese visual da brasilidade.

A circulação das imagens de Carmen Miranda não se restringiu ao cinema hollywoodiano. A imprensa brasileira teve papel decisivo na ampliação e na ressignificação dessa presença pública, acompanhando de perto sua trajetória internacional e incorporando-a a narrativas mais amplas sobre cultura e identidade nacional. Nesse processo, revistas ilustradas desempenharam uma função particularmente importante, uma vez que combinavam reportagem e fotografia em um formato que dialogava diretamente com o público urbano de meados do século XX. Entre essas publicações, destaca-se a revista *O Cruzeiro*, um dos periódicos de maior circulação no Brasil durante as décadas de 1930 e 1940. Suas páginas acompanhavam com frequência a carreira da cantora, registrando desde suas apresentações no exterior até a repercussão de seus filmes produzidos nos Estados Unidos. Ao fazer isso, o periódico enquadrava sua trajetória dentro de uma narrativa de projeção cultural do país, sugerindo que o sucesso internacional da cantora representava também uma forma de reconhecimento da cultura brasileira.

Nesse sentido, os estudos de Lara Lopes em sua tese *Ver e ser vista: star system e cultura visual nas revistas ilustradas da Sociedade Anônima O Malho*, trazem grande enriquecimento para este trabalho. Lopes analisa como revistas ilustradas, como *Cinearte* e *O Malho*, exibiam a imagem da persona de Carmen Miranda, seguindo sempre a mesma estética tropical e caricata, voltada à divulgação de seus trabalhos.

Nas imagens de Carmen Miranda publicada em *O Malho*, a vemos usando os trajes típicos pelos quais ela ficou conhecida. As roupas e os trejeitos da atriz fazem parte da construção de sua persona estelar, tanto que a maioria das imagens que podemos ver dela nas revistas apresentam o mesmo padrão estético, tanto no que diz respeito às vestimentas, quanto às poses. Esse padrão iconográfico é tão consolidado que fica difícil, em muitos casos, distinguir uma imagem da outra, essa diferenciação pode ser feita, muitas vezes, pelos detalhes de ornamentos nas roupas e acessórios da atriz. (LOPES, 2019, p. 193).

Ao mesmo tempo, a própria cobertura da revista revela as ambiguidades desse processo. Se por um lado a ascensão internacional de Carmen Miranda era frequentemente celebrada como motivo de orgulho nacional, por outro surgiam comentários que apontavam para o caráter exagerado ou caricatural de algumas de suas aparições no cinema estadunidense. Essas observações indicam que a recepção brasileira de sua imagem hollywoodiana esteve longe de ser homogênea. A imprensa oscilava entre o entusiasmo diante da visibilidade alcançada pela artista e certa inquietação por alguns setores da sociedade diante das formas específicas pelas quais essa visibilidade era construída. Simultaneamente apresentando Carmen Miranda como símbolo de brasilidade e como personagem de um espetáculo internacional que frequentemente estilizava elementos da cultura latino-americana segundo expectativas externas. Nesse processo, a figura da Pequena Notável passou a ocupar um lugar singular no debate cultural da época, situada entre o reconhecimento internacional da música brasileira e as discussões sobre os sentidos atribuídos à sua imagem fora do país.

Não é incomum dentro das revistas da Sociedade anônima *O Malho* textos que buscavam exaltar o sentimento de orgulho nos brasileiros em ver Carmen Miranda no cinema internacional, como a representante do Brasil nos Estados Unidos. Havia uma tentativa de criar uma imagem positiva de Carmen, já que ela não era vista com olhos de admiração por muitos. (LOPES, 2019, p. 192).

A chegada de Carmen Miranda aos Estados Unidos no final da década de 1930 marcou um momento decisivo na reconfiguração de sua imagem. Inicialmente convidada para apresentações na *Broadway*, a artista logo chamou a atenção do público estadunidense por sua presença de palco e pela combinação única entre humor e musicalidade que caracterizava suas performances. Pouco tempo depois, sua inserção no cinema ampliaria ainda mais a circulação dessa imagem. Nesse novo contexto, elementos que já faziam parte de sua persona artística passaram por um processo de intensificação. Os turbantes tornaram-se mais elaborados, os figurinos mais ornamentados e as performances cada vez mais marcadas pela expressividade corporal. Gradualmente, Carmen Miranda deixou de ser apresentada apenas como uma cantora brasileira e passou a representar uma personificação de múltiplas latinidades resumidas a um único bloco despersonalizado, construída de modo a dialogar com as expectativas do público *yankee*.

