



“Chiclete com banana”: carnavalização,
intercâmbio cultural, democracia racial e
afetividades entre Brasil e Estados Unidos da América

Juliano Almeida¹

RESUMO

Pretendo analisar a política da vizinhança entre o Brasil e os Estados Unidos da América a partir de imagens associadas a carnavalização, especificamente entre a ditadura de Getúlio Vargas e o governo ditatorial dos generais implantado décadas depois. A denominada “Política da Boa Vizinhança” atuou como uma importante manifestação da diplomacia cultural entre os respectivos países. A referida política significava uma nova roupagem das práticas imperialistas, apesar da anuência dos órgãos oficiais do Estado brasileiro. A estratégia política em questão também conviveu com outras relações e táticas políticas que ressignificavam o intercâmbio cultural entre os dois países. Diversos atores sociais, tanto brasileiros como estadunidenses – especialmente artistas, intelectuais e produtores culturais – desenvolveram uma espécie de diplomacia menor que foi fundamental para a revisão de certas práticas preconceituosas. Para se pensar os usos da carnavalização nesse cenário de relações internacionais serão analisadas algumas produções artísticas do período em questão, sobretudo canções. Além disso, serão utilizados textos teóricos que darão subsídios para uma melhor compreensão e contextualização do presente estudo, tal como ensaios de autoria de Antônio Pedro Tota e Robert Stain e outros autores que tratam do intercâmbio cultural e artístico entre Brasil e Estados Unidos durante o século passado.

Palavras-Chave: Carnaval, Arte, Relações internacionais.

Recebido em 27/10/2018
Aceito para publicação em 19/12/2018

DOI: <https://doi.org/10.25067/s.v22i2.22931>

¹ Doutorando em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG; mestre em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG; especialista em História da Cultura e da Arte pela UFMG; licenciado em História pela UFV. Email: julianobutz@hotmail.com.

Os Estados Unidos da América (EUA), em um suposto gesto amigável, foi o primeiro país a reconhecer a emancipação política do Brasil, em 1924, época de elaboração da “Doutrina Monroe”, fundamentada pela ideia da “América para os americanos”. Apesar dessa antiga manifestação política de boa vizinhança, foi somente no final da primeira metade do século XX que o Brasil estabeleceu de fato uma “amizade” mais próxima, capaz de modificar as relações políticas, econômicas e culturais entre os dois países.

Dentro desse quadro de vizinhança que se consolidou pautado em afetos e manifestações das mais diversas destaca-se o uso do carnaval e da carnavalização como estratégia estereotipada de divulgação oficial da cultura brasileira. De outro modo, nesse cenário de aproximação entre os respectivos países, o carnaval e a carnavalização também podiam ser entendidos como imagens que escapavam de uma lógica política formal. Eles se tornavam visíveis nas relações informais e afetivas do intercâmbio cultural entre brasileiros e estadunidenses, atuando como elementos fundamentais para uma espécie de “diplomacia menor” entre estrangeiros e nativos.

Faço uso do termo “diplomacia menor” tendo como referência o emprego desse conceito por Roniere Silva Menezes, presente no seu livro *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius*. Em concordância com Menezes, podemos afirmar que na relação fronteiriça entre os saberes e os afetos é possível notar outros modos estéticos e políticos delineados pelo diálogo e pela boa convivência. Assim, as “poéticas de fronteiras” se distinguem das “estratégias epistêmicas hegemônicas”, marcadas pela instituição de fronteiras raciais, políticas e culturais, uma vez que o “projeto da diplomacia menor”, como enfatiza Menezes, “[...] articula táticas epistêmicas nômades e autorreflexivas, objetivando questionar os mecanismos promotores de distinção e de hierarquia, as barreiras que impedem um maior fluxo comunicativo entre os homens.” (MENEZES, 2011, p. 261). Logo, as políticas de vizinhança que interessam ao estudo que se apresenta referem-se sobretudo às práticas não institucionalizadas de intercâmbio cultural entre os países ou às práticas que não se restringem ao âmbito da política oficial dos países.

Em *O Imperialismo sedutor*, Antônio Pedro Tota informa que, em um dos carnavais do início da década de 1940, crianças sambavam ao ritmo da canção *Praça Onze* (1942), de autoria de Grande Otelo e Herivelto Martins, fantasiadas de personagens infantis que eram produzidos nos estúdios de animação de

desenhos dos Estados Unidos da América (Cf. TOTA, 2000, p. 134). Imaginemos foliões fantasiados de Donald's e de Mickey's com “samba no pé”, descendo os morros da cidade do Rio de Janeiro, se misturando nas ruas do centro aos “índios”, “piratas”, “pierrôs” e “colombinas”. Apesar dessa informação advinda de Tota, os autores Alberto Mussa e Luiz Antônio Simas afirmam no livro *Samba de enredo: história e arte* que em determinado período da história do samba – especificamente o de enredo produzido na cidade do Rio de Janeiro – a forte tradição nacionalista e ufanista das escolas de samba impedia e censurava a participação de composições que tematizavam a cultura estrangeira. Aparentemente, tanto a influência da cultura estadunidense quanto europeia eram tolhidas, atestando o foco restrito à cultura e à história brasileira e ao caráter físico e geográfico do país (Cf. MUSSA; SIMAS, 2010, p.51-53).