Essa transformação pode ser compreendida à luz de estudos que analisam a forma como Hollywood produziu imagens recorrentes das mulheres latinas ao longo do século XX. Pesquisas como as de Priscilla Peña Ovalle, em *Dance and the Hollywood Latina: Race, Sex, and Stardom* demonstram que o cinema musical teve papel fundamental na consolidação de um repertório visual e corporal associado a essas personagens. A sensualidade acentuada e sua presença marcada pela dança tornaram-se elementos recorrentes na construção da chamada *Hollywood Latina*, figura que frequentemente implicavam um certo nível de erotismo em suas performances. Ao mesmo tempo, essas representações também dialogavam com formas tradicionais de organização da feminilidade no imaginário ocidental.

Como discute Whitney Greer em seus estudos sobre os mitos culturais associados às mulheres, a cultura visual frequentemente opera por meio de contrastes que opõem diferentes modelos de feminilidade. No caso das personagens latinas no cinema hollywoodiano, a dimensão da sensualidade e da expressividade corporal tende a ser intensificada, situando essas figuras em um espaço narrativo marcado pela exuberância performática. É nesse contexto que se consolida a imagem que Hollywood passaria a divulgar como *Brazilian Bombshell*, na qual a expressão sintetizava uma série de atributos associados à presença de Carmen Miranda nas telas. Seus turbantes repletos de frutas tropicais e os figurinos *sexy* para a época, tornaram-se elementos

imediatamente reconhecíveis, contribuindo para fixar uma imagem visual que rapidamente se difundiu no imaginário popular.

Essa visibilidade, contudo, carregava consigo uma ambiguidade evidente. Por um lado, Carmen Miranda alcançou uma projeção internacional rara para artistas brasileiras naquele período, tornando-se uma figura central do cinema musical hollywoodiano da década de 1940. Por outro, essa mesma projeção estava associada a um conjunto relativamente restrito de papéis e expectativas. Suas personagens apareciam quase sempre vinculadas ao entretenimento masculino, à comicidade e a uma energia corporal sensualizada, atributos que reforçam uma leitura específica da latinidade. Assim, ao circular em um contexto internacional, a figura pública de Carmen Miranda foi progressivamente reorganizada de modo a atender às demandas narrativas e visuais do cinema hollywoodiano. O resultado desse processo foi a consolidação de uma personagem que, ao mesmo tempo em que ampliou a visibilidade da cultura brasileira no exterior, também contribuiu para cristalizar uma representação estereotipada da mulher latina no cenário cinematográfico do período.

Imagens em circulação: cinema, imprensa e a construção da latinidade

A presença de Carmen Miranda nas produções hollywoodianas analisadas neste estudo evidencia como a performance corporal se converteu em um elemento central na construção de sua imagem pública. Em cena, sua expressividade organiza a própria percepção do espectador, articulando canto, movimento e gestualidade em uma presença que ultrapassa a dimensão estritamente artística. Assim, a atuação da artista passa a operar como forma de mediação cultural. Como analisado por Ovalle, essa dimensão performática integra um conjunto de convenções visuais e narrativas por meio das quais o cinema hollywoodiano passou a elaborar determinadas imagens da América Latina. Nessa lógica, o corpo da intérprete deixa de ser apenas veículo de expressão artística e passa a concentrar significados mais amplos, nos quais exotismo tropical e sensualidade são mobilizados como marcas reconhecíveis de uma latinidade imaginada.

Dessa maneira, a própria organização visual das cenas contribui para consolidar essa leitura. Os enquadramentos frequentemente orientam o olhar para elementos que compõem uma visualidade tropicalizada, na qual os figurinos decotados e os cenários paradisíacos participam ativamente da construção dessa imagem. Cores intensas e ambientações que evocam boemia

aparecem integrados a composições cuidadosamente estruturadas, produzindo para o consumo do telespectador um cenário completamente paradisíaco. Ao longo da década de 1940, esse repertório passou a circular com intensidade crescente na cultura de massa estadunidense, contribuindo para fixar uma iconografia relativamente estável da América Latina no imaginário cinematográfico.