Apesar desse exemplo de resistência a transculturação fica evidente o aumento significativo da influência estadunidense no país, especialmente a partir do Estado Novo varguista. Nicolau Sevcenko, em uma perspectiva diferente da citada por Mussa e Simas, chega a afirmar que, por meio de uma espécie de “fertilização cruzada”, o carnaval brasileiro – sobretudo as escolas de samba – sofreu influências da cultura estadunidense por meio de suas “[...] *composições cênicas mirabolantes dos filmes musicais, o visual de luxo e esplendor dos figurinos e a atmosfera mista de sonho, fantasia e mitos/modernos.*” (SEVCENKO, 1998, p. 609). Não é de se admirar, pois, segundo Sevcenko, essas influências se deram de modo singular:

[...] *durante o namoro do governo americano com as ditaduras latino-americanas, durante o contexto da Segunda Guerra, conhecido como “política da boa vizinhança”, conduzida pela tripla via dos investimentos econômicos, da diplomacia, e da glamourização da imagem da América Latina no cinema de Hollywood. É quando o Pato Donald vem ao Rio e conhece o Zé Carioca.* (SEVCENKO, 1998, p. 610)

Dentro do cenário da política da Boa Vizinhança – quer dizer, de suposto bom afeto e cordialidade entre o Brasil e Estados Unidos – Walt Disney (em alguns episódios dos seus filmes *Alô Amigos, de 1942, e Você já foi a Bahia?*, de 1944) compôs uma paisagem idílica e carnavalesca em uma tentativa de representar o Brasil. Ciceroneado pelo Zé Carioca – um papagaio verde que de certa forma alegoriza o brasileiro, uma espécie dócil de malandro brasileiro, afetivo e hospitaleiro, bem humorado e amigável – o famoso Pato Donald se

entrega as paixões e fortes emoções nas ruas alegres, sensuais e festivas do carnaval na Bahia e se embriaga ao sabor da cachaça e ao som dos batuques carnavalescos do Rio de Janeiro. No primeiro filme citado, a chegada do Pato Donald ao Rio de Janeiro, então capital e cartão postal do país, é embalada pela canção homônima ao filme, composta por Ary Barroso e lançada em 1939.

Nessa canção, a cultura brasileira é reduzida a traços carnavalescos, como se vivêssemos apenas de samba e pandeiro em um universo ditado pela sensualidade dos trópicos, derivado de uma harmoniosa “mistura de raças”. Não somente o bamboleio sonoro possibilitado pelas figuras rítmicas e melódicas da canção, mas a letra também delineia um clima de sensualidade hedonística de uma nação marcada pelo cruzamento malicioso de raças. Apesar do trato sensual e festivo da canção, especialmente ao se referir ao mulato inzoneiro, da morena sestrosa e da mãe preta, as presenças destas figuras trazem, mesmo que ocultas, a marca da escravidão, da diáspora africana, do estupro, da domesticação do corpo e também da estereotipização. Como Wander Melo de Miranda sugere no ensaio *Brutalidade jardim: tons da nação na música brasileira*, a questão racial na tela de Ary Barroso traz a marca do abrandamento e de uma fictícia harmonia:

Para não errar a mão, não se deve carregar nas cores – mesmo sendo tropicais. Melhor distribuí-las meio esmaecidas, pouco definidas ou mescladas: em vez de negro ou negra, “mulato” e “morena”, ou ainda “trigueiro”, que à primeira vista parece ser claro, mas indica o que tem a cor de trigo maduro. Uma única exceção – “mãe preta” – confirma a regra: aqui a função como que adoça a cor, mesmo ao enunciar, sem querer, sua origem escravocrata. (MIRANDA, in: STARLING, et. al., 2004, p. 64)

A despeito dessa tentativa de representar a nação brasileira como uma união de raças isenta de conflitos, é criada uma imagem depreciativa do afrodescendente, apesar dos adjetivos tão requintados ao gosto neoparnasiano. Miranda insiste que “[...] *nesta festa de cores esmaecidas, o mulato é inzoneiro (sonso, mentiroso – o sentido pouco conhecido camufla um estereótipo racial), a morena é sestrosa (manhosa, esperta – mesmo procedimento anterior).*” (MIRANDA, in: STARLING, et. al., 2004, p. 64). Notamos que na canção, o país passa por uma espécie de redenção pela festa (carnavalização) e pela miscigenação (diga-se, clareamento) omitindo os traços de opressão:

[...] mas a mãe preta (pátria) é postiça, a festa de salão e a festa popular (o congado) são mantidas em separado, os verbos no imperativo, enfim, ordenam e demarcam o

território do outro como fronteira de difícil ultrapassagem. A violência da desigualdade que assim se deixa ver é compensada pela insistência nos traços edênicos – “o coqueiro que dá coco”, “as fontes murmurantes” – do espaço da identidade a ser compartilhada. (MIRANDA, in: STARLING, et. al., 2004, p. 65)

Nessa suposta democracia social e também racial evocada por muitas dessas canções também notamos uma tendência a valorizar a assimilação do elemento negro a partir de um conceito de miscigenação que esconde a ideia de clareamento e embranquecimento dos negros. Como podemos notar com a ajuda dos apontamentos feitos anteriormente por Wander Melo de Miranda, a miscigenação de que fala *Aquarela do Brasil* pode sugerir uma tentativa de encobrir o desejo de esmaecimento do sujeito negro que era praticado por setores mais conservadores que trabalhavam com a produção artística e midiática do período, sobretudo durante os auspícios do Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas.

Não somente nas canções essa tentativa de esmaecimento pode ser percebida. Retornando ao filme de Disney, é importante sublinhar que além do Zé Carioca, em suas andanças no Brasil, o Pato Donald encontra alguns personagens humanos “reais” nos filmes (os filmes utilizam de técnica mista de *live-action* com desenho animado). Em quase toda a maioria do coletivo de personagens reais dos filmes o sujeito negro era praticamente diluído, assim como nas canções ufanistas citadas, a ponto de ser difícil perceber a sua presença. Tal presença só pode ser percebida nas entrelinhas, no fundo musical, nas danças, nos instrumentos, nos adereços que remetiam ao universo do negro. Dentre as personagens não negras que tentam representar a brasilidade, destaca-se uma suposta baiana, na verdade uma portuguesa de origem, Aurora Miranda, irmã da celebre Carmen Miranda, que se apresenta internacionalmente como uma representante genuína do Brasil.

A irmã de Aurora, Carmen – que, por sinal, se tornou bem mais popularmente conhecida do que Aurora –, durante certa época, além de ser conhecida como representante do Brasil e das Américas, também foi identificada a uma baiana, associação sugerida pelo compositor de canções diversas, inclusive ufanistas, Dorival Caymmi. Segundo Eneida Maria de Souza, em seu ensaio *Carmen Miranda: do kitsch ao cult*, a pequena notável, como era chamada a cantora, representa um constante processo de redefinição identitária em que

[...] os símbolos nacionais, como a baiana e o samba, foram criados nessa época como resultado da política nacionalista do Estado Novo, com a ajuda da divulgação popularizada pelos meios de comunicação de massa. Com a Política da Boa Vizinhaça em curso, era preciso valorizar ainda mais os símbolos que poderiam render dividendos culturais e políticos para a economia da guerra. (SOUZA, in: STARLING, et. al., 2004, p. 85)

Assim, mesmo construindo uma imagem de baiana típica, com seus panos da costa, bata rendada e balangandãs, Carmen, apesar da sua imensa vocação artística para a grande mídia, servia como que a uma necessidade de representar imagens que lhe eram impostas, seja de baiana, seja de representante de uma homogênea América Latina em um “[...] eterno deslocamento a um modelo original que lhe era imposto.” (SOUZA, in: STARLING, et. al., 2004, p. 84).

Apesar das críticas, é interessante como que, por meio de suas canções e apresentações, Carmen Miranda performatizou uma espécie de nacionalidade carnavalizada, se afirmando brasileira e mediando uma espécie de boa vizinhaça com o *star system* estadunidense. Carmen se tornou um sucesso não somente nacional, mas alçou o posto de atriz hollywoodiana mais bem paga da época. A escolha de Carmen Miranda, nascida em Portugal, como representante da identidade brasileira, latina e baiana, diz muito de um país e de um continente que têm dificuldades de reconhecer o amplo arco étnico que lhe constituiu. Como Ana Maria Mauad adverte “[...] embora branca (e talvez justamente por isso), Carmen foi, portanto, a intérprete aceita para internacionalizar aquele ritmo afro-brasileiro, o samba, que se tornaria um ícone do país bom vizinho.” (MAUAD, 2014, p.156). Em relação à escolha de Carmen, e de modo específico no filme à de sua irmã Aurora, como supostas representantes da baianidade e da brasilidade e sobretudo a respeito da ausência de personagens negros na representação do Brasil pinceladas por Disney, Antonio Pedro Tota, no seu livro *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da segunda guerra*, afirma que:

As sutilezas do imperialismo disneiano não foram, no entanto, muito longe, a ponto de incorporar uma negra ou mulata ao mundo momentaneamente sexualizado de Donald. Tanto no Rio de Janeiro como na Bahia de Disney não havia negros nem mulatos. (TOTA, 2000, p. 138)

Apesar da ausência de visibilidade do sujeito negro dentro do elenco de atores e figurantes da película cinematográfica de Disney, como dito, vários elementos residuais, várias memórias digamos que “silenciosas”, apontam para

a presença, mesmo que oculta, da negritude. A citação da capoeira, bem como a presença do samba, dos tambores, do pandeiro e do tamborim, remete à memória do negro que, mesmo oblíqua, se faz presente.