Mudando do plano cultural para o plano literal, Carmen Miranda foi filmada e divulgada como se estivesse constantemente em movimento. Nos números musicais, a composição dos enquadramentos que a mostravam era determinada pela altura de seu turbante e pelo balanço de seus quadris em movimento: a borda inferior do enquadramento frequentemente começava abaixo de seus quadris, enquanto a borda superior se elevava acima de sua cabeça para acomodar a altura de seus turbantes cada vez mais extravagantes. (OVALLE, 2006 , p. 54, tradução nossa).

Ao mesmo tempo, a cobertura jornalística deixava entrever uma percepção mais complexa desse processo. Comentários sobre suas atuações no cinema estadunidense por vezes sugeriam uma distância entre a riqueza das tradições musicais brasileiras e a imagem simplificada que emergia nas produções hollywoodianas. Observações desse tipo indicam que o sucesso internacional da artista convivia com reflexões sobre as formas pelas quais sua figura vinha sendo reorganizada pela indústria cultural estrangeira. A recepção brasileira de Carmen Miranda desenvolveu-se, assim, em torno de uma tensão recorrente entre a celebração de sua projeção internacional e a inquietação diante das transformações sofridas por sua imagem. Antonio Pedro Tota menciona em sua obra um momento específico onde essa tensão se tornou nítida. Na noite de 15 de julho de 1940, a apresentação da Pequena Notável foi recebida pelo público com certa indiferença, nesse momento a crença que se instaurava era a de que Carmen Miranda estava “americanizada”, e portanto, não mais agradava a elite brasileira que voltava sua admiração à Europa. Para aqueles brasileiros, qualquer manifestação cultural, ainda que popular, não poderia vir da própria América e, muito menos dos Estados Unidos, identificado sempre como a “bárbara” cultura de massa. (TOTA, 2000, p. 17). Após esse evento no Cassino da Urca, Carmen Miranda, ofendida, retornou ao mesmo local dois meses depois para cantar sua nova música, *Disseram que voltei americanizada*.

Essa ambiguidade torna-se particularmente reveladora quando se observa o modo como a artista passou a circular simultaneamente em registros distintos. De um lado, permanecia vinculada ao percurso construído no cenário musical brasileiro e ao repertório cultural que havia marcado sua ascensão no país. De outro, sua imagem era progressivamente integrada a um universo visual mais amplo, no qual ajudava a compor uma representação generalizada da América Latina voltada ao público *yankee*. Nesse deslocamento, a cantora deixava de funcionar apenas como expressão de uma cultura nacional específica e passava a participar de um imaginário regional mais abrangente, elaborado a partir das convenções narrativas do cinema hollywoodiano.

Esse movimento precisa ser compreendido no interior do contexto político e cultural das décadas de 1930 e 1940. Nesse período, a intensificação das relações interamericanas foi acompanhada por iniciativas destinadas a promover formas de aproximação simbólica entre os países do continente. Cinema, rádio, imprensa e outras manifestações da cultura de massa passaram a ocupar lugar relevante nesse processo, intensificando a circulação de diferentes imagens, artistas e produções culturais. Como já discutido, o entretenimento transformou-se em um instrumento particularmente eficaz de difusão simbólica, capaz de produzir familiaridade cultural ao mesmo tempo em que estruturava determinadas formas de representar a América Latina no contexto internacional.

Ao mesmo tempo que ganhava fama nos programas de rádio e, logo depois, no cinema, Carmen fazia publicidade de cerveja, de batom, inaugurava *nightclubs*, como o Copacabana, em Nova York, e aumentava sua participação na divulgação da Política da Boa Vizinhança. No sisudo Congresso Pan-Americano de Xadrez de 1945, lá estava ela, com a cintura e os quadris à mostra, com um turbante que a fazia mais parecida com um turco do que com uma baiana. (TOTA, 2000, p. 118).

Quando observadas em conjunto, as imagens cinematográficas, os materiais promocionais e a cobertura da imprensa revelam um processo complexo de construção e circulação de significados. A trajetória de Carmen Miranda permite acompanhar com clareza como a indústria cultural foi capaz de transformar uma artista específica em referência visual única de um universo cultural diverso, ao mesmo tempo em que diferentes públicos interpretavam essa imagem a partir de seus próprios referenciais. É nesse ponto de convergência

entre diferentes mídias e opiniões acerca de sua imagem que se delineia a singularidade histórica da figura de Carmen Miranda. Sua presença nas telas hollywoodianas e nas páginas da imprensa brasileira ilumina os mecanismos pelos quais representações culturais são produzidas, difundidas e disputadas no interior das disputas políticas da época.

Quer tenha sido uma artista dotada de genuíno talento, quer tenha sido produto de interesses políticos, o fato é que poucas celebridades mobilizaram tão vasta gama de representações de si mesma, tanto em termos de raça quanto de gênero, quanto Carmen Miranda. Muito mais do que apenas "outra cantora sul-americana", ela se tornou parte da cultura popular ocidental ao reinventar a música brasileira em termos melódicos, visuais e coreográficos. (FREIRE-MEDEIROS, 2005, P. 24).

Cinema como fonte histórica e prática pedagógica

A presença do cinema como fonte de análise histórica abre um campo fértil para o trabalho pedagógico no ensino de História, sobretudo quando se considera que as produções audiovisuais participam ativamente da construção de imaginários sociais, culturais e políticos. Ao serem incorporados ao espaço escolar, os filmes podem funcionar como fontes históricas que permitem aos estudantes observar como determinadas imagens e narrativas foram elaboradas em contextos específicos e atravessadas por interesses diversos. Nesse sentido, a análise de produções cinematográficas oferece condições para que o ensino ultrapasse a simples transmissão de conteúdos e passe a mobilizar processos de interpretação e problematização. Assim, conforme analisa Marcos Napolitano, em sua obra *Como Usar o Cinema na Sala de Aula*, o cinema pode ser compreendido como um documento histórico capaz de expressar diferentes visões de mundo e valores de uma determinada época, o que amplia as possibilidades de investigação no campo da História. Nesse contexto, o filme não deve ser utilizado apenas como recurso didático agradável, mas como objeto de análise, permitindo que os estudantes reflitam sobre as formas pelas quais o passado é representado pelas linguagens audiovisuais (NAPOLITANO, 2003, p. 15-16).

A diferença é que a escola, tendo o professor como mediador, deve propor leituras mais ambiciosas além do puro lazer, fazendo a ponte entre emoção e razão de forma mais direcionada, incentivando o aluno a se tornar um espectador mais exigente e crítico, propondo relações de

conteúdo/linguagem do filme com o conteúdo escolar. Este é o desafio. (NAPOLITANO, 2003, p. 15).

Ao acompanhar a trajetória de Carmen Miranda no cinema estadunidense durante o período da Política de Boa Vizinhança, torna-se possível discutir com os estudantes como determinadas representações culturais são produzidas, circulam em diferentes mídias e passam a influenciar a forma como identidades nacionais são percebidos. A observação atenta das imagens, dos figurinos, das performances corporais e dos cenários presentes nos filmes permite identificar elementos que contribuíram para a consolidação de uma determinada visualidade associada à América Latina, evidenciando que tais representações resultam de processos históricos específicos e não de características naturais.

Como trabalhado por Napolitano, a utilização desse tipo de material em sala de aula favorece a compreensão da disciplina, entendendo que a história é construída a partir de múltiplas interpretações. A recepção da imagem de Miranda no Brasil, marcada simultaneamente por celebração e por questionamentos, demonstra como uma mesma figura pública pode adquirir significados distintos conforme os contextos em que é observada. Trabalhar com essas diferentes leituras possibilita que os estudantes percebam que os fenômenos históricos raramente apresentam respostas únicas ou definitivas, sendo frequentemente atravessados por disputas de interesses políticos.