Se Tota aponta que possivelmente a falta de sujeitos negros e “mulatos” nos filmes de Disney “[...] *tenha agradado à elite brasileira, vítima do complexo de pertencer a um país de negros e mestiços.*” (TOTA, 2000, p. 138), outros retratos do Brasil ganharam variadas colorações. Temos, por exemplo, a produção fílmica de Orson Welles sobre o carnaval no Rio de Janeiro e a série fotográfica sobre o carnaval da fotografa estadunidense Genevieve Naylor.

Robert Stam indica em seu livro *Multiculturalismo Tropical* que “[...] *uma exceção à tendência de colocar os negros brasileiros em segundo plano veio, surpreendentemente, de um diretor norte-americano.*” (STAM, 2008, p. 163), a saber: Orson Welles. O diretor estadunidense veio para o Brasil com a missão, lhe confiada pelo escritório de Nelson Rockefeller, de promover a Política da Boa Vizinhaça. Apesar de nascer “*na terra do color line*”, como Stam adverte, Orson nunca se conformou a ela, apresentando em suas cenas captadas no Brasil diversas matizes étnicas. Uma de suas pretensões era tentar captar a atmosfera dinâmica vivenciada no carnaval do Rio de Janeiro, com seus batuques, seus passistas, suas fantasias, seus carros alegóricos e suas personagens, sobretudo negros e mestiços, em sua maioria advindos das classes *populares*. Como Stam informa “[...] *o primeiro episódio de It’s all true, 'Carnaval', estrelado por Grande Otelo, visava tratar do mundo do samba e, especificamente, dos protestos contra a eliminação da popular praça carioca, a praça Onze.*” (STAM, 2008, p. 164). Nota-se que não somente o negro se apresenta em suas múltiplas dimensões e contornos, mas que o carnaval também ganha outra estatura, se tornando não apenas espaço de divertimento desregrado e de harmonização entre diferentes, mas também um espaço político, de manifestação coletiva dos múltiplos interesses e desejos do povo, dos mestiços, dos negros. Por mostrar o carnaval brasileiro, especificamente carioca, sem uma lente que apague ou clareie a negritude, Welles sofreu forte oposição tanto do DIP quanto da agência de Rockefeller. Segundo a arguta observação de Stam:

Uma hostilidade comum envolve Welles e aspectos da cultura brasileira, uma hostilidade subentendida, parece-me, pelas convenções raciais e pelo discurso etnocêntrico implícitos. A sequência localizada no Rio de Janeiro, por exemplo, tinha a intenção de ser um tributo entusiasmado ao espírito gregário e à energia multiforme do carnaval do Rio e, no entanto, uma característica notável do discurso crítico é a de uma atitude visceralmente anticarnavalesca. Uma

“contaminação” metonímica liga a personalidade de Welles e seu tema carnavalesco; a litania de acusações contra Welles faz eco às perenes acusações contra o carnaval em si – ambos considerados devassos, dissolutos, libertinos. A “tragédia” Welles precisa apresentar uma falha trágica e, essa falha tem um nome: o carnaval e seus vícios subordinados. (STAM, 2008, p. 168)

O argumento de Stam faz todo sentido, uma vez que a crítica dos conservadores não se resumia restritamente à pessoa de Orson Welles, que por sinal era muito popular, tanto nos EUA quanto no Brasil. As críticas ácidas, seguidas de boicotes e negligências das instituições patrocinadoras, tinham um foco muito incisivo: a cultura negra e a possibilidade de boa convivência e de bons afetos entre negros e brancos. Welles, por sua vez, se mostrava bastante decidido quanto as seus desígnios pessoais, e de certa forma coletivos, no Brasil. Em um relato que podia até mesmo ser direcionado para Disney – tendo como referência os citados filmes do desenhista –, assim como para os seus detratores, Welles diz que: “[...] *se eu quisesse fazer um filme de carnaval do jeito que Hollywood usualmente retrata os costumes e cenários de terras estranhas, eu nem mesmo teria de sair dos Estados Unidos.*” (WELLES, *apud* STAM, 2008, p. 174). Sabemos muito bem que nos Estados Unidos – seja dentro ou fora das telas de cinema – os negros e os brancos não se misturavam em decorrência de uma sociedade extremamente segregacionista. Welles pagou caro por querer mostrar a cara do Brasil, sem maquiagem ou loções de clareamento corporal.