Além disso, o diálogo entre cinema e ensino de História contribui para o desenvolvimento de uma postura mais crítica diante das produções culturais consumidas cotidianamente pelos próprios estudantes. Levando em consideração que sociedade contemporânea é especialmente marcada pela intensa circulação de imagens e conteúdos audiovisuais, torna-se cada vez mais importante que a escola ofereça ferramentas analíticas capazes de estimular a observação atenta desses materiais. Dessa maneira, ao aprender a questionar como determinadas representações são construídas, quais interesses podem estar envolvidos em sua produção e quais visões de mundo elas ajudam a difundir, os estudantes ampliam sua capacidade de compreender o ambiente cultural que os cerca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida ao longo deste artigo procurou situar a trajetória de Carmen Miranda no interior de um contexto histórico marcado pela intensificação das relações culturais entre os Estados Unidos e os países da América Latina nas décadas de 1930 e 1940. Nesse período, a Política de Boa Vizinhança constituiu um dos eixos centrais da reorganização das relações hemisféricas, estimulando iniciativas voltadas à aproximação diplomática e simbólica entre os países do continente. Nesse processo, diferentes formas de produção cultural passaram a desempenhar um papel relevante na circulação de imagens e representações sobre a América Latina, ampliando a presença de artistas latino-americanos em espaços de grande visibilidade no circuito cultural estadunidense.

A partir da análise aqui proposta do filme *Week-End in Havana* (1941), é possível evidenciar como o cinema hollywoodiano atuou historicamente como um dos principais vetores de construção e difusão de imagens estereotipadas da América Latina, em consonância com os interesses geopolíticos e ideológicos dos Estados Unidos. Ao conjugar música, romance e comédia sob as lentes de uma estética colorida e sedutora, o filme não apenas entretém, mas reproduz um imaginário tropicalista que reduz territórios e culturas complexas a signos intercambiáveis e consumíveis. A obra, situada no contexto da Política de Boa Vizinhança, constrói uma Cuba ficcional, paradisíaca e sensualizada, que não corresponde à realidade, mas sim a uma fantasia conveniente para o consumo norte-americano. Nesse cenário, emerge uma imagem homogênea da latinidade, marcada por elementos visuais e sonoros que misturam culturas diversas e apagam as fronteiras entre nações, num processo claro de desterritorialização simbólica. Esse processo é marcado pelo esvaziamento de especificidades históricas, políticas e sociais, transformando o território em um cenário exótico pronto para servir à experiência sensorial do turista norte-americano.

A centralidade da representação da mulher latina nesse processo é inegável. A personagem Rosita Rivas (Carmen Miranda) torna-se o principal ícone dessa latinidade caricata, funcionando como ponto de condensação de múltiplos estereótipos associados ao feminino latino-americano. Com trajes extravagantes, postura exuberante e forte apelo sensual, Rosita encarna a imagem da mulher tropical, alegre, barulhenta e sedutora. Trata-se de uma performance que reafirma uma feminilidade exótica e subordinada, projetada para satisfazer tanto os desejos

visuais quanto os anseios simbólicos de um público majoritariamente branco e estadunidense. Dessa forma, essa construção da mulher latina como figura sensorial, voltada para o entretenimento, reforça a lógica da hipersexualização feminina frequentemente imposta a mulheres racializadas no cinema global. Carmen Miranda é capturada pela engrenagem hollywoodiana que a transforma em um arquétipo, um corpo tropical disciplinado para sorrir, cantar e dançar, mas sem agência política ou profundidade emocional. A latinidade que ela representa é genérica, fragmentada e funcional, e sua feminilidade é moldada para caber dentro de um ideal de alteridade domesticada.

No contexto da diplomacia cultural, essa imagem da mulher latina serve como símbolo de proximidade e conciliação entre as Américas, mas sob condições impostas por uma hierarquia de poder. A celebração da diferença cultural, nesse caso, é mediada por estruturas de dominação simbólica que permitem a visibilidade da mulher latina apenas em moldes estéticos, e não como sujeito autônomo. A presença de Rosita Rivas, embora carismática e central na estética do filme, está atrelada a um roteiro que lhe nega complexidade e protagonismo. Sua função é alegrar, divertir e ornamentar, nunca questionar ou confrontar. Logo, a sensualidade do ambiente e dos corpos, o apagamento das identidades nacionais e a estetização do exótico operam juntos para produzir uma narrativa que reafirma a centralidade cultural do Norte global e subjuga simbolicamente o Sul.