Outra personagem que veio para o Brasil também a serviço da Política da Boa Vizinhança foi a fotógrafa Genevieve Naylor. A fotógrafa, como Welles, também extrapolou as expectativas do *Office of Inter-American Affairs* – órgão dirigido por Rockefeller e que promoveu sua vinda ao Brasil –, deixando as paisagens urbanas, marítimas e carnavalescas de suas fotografias serem ocupadas por sujeitos negros e mestiços em relação de proximidade e trocas afetivas das mais diversas com os sujeitos brancos. Segundo Ana Maria Mauad, no artigo intitulado *Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942)*:

Naylor mais do que conformar uma imagem do Outro, através dos protocolos etnográficos da alteridade, em suas imagens define esse Outro pela sua condição humana. Investe muito mais nas possibilidades de se estabelecer nexos comuns, do que criar diferenças impenetráveis [...]. (MAUAD, 2005, p. 45)

Assim, o conjunto de fotos de Naylor sobre o carnaval aponta para uma festa fortemente marcado pela presença do negro, mas também marcado pelas trocas “inter-raciais”, seja pela presença do branco ou, de modo geral, de um espectro de tonalidades e cores muito difícil de se apreender de forma qualificável. Nas palavras de Mauad:

Apesar de não estar arrolado entre os temas fotografáveis pelo DIP, o carnaval, como festa popular, foi identificado como expressão propriamente brasileira pelas lentes da boa vizinhança. No entanto, o trabalho intertextual revela as contradições que orientam as representações da cultura afro-brasileira nas músicas, crônicas e imagens fotográficas na elaboração no imaginário social do Brasil dos anos 1940. (MAUAD, 2014, p. 148)

É importante atentar para o fato de que o repertório visual das fotografias de Naylor – composto de imagens dos morros da cidade do Rio de Janeiro, do carnaval, do samba e de sua ginga, do movimento corporal e da população negra da cidade, tal como informa Mauad – também podem ser encontrados em algumas canções cantadas por Carmen Miranda (C.f. MAUAD, 2014, p. 148). Ou seja, apesar de estrangeira – era filha de migrantes portugueses pobres que se fixaram no bairro boêmio e popular da Lapa no primeiro quartel do século XX –, Carmen foi sensível o bastante para captar e interpretar a seu modo os temas, os ritmos e melodias, quer dizer, o repertório cultural diretamente associado à população negra e pobre da então capital do país. Carmen gravou inúmeras canções de artistas negros. Canções feitas por negros, com temática e contornos rítmicos e melódicos marcadamente associados à negritude, tais como as canções *Isso não se atura* (1935) e *Recenseamento* (1940) do compositor Assis Valente. Nesse primeiro samba, segundo o crítico musical Ary Vasconcelos, o sujeito poético da canção de Assis “[...] não defende apenas o negro, mas toda a gente simples, humilhada e ofendida pela prepotência policial.” (VASCONCELOS, in: VALENTE, 1982, p.02). Já em “Recenseamento”, também gravado por Carmen Miranda, apesar de também sugerir certa dosagem de ufanismo, o samba se demonstra distópico e resignado, na medida em que denuncia um inaceitável gesto de racismo e de preconceito.

*Em 1940 lá no morro começaram o recenseamento
E o agente recenseur esmiuçou a minha vida que foi um horror
E quando viu a minha mão sem aliança encarou para a criança que no chão dormia*

*E perguntou se meu moreno era decente se era do batente ou se era da folia
Obediente como a tudo que é da lei fiquei logo sossegada e falei então:
O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro, é o que sai com a bandeira do seu batalhão!
A nossa casa não tem nada de grandeza nós vivemos na fartura sem dever tostão
Tem um pandeiro, um cavaquinho, um tamborim um reco-reco, uma cuíca e um violão. (VALENTE, 1982)*

Na canção, o preconceito certamente não se encontra no uso do termo moreno, que é dito de forma carinhosa pela mulher que enuncia a história. O agente recenseador agiu de modo preconceituoso e ofensivo ao questionar de forma inconveniente e difamatória se o marido da senhora entrevistada era trabalhador ou boêmio. A comentar sobre a canção em questão, Ary Vasconcelos se demonstra bastante crítico em relação ao preconceito de cor. Comungando das ideias de Assis, o crítico elogia o protagonismo das pessoas negras no tocante a formação nacional e a defesa da pátria. Segundo ele, a referida canção:

Exalta a “alma de guerreiro” do negro, com a qual precisamos contar “para defesa do Brasil”. Esfrega na cara dessas “autoridades” dois argumentos irretorquíveis: o de que o negro que perseguem é um brasileiro e o de que, na defesa da Pátria, ele pode ser tanto ou mais do que qualquer outro. (VASCONCELOS, in: VALENTE, 1982, p.2)

Uma das canções de Assis Valente que curiosamente foi feita para Carmen Miranda, mas que foi recusada pela cantora e que trata de modo bastante afirmativo tanto da cultura negra e mestiça quanto da cultura brasileira no contexto da Política da Boa Vizinhança, chama-se *Brasil Pandeiro* (1941). Ary Vasconcelos defende que *Brasil pandeiro* é “[...] a epopeia popular da raça brasileira, da gente bronzada.” (VASCONCELOS, in: VALENTE, 1982, p.2). Nesta canção, notamos a importância do carnaval e do samba como elementos de mediação cultural e como poderosa moeda de troca que nosso país tem a oferecer. O sujeito poético mobiliza forças humanas e sobre humanas para afirmar a negritude do país, bem como dos produtos derivados da mestiçagem frente à relação diplomática do Brasil como seu mais poderoso vizinho, os EUA.

*Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor
Eu fui a Penha, fui pedir a padroeira para me ajudar*

*Salve o Morro do Vintém, pendura a saia eu quero ver
Eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar*
(VALENTE, 1982)

O eu lírico da canção afirma que o Tio Sam, personagem que representa o nacionalismo estadunidense, está querendo conhecer os nossos batuques e andou dizendo que “o molho da baiana melhorou seu prato”. Daí o sujeito cita uma série de produtos da culinária baiana de origem africana que o Tio Sam iria se fartar e que ele chegou a dançar uma batucada na Casa Branca, o centro do poder político dos EUA. Segundo Eneida Maria de Souza, em *Brasil Pandeiro* é possível detectar o interesse de colocar o Brasil dentro do concerto das nações desenvolvidas por meio de sua riqueza natural e, sobretudo, étnica, com destaque para o samba e demais produções artísticas e culturais de origem negra:

[...] celebra-se a imaginária integração entre os continentes, graças a mediação do samba, veículo de reunir a gente bronzeada da favela com os ioiôs da Casa Branca. Os Estados Unidos eram vistos como o exportador oficial do samba brasileiro para o mundo. A matéria prima-utilizada como exportação, conduzida pela Embaixatriz do Samba, penetrava não somente na classe média americana, mas entrava de forma oficial na Casa Branca. Essa benção sacralizava a Política da Boa Vizinhaça, ao reconhecer como internacional a música que nascia nos morros do Rio de Janeiro. (SOUZA, in: STARLING, et. al., 2004, p. 77)

A observação de Tota de que a emblemática *Brasil pandeiro* faz parte do contexto de consolidação do “imperialismo sedutor” estadunidense – em contraponto à tendência anti-imperialista de outras canções de anos anteriores, como o samba *Cinema falado* (ou *Não tem tradução*) (1933), de Noel Rosa, e *Good bye! Boy!* (1933), de Assis Valente – é bastante preciosa (Cf. TOTA, 2000, p. 170).

Lembremos que Carmen Miranda, quando retornou de uma de suas turnês nos Estados Unidos reapareceu extremamente influenciada pelo *show business* estadunidense. Carmen foi imediatamente atacada por boa parcela da mídia e por alguns fãs, como se ela tivesse, além de seduzida pela cultura estadunidense, abandonado as raízes brasileiras. Dentre os debates de prós e contras à abertura de Carmen em relação à influência dos EUA, merece destaque o ponto de vista do samba *Disseram que eu voltei americanizada* (1940), composto por Luiz Peixoto e Vicente Paiva, que atua como que um gesto de ajuda e defesa a Carmen Miranda, considerada traidora das causas pátrias.

*Me disseram que eu voltei americanizada
Com o burro do dinheiro
Que estou muito rica
Que não suporto mais o breque do pandeiro
E fico arrepiada ouvindo uma cuíca
(PEIXOTO; PAIVA, 1996)*

Segundo Eneida Maria de Souza “[...] nesse processo de travestimento identitário – a baiana torna-se americanizada –, a opinião pública brasileira se posiciona de forma redutora e nacionalista, exigindo-se a volta da atriz às raízes do samba e a autenticidade de sua imagem nativa.” (SOUZA, in: STARLING, et al, 2004, p. 83). Carmen, por sua vez, na canção, como cantora e personagem, contesta a intriga da oposição que a ataca de não ter mais molho, justamente o molho da suposta baiana que, em outra canção, dizia que melhorou o prato do Tio Sam. Vejamos outro trecho de *Disseram que eu voltei americanizada*:

*Disseram que com as mãos
Estou preocupada
E corre por aí
Que eu sei certo zum zum
Que já não tenho molho, ritmo, nem nada
E dos balangandans já "nem" existe mais nenhum*

*Nas rodas de malandro minhas preferidas
Eu digo mesmo eu te amo, e nunca "I love you"
Enquanto houver Brasil
Na hora da comida
Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu
(PEIXOTO; PAIVA, 1996)*

Por sua vez, outras canções que foram criadas após a intensificação da Política da Boa Vizinhança apresentam-se mais integradas às influências advindas dos Estados Unidos. Podemos citar o samba-rock de Denis Brean chamado curiosamente de *Boogie-Woogie na favela* (1945), cuja letra comenta a invasão da canção estadunidense que domina o território nacional, chegando até as favelas do Brasil:

*Chegou o samba minha gente,
Lá da terra do Tio Sam com novidade,
E ele trouxe uma cadência que é maluca,
Pra mexer toda a cidade,
O Boogie-Woogie, Boogie-Woogie, Boogie-Woogie,
A nova dança que balança, mas não cansa,*

*A nova dança que faz parte,
Da Política da Boa Vizinhança*
(BREAN, 1975)

Nessa canção o elemento samba está bastante diluído, quase que irreconhecível. Na própria canção diz que na batucada da favela as cabrochas dançam incansavelmente *Boogie-Woogie*. Como se dissesse que se não podemos vencer a influência estrangeira é melhor nos juntarmos a ela: “*o nosso samba foi por isso que aderii*”. Em relação a esta canção Tota comenta que “[...] *se em 1940, esperávamos que Tio Sam dançasse nosso samba e usasse os nossos temperos, em 1945 a favela já estava dançando o boogie-woogie.*” (TOTA, 2000, p. 173).