Ao mesmo tempo, é importante considerar que a difusão dessas representações ultrapassou o espaço cinematográfico. Diferentes formas de cobertura midiática ampliaram significativamente o alcance da imagem da Pequena Notável, inserindo-a em circuitos diversos de divulgação cultural. No Brasil, essa presença midiática foi acompanhada com atenção por diferentes meios de comunicação, que frequentemente destacavam o crescimento de sua projeção internacional e o espaço ocupado pela artista nas produções cinematográficas realizadas nos Estados Unidos. Nesse sentido, sua trajetória passou a ser frequentemente mobilizada como exemplo da visibilidade alcançada pela música popular brasileira no cenário internacional.

Nesse sentido, a atuação de Carmen Miranda adquire dupla dimensão, por um lado ela é uma das poucas artistas latino-americanas a alcançar projeção internacional nesse período, o que lhe confere relevância cultural e simbólica, por outro, sua performance está condicionada por

papéis caricatos que reiteram a lógica colonial do olhar estrangeiro sobre o "outro". A sensualidade exuberante de Miranda não representa uma agência autêntica, mas sim uma coreografia culturalmente orquestrada que responde às expectativas do consumo norte-americano. Seu corpo é, assim, territorializado simbolicamente pela indústria cinematográfica, que o transforma em superfície de projeção de fantasias tropicais.

Dessa maneira, a trajetória de Carmen Miranda permite deslocar a análise para além da narrativa que a apresenta apenas como uma artista brasileira que alcançou grande notoriedade internacional. Seu percurso evidencia como determinadas imagens sobre a América Latina foram progressivamente organizadas e difundidas por meio de diferentes meios de comunicação ao longo do século XX. Ao observar o modo como essas representações se projetaram no exterior e as leituras que suscitaram no Brasil, torna-se possível perceber que a figura da artista passou a concentrar debates relacionados à forma como referências culturais latino-americanas eram apresentadas fora de seus contextos de origem. Nesse processo, o reconhecimento público de sua carreira convivia com questionamentos acerca das imagens que a acompanhavam, revelando um campo de tensões que atravessava a projeção internacional de símbolos culturais nacionais. Inserida no contexto das aproximações políticas e culturais promovidas pela Política de Boa Vizinhança, a presença de Carmen Miranda no cinema hollywoodiano e em diferentes meios de comunicação evidencia, portanto, como a difusa circulação de artistas e representações culturais participou da construção de determinadas imagens sobre a América Latina, ao mesmo tempo em que suscitou debates e interpretações diversas nos próprios países da região.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BORGES, Amanda Santos e ZANFORLIN, Sofia Cavalcanti. **Cinema Hollywoodiano e a Construção do Estereótipo da América Latina: a Sexualização da mulher latino-americana**. INTERCOM, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita; revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GREER, Whitney. **The Madonna, the Whore, the Myth**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Inglês) – University of Mississippi, Mississippi. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/288057819.pdf> Acesso em: mar. 2025.

MACEDO, Kárita Bernardo de. **A imagem de Carmen Miranda como representação da brasilidade: questionamentos e interpretações a partir de seus filmes na Boa Vizinhança**. Modapalavra e-periódico, Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 257–296, 2020. DOI: 10.5965/1982615x13272020257.

Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/14603>. Acesso em: mar. 2025.

MAUAD, Ana M. **As três Américas de Carmen Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa-vizinhança**. In: Anais do X Encontro Regional de História. Rio de Janeiro: ANPUH-RJ, UERJ, 2002.

MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência: a política externa brasileira de 1935 a 1942**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

OVALLE, Priscilla Peña. **Shake your assets: dance and the performance of Latina sexuality in Hollywood film**. 2006. Tese (Doctor of Philosophy - Cinema). University of Southern California, Los Angeles, 2006.

SCHWARTZ, Thomas. **The Purpose of Hoover's 1928 Goodwill Tour. Hoover Heads**, 6 nov. 2019. Disponível em: <https://hoover.blogs.archives.gov/2019/11/06/the-purpose-of-hoovers-1928-goodwill-tour/>. Acesso em: 16 jan. 2026.

TOTA, Antonio P. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FILMOGRAFIA

ACONTECEU EM HAVANA (WEEK-END IN HAVANA). Diretor: Walter Lang, Produtor: William Le Baron. EUA. Produção: Twentieth Century Fox, 1941