Apesar da existência de composições que demonstravam certo encantamento unidirecional em relação à sedução imposta pela cultura estadunidense, é importante frisar, como veremos, que a tendência “anti-imperialista” de algumas canções populares do Brasil será retomada. Apesar de um novo viés, outras canções demonstrarão a percepção mais atenta de que o intercâmbio cultural com os Estados Unidos era assimétrico. Assim, com o passar dos anos, outras canções – dentre elas inúmeros sambas – ampliam o debate acerca da troca cultural entre o Brasil e os Estados Unidos, de seus acordos e desacordos, de suas imposições e negociações.

Em consonância com essa perspectiva, Lucia Lippi Oliveira, no ensaio *Identidade e alteridade no Brasil: o contraponto norte-americano*, informa que certas canções da época, como *Yes, nós temos bananas* (1938); *Soth American Way* (1940), e, as já citadas *Disseram que eu voltei americanizada* (1941) e *Brasil pandeiro* (1941), “[...] *expressam o tempo da política da Boa Vizinhança, tempo esse marcado pelo encontro e desencontro entre as culturas norte-americana e latino-americana.*” (OLIVEIRA in: STARLING, *et. al.*, 2004, p.93-94). Na opinião de Oliveira, algumas dessas músicas indicam com humor e ironia que é preciso forjar uma relação de isonomia entre o Brasil e os EUA, outras evidenciam os mal resolvidos problemas de vizinhança bem como dos estranhamentos entre os dois países.

Por exemplo, no digamos samba-rock-coco *Chiclete com banana* (1958), canção de autoria de Almira Castilho e Gordurinha – por sinal, resgatada por Gilberto Gil no ano de 1972, em seu primeiro disco lançado após seu exílio em Londres – notamos uma postura mais impositiva por parte dos brasileiros, no caso, dos sambistas, em relação aos ritmos e influências musicais estadunidenses. De acordo com Eneida Maria de Souza

[...] em “Chiclete com banana” exige-se a participação bilateral dos dois países, pela leitura inicial das diferenças entre sambas e rumba, entre os ritmos que caracterizaram cada região em separado – e não a generalização da América Latina – para que a mistura de Miami com Copacabana e do chiclete com banana gerasse o samba-rock. (SOUZA, in: STARLING, et. al., 2004, p. 77)

Ou seja, a canção se apresenta como uma mistura de ritmos de origem brasileira e estadunidense. Além dos ritmos e sonoridades peculiares que margeiam a relação musical entre os países respectivos na canção anteriormente citada, fica subentendido um movimento para-linguístico em que a letra glosa acerca da própria forma musical que a acompanha. Como bem ressaltou Eneida de Souza, a canção trabalha a mescla de sonoridades e de referências populares peculiares entre os dois países, mas ao mesmo tempo também demarca o que ela não é:

*Só ponho bebop no meu samba
Quando o tio Sam pegar no tamborim
Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba
Quando ele entender que o samba não é rumba
Aí eu vou misturar Miami com Copacabana
Chicletes eu misturo com banana
E o meu samba vai ficar assim
Bebop, Bebop, Bebop...
Quero ver a grande confusão
Bebop, Bebop, Bebop...
É o samba-rock, meu irmão
Mas em compensação
Quero ver o boogie-woogie de pandeiro e violão
Quero ver o tio Sam de frigideira
Numa batucada brasileira
(CASTILHO; GORDURINHA, 2000)*

Como indica Eneida Maria de Souza, se o chicletes estadunidense representa a cultura juvenil de massa, associada não somente ao *rock* mas também ao cinema hollywoodiano, a referência imagética associada ao Brasil é a banana, gênero alimentício de baixa cotação no mercado e que indica que o Brasil – dentro da divisão internacional do trabalho – faz parte das chamadas republichetas das bananas (C.f. SOUZA, in: STARLING, et. al., 2004, p. 85). Até mesmo Carmen Miranda dizia: “banana is my business”. Na verdade, como colocaram de modo irônico Braguinha e Alberto Ribeiro: “Yes, nós temos bananas! Até para dar e vender!”, atestando que, nessa terra que tudo dá, as

fontes naturais – pelo menos agrárias, no caso especificamente da banana – são quase inesgotáveis.

Em outra canção intitulada *Adeus America* (1947) – de Haroldo Barbosa e Geraldo Jacques, é expresso – é delineado o ponto de vista nacionalista de um brasileiro que está nos EUA e que está com saudades de sua terra natal. Aparentemente essa canção se demonstra bem mais intransigente com a influência estadunidense do que a canção anteriormente citada. Depois de receber uma espécie de chamado do samba o eu lírico alegremente declara:

*Eu digo adeus ao boogie-woogie, ao woogie-boogie
E ao swing também
Chega de rocks, fox-trotes e pinotes
Que isso não me convém.
Eu vou voltar pra cuíca, bater na barricada, tocar tamborim
Chega de lights e all rights, street fights, good nights
Isso não dá mais pra mim
Eba eba, eu quero um samba feito só pra mim.*
(BARBOSA; JACQUES, 1986)

Parece que esse discurso nacionalista da canção foi retomado justamente pela percepção de que o intercâmbio do Brasil com os Estados Unidos não foi pautado em uma justa medida. Nesse cenário de trocas culturais, grosso modo, a estereotipização da produção artística e dos traços étnicos do Brasil também conviveu com a invasão massiva de produtos industrializados no mercado brasileiro advindos dos Estados Unidos. Anos mais tarde, sobretudo durante a década de 1960 – e talvez de modo menos intenso na década de 1970 –, notamos algumas ações de significativo repúdio ao americanismo estadunidense.

Referências

MAUAD, A. M. Fotografia e a cultura política nos tempos da política da Boa Vizinhança. **Anais do Museu Paulista**, vol. 22, núm. 1, enero-junio, 2014, pp. 133-159. Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27332475005>>. Acesso em: 02 de agosto de 2017.

MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). São Paulo: **Revista brasileira de História**. vol.25, no.49, Jan./June 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S01021882005000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 10 de agosto de 2017.

MENEZES, Roniere. **O traço, a letra e a bossa**: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MIRANDA, Wander Melo. Brutalidade jardim: tons da nação na música brasileira. *In*: STARLING, Heloísa; CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José (orgs.). **Decantando a república**. 3v. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

MUSSA, Alberto. Luiz Antonio Simas. **Samba enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Identidade e alteridade no Brasil: o contraponto norte-americano. *In*: STARLING, Heloísa; CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José (orgs.). **Decantando a república**. 3v. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Tomo 3.

SOUZA, Eneida Maria de. Carmen Miranda: do *Kitsch* ao *Cult*. *In*: STARLING, Heloísa; CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José (orgs.). **Decantando a república**. 3v. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. Trad. Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008, p. 163-2002.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da segunda guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Referências cancionais

BARBOSA, Haroldo; JACQUES, Geraldo “Adeus America”. *In*: GILBERTO, João. **João Gilberto Live At 19th Montreux Jazz Festival**. São Paulo: RCA, 1986.

BARRO, João de; RIBEIRO, Alberto: “Yes, nós temos bananas!” *In*: BARRO, João; RIBEIRO, Alberto. **João de Barro e Alberto Ribeiro: História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1970.

BARROSO, Ary. Aquarela do Brasil. *In*: BARROSO, Ary. **Ary Barroso: História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.

BREAN, Denis. “Boogie-Woogie na favela”. *In*: BREAN, Denis; GUILHERME, Oswaldo. **Raízes: Denis Brean e Oswaldo Guilherme**. São Paulo, RCA, 1975.

CASTILHO, Almira, GORDURINHA. Chiclete com banana. *In*: PANDEIRO, Jackson do; GORDURINHA. **Enciclopédia musical brasileira Jackson do Padeiro e Gordurinha**. São Paulo: WEA, 2000.

MARTINS, Herivelto; GRANDE OTELO. Praça Onze. *In*: MARTINS, Herivelto. **Herivelto Martins: Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1977.

OLIVEIRA, Silas de. Aquarela Brasileira. In: OLIVEIRA; Silas de; VIOLA, Mano Décio da. **Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola**: Nova História da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora Abril, 1977.

PAIVA, Vicente; PEIXOTO, Luís. “Disseram Que Eu Voltei Americanizada”. In: MIRANDA, Carmen. **Coletânea Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1996.

VALENTE, Assis . Brasil Pandeiro. In: VALENTE, Assis. **Assis Valente**: História da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora Abril, 1982.

VALENTE, Assis . Recenseamento. In: VALENTE, Assis. **Assis Valente**: História da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora Abril, 1982.

“Chiclete com banana”: carnivalization, cultural exchange, racial democracy and affectivities between Brazil and the United States of America

ABSTRACT

I intend to analyze the neighbor policy between Brazil and the United States of America by means of images associated with carnivalization, specifically between Getúlio Vargas dictatorship and the government of the military implanted decades later. The aforementioned “Good Neighbor Policy” was an important manifestation of cultural diplomacy between the respective countries. We can say that this policy, in a sense, meant a new outgrowth of imperialist practices, despite the consent of the official organs of the Brazilian State. The political strategy in question also coexisted with other political relations and tactics that re-signified the cultural exchange between the two countries. Various social actors, both Brazilian and American - especially artists, intellectuals and cultural producers - have developed a kind of minor diplomacy that was fundamental for the revision of certain prejudiced practices. In order to think about the uses of carnivalization in this scenario of intense international relations will be analyzed some artistic productions of the period in question, especially canciones. Theoretical texts will be used, which will contribute to a better understanding and contextualization of the present study, such as essays by Antonio Pedro Tota, Robert Stain and other authors dealing with cultural and artistic exchange between Brazil and the States United during the last century.

Keywords: Carnival, Art, International relations.